HAL
open science

La réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

Marc Lavastrou

To cite this version:

Marc Lavastrou. La réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933. Linguistique. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20136 . tel-00793003

HAL Id: tel-00793003

https://theses.hal.science/tel-00793003

Submitted on 21 Feb 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :
Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec :

Présentée et soutenue par :
Marc LAVASTROU

Le 12 Décembre 2012

Titre :

La réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

ED ALLPH@ : Allemand

Unité de recherche :
CREG

Directeur(s) de Thèse :

M. André COMBES (Pr. - Université Toulouse 2 - Le Mirail)

Rapporteurs :

Mme Elizabeth GUILHAMON (Pr. - Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3)
Mme Anne LAGNY (Pr - ENS Lyon)

Autre(s) membre(s) du jury :

Mme Françoise KNOPPER (Pr. - Université Toulouse 2 - Le Mirail)
Mme Valérie CARRÉ (MCF - Université de Strasbourg)

La réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

INTRODUCTION

De part et d'autre du Rhin, les conséquences directes de la Première Guerre mondiale sont difficiles à surmonter. En Allemagne, la République de Weimar est née sur les ruines d'un empire en déliquescence suite à plus de quatre années d'un conflit meurtrier. Sa naissance a lieu sur fond de débâcle des partis conservateurs et de scission brutale du mouvement ouvrier entre un versant social-démocrate majoritaire et un communisme non léniniste, tous deux éclatés en plusieurs tendances. Subjectivement, les humiliations subies et ressenties par l'ensemble de la nation lors des signatures de l'armistice et du traité de Versailles et instrumentalisées par le Haut-commandement et les conservateurs vont jouer un grand rôle dans les turbulences politiques des années 1918-1823. Le premier président Friedrich Ebert n'aura alors de cesse de convaincre l'opinion de son pays de l'ineptie de la « légende du coup de poignard dans le dos » répandue par Hindenburg, Ludendorff et le DNVP, parti de la droite autoritaire nostalgique de l'Empire. Il doit également lui et le gouvernement de coalition des partis républicains faire face à une situation économique, sociale et politique des plus désastreuses. Si l'Allemagne connaît une période de relative stabilisation et prospérité entre 1925 et 1929 – due en grande partie à l'arrivée de capitaux américain (plan Dawes de 1924) –, le krach de Wall Street aura raison de son économie et sonnera le glas d'une « république sans républicains » (F. Meinecke) que la droite puis la droite extrême vont démanteler à partir des « gouvernements présidentiels » (1930-1933) dominés par le successeur de Ebert, le « Ersatzkaiser » Hindenburg. Au moment de la nomination de Hitler au poste de chancelier, le pays comptait alors six millions de chômeurs[1].

Dans un premier temps, en France, la signature de l'armistice est synonyme d'un honneur recouvré. Lors du traité de Versailles, l'objectif des diplomates hexagonaux est clairement d'affaiblir militairement, économiquement et politiquement l'ennemi héréditaire en imposant un « paix dure »[2] visant à « faire payer le boche ». Cependant, l'engagement des États-Unis aux côtés des forces de l'Entente modifie sensiblement le rapport de force entre les pays vainqueurs. Le président américain Woodrow Wilson s'efforce de maintenir l'équilibre européen au détriment des revendications françaises. Au sentiment de victoire chèrement payée par le sacrifice de toute une nation se substitue un fort sentiment de frustration[3]. Le Bloc national remporte certes les élections législatives du 16 novembre 1919, mais la Chambre bleu horizon doit faire face à des difficultés financières dues à l'impossibilité de l'Allemagne de verser l'argent au titre des Réparations de guerre. Dès lors,

1 Horst MÖLLER, *La République de Weimar,* Paris, Tallandier, 2005.
2 Jacques BARIÉTY, Raymond POIDEVIN, *Les relations franco-allemandes 1815-1975,* Paris, Armand Colin, 1997, coll. U.
3 Jean-Jacques BECKER, Serge BERSTEIN, *Victoire et frustrations ; 1914-1929,* Paris, Seuil, coll. Points. Histoire.

la politique intérieure de la France devient intimement liée au destin de son voisin d'outre-Rhin. Ce n'est qu'à partir d'octobre 1925, à la suite de la signature des Accords de Locarno, que les relations entre les deux pays se normaliseront, du moins en partie.

Dans le domaine de la production artistique, l'espace germanophone a connu un extraordinaire épanouissement et une grande diversité de style durant le premier tiers du XXe siècle[4]. En peinture, les mouvements d'avant-guerre, *Die Brücke* et *Der Blaue Reiter* posent les jalons de la modernité picturale et notamment de l'abstraction, celle que décrira l'historien de l'art Wilhelm Worringer dans *Abstraktion und Einfühlung* (abstraction et empathie) en 1908. Des relations artistiques franco-allemandes se nouent durant la première décennie de 1900. Nombre de ces peintres, comme August Macke, Franz Marc ou encore Max Pechstein se rendent en voyage d'étude à Paris[5]. En 1911, une exposition de la Sécession berlinoise expose Georges Braque, André Derain, Raoul Dufy, Pablo Picasso et Maurice de Vlaminck en les présentant comme des artistes expressionnistes[6]. Le déclenchement de la Grande Guerre interrompt subitement ces relations. Certains d'entre eux y participent, parfois avec un fort sentiment patriotique qui prendra une dimension anti-française, et quelques-uns y perdront même la vie[7]. Le 24 octobre 1914, la couverture de la revue allemande *Die Aktion* est illustrée d'un portrait de Charles Péguy par Egon Schiele, en hommage à l'écrivain français tombé au front[8]. Si les échanges ne sont plus matériellement possibles, le respect et l'amitié entre ces hommes perdurent en particulier avec l'apparition d'un courant anti-guerre dont Romain Rolland sera, des deux côtés du Rhin, une figure de proue.

Au lendemain de la guerre, le rayonnement culturel de la France demeure important grâce à l'organisation de plusieurs expositions internationales dont notamment celle des Arts décoratifs et industriels qui a lieu entre avril et octobre 1925. C'est le triomphe du style Art déco au détriment des conceptions modernistes seulement représentées par deux Pavillons celui de l'Esprit nouveau de Le Corbusier et celui de l'URSS de Constantin Melnikov. La même année, le Bauhaus, école

---

4 Jean-Michel PALMIER, *L'expressionnisme et les arts. 1, Portrait d'une génération,* Paris, Payot, 1979, coll. Bibliothèque historique.
Jean-Michel PALMIER, *L'expressionnisme et les arts. 2, Peinture, théâtre, cinéma,* Paris, Payot, 1980, coll. Bibliothèque historique.

5 Lionel RICHARD, *D'une apocalypse à l'autre ; Sur l'Allemagne et ses productions intellectuelles de la fin du XIXe siècle aux années trente,* Paris, Somogy, 1998, p.21.

6 *Ibid.,* p.38.

7 August Macke est tué à Perthes-lès-Hurlus, en Champagne, le 26 septembre 1914.
Franz Marc meurt en 1916 à Braquis près de Verdun.

8 Lionel RICHARD, *D'une apocalypse à l'autre, op. cit.*, p.45.

d'architecture et de design, quitte Weimar pour Dessau. Il s'agit d'une structure unique en Europe dans laquelle de grands artistes comme Ludwig Mies van der Rohe, Wassily Kandisky Marcel Breuer ou encore László Moholy-Nagy enseignent. En 1927, la construction de la *Weißenhofsiedlung* à Stuttgart intègre des projets internationaux tels que ceux de Victor Bourgeois ou de Le Corbusier. L'architecture moderne est par définition internationaliste ; les échanges et les transferts sont indispensables à l'élaboration d'un discours fonctionnaliste tel que celui édicté par la Charte d'Athènes signée lors du VIe Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) en 1933[9].

Après le dadaïsme – mouvement d'avant-garde international de Zürich à Paris, en passant par Berlin et autres villes allemandes – le surréalisme apparaît comme la principale avant-garde hexagonale de l'après guerre. D'essence littéraire, ce mouvement se positionne clairement en réaction au courant Dada. L'apport de la culture germanique y joue un rôle fondamental. L'attrait pour le rêve et le fantastique confèrent à certaines œuvres du romantisme allemand comme aux premières traductions des ouvrages de Sigmund Freud une influence majeure sur la première génération surréaliste[10].

Ces exemples montrent que les échanges et les transferts culturels franco-allemands demeurent très importants, malgré le fort antagonisme civilisationnel constitutif de la construction des identités nationales avant et pendant le conflit mondial, mais aussi dans son sillage immédiat[11]. Durant l'entre-deux-guerres, l'image française de l'Allemagne repose essentiellement par la distribution de productions cinématographiques et par la traduction d'œuvres littéraires.

Le 7ème art en tant que facteur essentiel de l'émergence de ce que l'Ecole de Francfort en exil appellera plus tard « industrie culturelle » doit son développement et sa pérennité à une « reproductibilité technique » qui assurait une diffusion au plus grand nombre[12]. Dès sa naissance, le

9 LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes,* Paris, Seuil, 1971, coll. Points. Série Essais.

10 Jean CLAIR, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes,* Paris, Mille et une nuits, 2003, p.117 :

« Il faut considérer le curieux atlas du monde qu'en 1929 les disciples de Breton avaient publié [dans la revue *Variétés,* Bruxelles]. La méthode de projection n'obéissait pas à des paramètres géographiques ni économiques, mais culturels. Chaque pays se voyait représenté selon l'importance que le surréalisme lui avait accordée dans son héritage. La France était ainsi réduite à un point, et l'Europe, sauvée par le Romantisme et par Freud, voyait son étendue limitée à l'Allemagne et à l'Autriche-Hongrie. [...] »

11 Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales ; Europe XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Seuil, coll. Points. Histoire.
Carole REYNAUD-PALIGOT, *De l'identité nationale ; Science, race et politique en Europe et aux États-Unis XIXe-XXe siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 2011, coll. Science, Histoire & Société.

12 Walter BENJAMIN, *Oeuvres III,* Paris, Gallimard, 2000, coll. Folio essais, p.281 :

« À la différence de ce qui se passe en littérature ou en peinture, la reproductibilité technique des films n'est pas une condition extérieure de leur diffusion massive. *La reproductibilité technique des films est inhérente à la*

cinéma est un art mondialisé et les recherches actuelles en histoire du cinéma s'attachent à prendre en considération cette singularité afin d'essayer d'identifier la complexité des réalités inhérentes à la production, la distribution et la diffusion des films dans le monde[13]. Ainsi le présent travail de doctorat s'appuie-t-il sur ces récentes évolutions historiographiques pour constituer une première « histoire française du cinéma allemand »[14].

On s'interrogera sur la manière et sur les conditions dont les films allemands ont été reçus et analysés entre 1921 – date de la première projection d'un film allemand en France[15] – et 1933 – année de l'avènement d'Hitler, qui ne met certes pas fins aux échanges cinématographiques entre les deux pays mais les freine et pousse à l'exile un certain nombre d'acteurs majeurs du cinéma allemand weimarien parmi ceux qui furent les plus diffusés et discutés en France (que l'on pense à Fritz Lang ou Georg Wilhelm Pabst qui s'y réfugieront, tout comme le grand critique allemand Siegfried Kracauer qui avait écrit pour la presse française).

On peut, en effet, se demander de quelle façon la réception française du cinéma germanique intègre à la fois les notions d'identité nationale, d'histoire des représentations[16] et de transferts culturels[17].

Après d'un premier chapitre entièrement consacré aux questions méthodologiques, ce mémoire se divise en trois paries. Il nous a en effet paru opportun d'étudier la place du cinéma allemand au sein des écrits de trois critiques français parmi les plus éminents – Louis Delluc, Jean Tedesco et Jean-Georges Auriol – et deux allemands – Siegfried Kracauer et George Grosz[18] – ainsi que trois cinéastes hexagonaux particulièrement réceptif aux productions allemandes – Germaine Dulac, Jean Epstein et Marcel Carné. Le choix de ces médiateurs culturels a été dicté par la volonté

---

technique même de leur production. Celle-ci ne permet pas seulement, de la façon la plus immédiate, la diffusion massive des films, elle l'exige. Car les frais de production sont si élévés que, si l'individu peut encore, par exemple, se payer un tableau, il est exclu qu'il achète un film. » [Souligné dans le texte].

13 Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France depuis les années 1930,* Paris, Armand Colin, 2005, coll. Armand Colin Cinéma, p.XII.

14 *ibid.*

15 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929,* Paris, École des Chartes – Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 1999, p.57.

16 Pascal ORY, *L'histoire culturelle ; Pour une histoire sociale des représentations,* Paris, Presses Universitaires de France, 2004, coll. Que sais-je ?.
Philippe POIRRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle ; L'histoire en débats*, Paris, Seuil, 2004, coll. Points. Inédit histoire, pp.159-170.

17 Michel ESPAGNE, WERNER Michael, (textes réunis et présentés par), *transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand : XVIIIe-XIXe siècle*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1988, coll. Travaux et mémoires de la Mission historique française en Allemagne.
Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemand,* Paris, Presses Universitaires de France, 1999, coll. Perspectives Germaniques.

18 Dans le cas de ces deux personnalités. Notre étude se limite à l'analyse de leurs articles publiés dans *La revue du cinéma.*

de représenter les trois générations de critiques et de cinéastes qui se sont succédé entre 1921 et 1933 et représentent trois moments de l'histoire de la réception du cinéma allemand sur fond d'évolution esthétique et technique des deux cinémas, que l'on pense par exemple à l'arriver du parlant à la fin des années vingt.

Ce chapitre précède l'analyse de la réception d'une vingtaine de films distribués dans l'hexagone entre 1921 et 1933. Nous nous sommes concentrés principalement sur les critiques commentant à la fois les signifiés des films, surtout à l'analyse des scenarii, et la mise en scène[19]. Ces deux aspects nous ont permis d'évaluer la manière dont la presse cinématographique française usait de certains stéréotypes en cours dans les représentations intellectuelles et artistiques pour définir l'identité nationale de ces productions tout en justifiant leur succès mondial par leur portée universelle, sans parler de leurs conditions de productions dont ces critiques font de plus de plus apparaître le différentiel entre la France et l'Allemagne. Naturellement, nous avons dû effectuer un choix parmi les nombreuses productions distribuées en France à cette époque. Cette sélection répond à plusieurs contraintes. D'une part l'existence d'une véritable critique à partir de laquelle une analyse pouvait faire émerger des transferts culturels et des modes de représentations[20]. D'autre part, ces choix ont pour tâche de se positionner aussi par rapport aux discours de l'historiographie du cinéma allemand. Aussi des films – comme ceux de Harry Piel – et des genres cinématographiques – les opérettes viennoises et les films de montagne – n'ont-ils pas été étudiés.

Enfin, la dernière partie consiste en une étude diachronique de plusieurs thèmes récurrents sur l'ensemble de la période étudiée. Nous avons d'abord retenu trois courants esthétiques cinématographiques – le film international, l'expressionnisme et le réalisme –,ce qui nous a permis de montrer l'évolution des modes de représentations. Par ailleurs il nous a également semblé légitime qu'un travail sur l'évolution de l'image des studios berlinois et des diverses formes de collaboration franco-allemande de part et d'autre du Rhin complète cette étude thématique. C'est la raison pour laquelle, nous avons voulu comparer, comme cas d'école, la réception des versions allemande et française de *Die Dreigroschenoper / L'opéra de quat'sous* de Georg Wilhelm Pabst (1931), un exemple particulièrement représentatif des versions multiples d'un film tournées dans deux langes différentes avec des acteurs de l'une et l'autre nationalité. L'émigration allemande des professionnelles du cinéma a débuté avant le 30 janvier 1933 – ce qui concerne aussi les États-Unis comme nous l'étudierons pour des films américains du réalisation Friedrich-Wilhelm Murnau et leur

19 Nous avons délibérément choisis de ne pas s'attarder sur l'analyse de la réception du jeu des acteurs dans les productions allemandes

20 Pascal ORY, *L'histoire culturelle ; Pour une histoire sociale des représentations, op. cit.*, pp.45-57.

réception français, exemple de transferts culturels triangulaires – il nous a semblé important de traiter la question de leur accueil dans les studios français.

Je voudrais ici exprimer mes profonds remerciements à mon directeur de thèse, le professeur André Combes pour l'aide qu'il m'a apportée, pour sa patience et ses encouragements à finir un travail commencé il y a longtemps. Ses connaissances m'ont été très précieuses pour structurer mon mémoire et en améliorer la qualité. Je tiens aussi à exprimer toute ma gratitude aux membres de l'Equipe d'Accueil 4151, le Centre de Recherche et d'Études Germaniques (CREG) de l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail et plus particulièrement à son ancienne directrice la professeure Françoise Knopper pour sa grande disponibilité et son écoute. De même, je voudrais remercier les directrices des trois Écoles Doctorales de l'Université de Toulouse 2 – Le Mirail, les professeures Monique Martinez (ALLPH@), Chantal Zaouche-Gaudron (CLESCO) et Colette Zytnicki (TESC) pour leurs conseils. Je tiens aussi à remercier Monsieur Christophe Gauthier ancien Conservateur de la Cinémathèque de Toulouse pour la pertinence de son expertise, sa gentillesse et sa disponibilité. J'exprime ma reconnaissance aux documentalistes de la Bibliothèque de la Cinémathèque de Toulouse pour leur patience, leur passion du cinéma et leur avis éclairé. L'aboutissement de cette thèse a aussi été encouragé par de nombreuses discussions avec des universitaires de disciplines variées et notamment lors des séminaires du CIÉRA. Je ne citerai pas de noms, pour ne pas en oublier certains. Je remercie ma famille, Stéphanie, Sylvain, Beate, Guillaume, Jean-Jacques Claire, Marianne et Cathy pour leurs précieux encouragements.

PREMIÈRE PARTIE

Introduction méthodologique

L'histoire du cinéma weimarien a longtemps était dominée par quelques ouvrages de référence tels que *De Caligari à Hitler, L'écran démoniaque* ou encore *Le cinéma réaliste allemand*[21]. Depuis les années 1990, sur la base d'une attention portée aux transferts culturels à l'œuvre dans la réception du cinéma allemand en France, la recherche universitaire s'intéresse au contexte socio-culturel et plus largement à la situation historique de cette réception et à la manière, dont par celle-ci on parle également du cinéma français – ses thèmes, son esthétique, ses conditions de production – voire international en commentant le cinéma allemand. Ce qui aboutit à promouvoir une histoire franco-allemande du cinéma dont l'objet le plus évident pourrait être les versions multiples. Il s'agit de la réalisation de plusieurs versions – allemande, anglaise, française - d'un même film par des acteurs d'origines différentes. Dans le cas, de la production d'une version française d'un film allemand, un véritable travail de collaboration s'instaure entre artistes et techniciens venus de part et d'autre de Rhin partagent leur savoir-faire à la réalisation d'un film d'origine allemande mais s'adressant au public français.

CHAPITRE PREMIER. Bilan historiographique

I. – *De Caligari à Hitler* (1946) de Siegfried Kracauer (1889-1966)

Comme le titre le suggère, cet ouvrage n'est pas une réflexion d'ordre esthétique et cinématographique sur l'essence du cinéma expressionniste à l'instar de Rudolf Kurtz – *Expressionnisme et cinéma* en 1926[22] – ou de ce que publiera quelques décennies plus tard Lotte H. Eisner – *L'écran démoniaque* en 1952[23]. En revanche, ce livre, publié par les Princeton University Press au lendemain de la capitulation allemande, s'inscrit dans une recherche des origines du national-socialisme et de la barbarie nazie qui constituera, avec les décalages des traductions, pour la recherche anglo-saxonne, allemande et française un paradigme incontournable de lecture du cinéma allemand weimarien qui occultera largement la première réception, contemporaine, de celui-ci. Cette « histoire psychologique du cinéma allemand » est ainsi à rapprocher de publications

21 Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler :une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2009.
Lotte H. EISNER, *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme,* Paris, Ramsay, 1985, coll. Ramsay poche cinéma.
Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand*, Lyon, Cerdoc, 1965.

22 Rudolf KURTZ, *Expressionnisme et cinéma*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1896, coll. Débuts d'un siècle.

23 Lotte H. EISNER, *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme, op. cit.*

datant de la fin des années 1940 et du début des années 1950 comme, *Le Docteur Faustus, La dialectique de la raison* ou encore *Les origines du totalitarisme*[24]. L'objectif du livre est clairement annoncé dès l'introduction[25] :

> Ainsi, au-delà de l'histoire manifeste des changements économiques des exigences sociales et des machinations politiques, il y a une histoire secrète impliquant les dispositions intérieures du peuple allemand. La révélation de ces dispositions *par l'intermédiaire du cinéma allemand* peut aider à la compréhension de l'ascension et de l'ascendant d'Hitler.[26]

Cette recherche s'inscrit pleinement dans le contexte intellectuel allemand d'après 1945 – même si le titre de la première traduction allemande (*Von Caligari bis Hitler* et pas *Von Caligari zu Hitler*) gommait la filiation au profit d'une simple continuité chronologique. Mais, comme le remarque Olivier Agard, « l'introduction méthodologique est mince et résiste assez difficilement à une analyse précise »[27] ainsi que tendent à le montrer de nombreux colloques construits autour de la réfutation de la thèse de l'ouvrage[28]. Il s'agit d'une vision rétrospective[29], d'une lecture après coup, dans laquelle Kracauer ne peut faire abstraction du nazisme qu'il re-projetterait dans sa lecture des films de l'époque weimarienne pour en dégager des prédispositions psychologiques reflétées par les figures petites bourgeoises des films hésitant entre « révolte » et « soumission ». Ce dont on peut s'assurer en comparant l'ouvrage aux critiques de films kracauériennes des années 1921-1932[30]. Dès lors, Hitler et le national-socialisme deviennent le point de départ pour comprendre et analyser les transformations sociales invisibles menant inéluctablement à la catastrophe du IIIème Reich[31].

---

24 Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer : itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, la découverte, coll. Textes à l'appui / série histoire contemporaine, p.157.
Thomas MANN, *Le Docteur Faustus : la vie du compositeur Adrian Leverkühn racontée par un ami,* Paris, Librairie générale française, 2003, coll. Le livre de poche.
Theodor W. ADORNO, Max HORKEIMER, *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974, coll. Bibliothèque des idées.
Hannah ARENDT, *Les origines du totalitarisme ; Eichmann à Jérusalem,* Paris, Gallimard, 2002, coll. Quarto.

25 Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer : itinéraire d'un intellectuel nomade, op. cit.*, p.157.

26 Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler :une histoire psychologique du cinéma allemand*, *op. cit.*, p12. C'est nous qui soulignons.

27 Oliver AGARD, *Kracauer : Le chiffonier mélancolique*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p.243.

28 *ibid*.

29 Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer : itinéraire d'un intellectuel nomade, op. cit.*, p.165. Le titre de cette partie s'intitule d'ailleurs « De Hitler à Caligari ».

30 Siegfried KRACAUER, *Kleine Schriften zum Film 1921-1927,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.
Siegfried KRACAUER, *Kleine Schriften zum Film,* 1928-1931, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.
Siegfried KRACAUER, *Kleine Schriften zum Film, 1932-1961,* Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2004.

31 Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer : itinéraire d'un intellectuel nomade, op. cit.*, p.165.

De Caligari à Hitler n'est traduit en français qu'en 1973. Il faut attendre les années 2000 pour que les écrits de Kracauer suscitent un regain d'intérêt en France. Des ouvrages comme *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain* et *Siegfried Kracaueur penseur de l'histoire* offrent depuis quelques années aux chercheurs français l'occasion de découvrir toute la complexité de l'itinéraire scientifique et intellectuel du penseur allemand. Parallèlement à ces travaux universitaires, ses ouvrages comme *Les employés : aperçus de l'Allemagne nouvelle, L'histoire des avant-dernières choses, L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne* et *Théorie du film, La rédemption de la réalité matérielle* sont eux aussi traduits en français[32]. Cet intérêt nouveau pour l'œuvre de Kracauer marque la volonté de dépasser la partialité indéniable de *Caligari à Hitler* pour mieux analyser toutes les facettes de ses écrits.

Kracauer n'est pas l'unique exilé allemand à proposer une analyse du cinéma d'outre-Rhin. En 1952, un nouvel ouvrage consacré à l'esthétique des films allemands de l'entre-deux-guerres est publié en langue française. Il s'agit de *L'écran démoniaque* de l'historienne de l'art de formation Lotte H. Eisner. Or, cette publication fait étrangement abstraction de la précédente publication[33] au point que l'on peut se demande si, au moment de sa rédaction, elle avait eu connaissance de son existence.

II. – *L'écran démoniaque* (1952) de Lotte H. Eisner (1896-1983)

À l'instar de Siegfried Kracauer, Lotte Eisner fut également une victime du nazisme. Comme lui, elle avait émigré en France où elle rencontra le fondateur de la cinémathèque française Henri

32 Philippe DESPOIX Nia PERIVOLAROPOULOU (sous la direction de) et Joachim UMLAUF (avec la collaboration de), *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Ed. De la Maison des sciences de l'homme, 2001, coll. Filia.
Philippe DESPOIX, Peter SCHÖTTLER (sous la direction de) et Nia PERIVOLAROPOULOU (avec la collaboration de), *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire*, Paris / Laval, Ed. De la Maison des sciences de l'homme / Les Presses de l'Université de Laval, 2006, coll. Filia.
Siegfried KRACAUER, *Les employés : aperçus de l'Allemagne nouvelle*, Paris, Avinus, 2004, coll. Philia.
Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses,* Paris, Stock, 2006, coll. Un ordre d'idées.
Siegfried KRACAUER, *L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, la Découverte, 2008, coll. Théorie critique.
Siegfried KRACAUER, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, 2010, coll. La Bibliothèque des savoirs.

33 François ALBERA, « De *Caligari* à Hitler... et quelques autres », in : Jacques AUMONT et Bernard BENOLIEL (sous la direction de), *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*, Rennes / Paris, Presses Universitaires de Rennes / La Cinémathèque française, 2008, coll. Le Spectaculaire, p.103.

Langlois avec lequel elle n'aura de cesse, au lendemain de la seconde guerre mondiale, de travailler à la découverte et à la conservation de films mais aussi et surtout de matériaux non filmiques tels que des éléments de décors, costumes, scénarios et autres dessins préparatoires[34]. Parallèlement à ce véritable travail de sauvetage du patrimoine cinématographique allemand, elle publie, toujours en collaboration avec Langlois, *L'écran démoniaque : influence de Max Reinhardt et de l'expressionnisme* chez l'éditeur André Bonne en 1952 – l'ouvrage sera ensuite à nouveau publié par Éric Losfeld en 1965[35].

Elle propose une méthode conforme à sa formation d'historienne de l'art dans le but de « présenter dans ses grandes lignes l'histoire cinématographique *d'un peuple* »[36]

> Cet ouvrage n'est rien d'autre qu'une tentative de mise en lumière de certaines tendances, intellectuelles, artistiques et techniques, auxquelles le cinéma allemand s'est soumis au cours des années.L'accent y est mis sur cette période du muet, déjà devenu « classique », qui s'épanouit après la première guerre mondiale, et s'interrompt vers les années 1926-27, avant même que débute le règne du parlant.[37]

Cette méthodologie cherche avant tout à légitimer la singularité du cinéma allemand et par extension le travail des cinémathèques[38] – et notamment celle fondée par Langlois et Franju en 1936 – dans l'élaboration d'un discours historique certes, mais surtout esthétique. Il s'agit donc, comme pour l'autre émigré Kracauer, d'une histoire allemande du cinéma allemand[39] dont le parti pris

---

34 L'exposition *Le cinéma expressionniste allemand : splendeurs d'une collection* qui s'est déroulée du 25 octobre 2006 au 22 janvier 2007 à la Cinémathèque française est un hommage au travail de Lotte Eisner. Voir le catalogue : Bernard BENOLIEL, Marianne de FLEURY, Laurent MANNONI (sous la direction de), *Le Cinéma expressionniste allemand : Splendeurs d'une collection / Ombres et Lumières avant la fin du monde*, Paris, Édition de la Martinière / La Cinémathèque Française, 2006.

35 Lotte H. EISNER, *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme, op. cit.*, 287p.

36 *Ibid.*, p.8. C'est nous qui soulignons. Bien qu'elle ne mentionne aucunement la publication de Kracauer, on peut se demander si elle n'y fait pas implicitement en faisant référence au peuple allemand ou bien s'il s'agit d'une contextualisation spatio-temporelle conforme au histoire allemande du cinéma allemand telle que Sadoul ou Mitry l'avaient déjà écrite dans leurs ouvrages respectif.

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p.9 :

> « Les historiens de l'art ont sous les yeux quand ils le désirent, les tableaux, les sculptures et les monuments qui ont traversé le temps. Le film étant d'une matière périssable, il ne reste parfois qu'un vague souvenir d'œuvres jadis célèbres, et nous connaissons peut-être mieux la préhistoire de l'humanité que les premières trente années du cinéma. La plupart du temps on ne peut présenter que des copies incomplètes, abîmées, des contretypes dépourvus de la valeur plastique et de la luminosité des copies d'époque. Comment dans ces conditions nous représenterions-nous leur aspect véritable lors de la première projection ? »

39 *Ibid.,* p.14 :

> « Ce n'est pas tâche aisée de pénétrer dans les broussailles de la phraséologie expressionniste allemande. Déjà la langue classique de Thomas Mann, avec ses longues phrases embrouillées par le dédale des propositions

esthétique est largement discutable notamment en raison du découpage chronologique (1919-1926/27)[40]. Cependant, dans les années 1960, la cinémathèque française demeure le centre mondial de la cinématographie et particulièrement pour certains intellectuels et artistes allemands[41] pour qui Lotte Eisner deviendra une icône vivante et charismatique. On pense au premier chef à la génération des Völker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders et surtout Werner Herzog qui se considéraient comme ses fils spirituels.

Eisner poursuit et affine ses cherches initiées lors de la rédaction de *L'écran démoniaque.* En 1964, elle publie une biographie du cinéaste Friedrich Wilhelm Murnau[42]. À la fin des années 1970, au moment de l'exposition du Centre Georges Pompidou *Paris-Berlin,* une rétrospective *vingt ans de cinéma allemand 1913-1933* est organisée, du 15 octobre au 1er décembre 1978, lui offrant ainsi l'occasion de rédiger les textes du catalogue dans lesquels elle réaffirme l'importance des influences de l'expressionnisme et du théâtre de Max Reinhardt[43]. Enfin, la biographie consacrée à Fritz Lang voit le jour un an après le décès d'Eisner survenu en 1983[44].

La fortune critique d'une telle œuvre fut capitale pour la critique et la recherche françaises. La thèse sur *l'organisation de l'espace dans le* Faust *de Murnau* soutenu par Éric Rohmer en 1972 est logiquement influencée par ces écrits – il fut un spectateur assidu de la cinémathèque [45]. Le traducteur de la biographie de Fritz Lang, Bernard Eisenschtiz est lui aussi imprégné des ces publications et son ouvrage général sur *Le cinéma allemand*[46] est influencé par ces théories. Enfin des chercheurs comme, Roland Schneider[47] ou Monika Bellan[48], s'en réfèrent régulièrement.

---

secondaires, se prête mal à la traduction en français, langue impitoyablement précise. Que dire alors du langage des expressionniste allemands, véhément, saccadé, où l'ordre de la syntaxe a été bouleversé, où les pronoms et articles ont été délibérément supprimés ? Il est, en fait, presque inaccessible à une *mentalité latine* » (C'est nous qui soulignons). Nous retrouvons logiquement la distinction entre les esprits latins et nordiques typique de l'élaboration d'une telle histoire nationale des deux côtés du Rhin.

40 Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand*, *op. cit.* Ces auteurs proposent une lecture marxiste de l'esthétique des films allemands de l'entre-deux-guerres en étendant les limites chronologiques de 1920 et 1933. (voir infra.)

41 Volker SCHLÖNDORFF, *Tambour battant*, Paris, Flammarion, 2009, pp.77-81.

42 Lotte EISNER, *F. W. Murnau* Paris, Ramsay, 1987, coll. Ramsay poche cinéma.

43 Lotte EISNER (Textes de), Henri LANGLOIS (Avant-propos) Jean-Loup PASSEK (sous la direction assisté de Jacqueline BRISBOIS), *Vingt ans de cinéma allemand 1913-1933*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978.

44 Lotte EISNER, *Fritz Lang,* Paris, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 2005, coll. Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma.

45 Éric ROHMER, *L'organisation de l'espace dans le* Faust *de Murnau*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.

46 Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 2008 (2e éd.), coll. 128 Cinéma-image.

47 Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, 1990, Éditions du Cerf, coll 7e art, 256p. La préface du cinéaste Volker Schlöndorff marque cette parenté

48 Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, Paris, Ellipses, 2008.

Parallèlement des thèses contradictoires sont également publiées dès 1965. Certes, elles correspondent à une forme de manifestation des querelles institutionnelles entre cinémathèque française et toulousaine et entre les deux principales revues de cinéma françaises de l'époque : *Les Cahiers du cinéma* et *Positif*[49] mais, l'ouvrage de Raymond Borde, Freddy Buache et Francis Courtade propose un autre regard sur les productions allemandes de l'entre-deux-guerres[50].

III. – *Le cinéma réaliste allemand* (1965) de Raymond Borde (1920-2004), Freddy Buache et Francis Courtade

Le cinéma réaliste allemand est donc une réponse à *L'écran démoniaque*. Contrairement à Kracauer ou Eisner, les auteurs ne sont pas contemporains de la naissance du cinéma. Dans cet ouvrage, ceux-ci exposent une lecture plus matérialiste et plus historique, plus attentive aux liens avec le social de l'évolution esthétique vers le réalisme des productions d'outre-Rhin entre 1920 et 1933[51].

> […] On sait tout de Murnau, on ne sait rien de Phil Jutzi. Nul ne songe à publier en France l'ouvrage fondamental de Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Tout se passe comme si l'Allemagne

49 Raymond BORDE est membre du comité de rédaction de *Positif* entre 1954 et 1967.

50 *Ibid.*, p.11. Henri Langlois et Lotte Eisner sont explicitement nommés. p.13 :

> « Nous pensons donc que l'histoire du cinéma allemand entre 1920 et 1933 demande à être revisée. Nous pensons que les historiens – en langue française au moins, car Siegfried Kracauer est beaucoup plus lucide – se sont faits les porte-paroles d'une aimable fantasmagorie. Nous pensons que le cinéma de la République de Weimar – la République de la faim, de la crise, du Rot Front et des chemises brunes – est chose plus sérieuse qu'un thé de vieilles dames où les démons batifoleraient avec les anges. »

51 François ALBERA, « De *Caligari* à Hitler.... et quelques autres », *op. cit.*, pp.112-113 :

> « Cette prééminence du "fantastique", du romantisme, de "l'expressionnisme" dans le cinéma de Weimar a d'ailleurs été contestée par les partisans d'un cinéma "réaliste" allemand – Freddy Buache, Raymond et Francis Courtade […] - s'inspirant partiellement de Kracauer mais surtout renouant avec un courant d'opinion de l'époque qui s'incarnait dans la figure de Georg Wilhelm Pabst, cinéaste de gauche, pacifiste, révéré aussi bien dans les cercles politisés que dans certains groupes "d'avant-garde" - comme le groupe anglo-américain Pool réuni, en Suisse, autour de la revue *Close Up*. Leur revendication d'un *réalisme* rejoignait en un sens celle par laquelle Fritz Lang lui-même s'était défini plus tard, et qui amènera Lotte Eisner à son tour à le définir dans l'ouvrage qu'elle lui consacra dans les années soixante-dix : son rattachement à la "Neue Sachlichkeit", la Nouvelle Objectivité – cette tendance qui s'oppose au subjectivisme, à l'hypertrophie de l'expression au profit d'une fonction de constat – qui est, à vrai dire, avant tout la satire des disparités sociales de la société de Weimar : riches, pauvres, prostituées, bourgeois cossus et ventripotents, misère sexuelle, mutilés de guerre (ce sont les fameux tableaux et dessins de Otto Dix, Grosz, Schad, etc.)
>
> La brèche que ces trois auteurs pratiquent dans l'image consensuelle concernant "l'expressionnisme" trouvera un prolongement dans les recherches et les théorisations "de gauche" après 68 en Allemagne où une grande activité de réexamen du cinéma et cette période fait émerger un autre ensemble, celui du cinéma *prolétarien*. »

était le domaine réservé aux quêteurs d'absolu, le miroir complaisant d'un fantastique un peu vieillot et comme si Pabst, Lamprecht, Dudow ou Siodmak n'étaient que des lourdauds au pays du rêve. Une large part du cinéma des années 1925-1930 a été déformée ou trahie. C'est sans doute une affaire de génération : pour ceux qui l'ont vécue, l'expressionnisme a conservé la magie fiévreuse d'une jeunesse enfuie. Et pour eux, le passage toujours difficile du « Moi j'aime ça », c'est-à-dire de la critique subjective, à l'objectivité royale de la connaissance, a été impossible.

Une fois éteints les lampions du souvenir, l'Histoire du cinéma allemand jusqu'à Hitler sera probablement récrite. Des cinéphiles sociologues rectifieront les erreurs de dosage, répareront les omissions, rendront justice aux oubliés, aux méconnus, aux politiques. Mais sans attendre ce verdict, nous nous proposons ici de mettre en évidence le grand courant réaliste ou social (peu importent les mots) qui, du *Rail* au *Dernier des hommes* et de *La Rue sans joie* à *Ventres glacés*, a véhiculé autre chose que les démons de verre ou la résignation des humbles.[52]

Il s'agit donc de la justification de l'élaboration, parmi la grande diversité des films allemands de ces années, d'un corpus offrant à la lecture matérialiste une analyse plus pertinente. Bien que le ton utilisé dans l'introduction du livre soit des plus véhéments envers les tenants de la thèse développée dans *L'écran démoniaque, Le cinéma réaliste allemand* ne doit pourtant pas être perçu comme une antithèse aux théories de Lotte Eisner. L'analyse des trois auteurs ouvre de nouvelles perspectives de recherches sur une période cinématographique non seulement marquée par l'expressionnisme et par la montée du national-socialisme – ce sera la voie royale kracauérienne *De Caligari à Hitler* – mais aussi par l'émergence de films à thématique sociale voire sociopolitique et d'une esthétique réaliste.

C'est, sans nul doute, cet esprit d'objectivité étayé par un corpus d'analyse nettement élargi qui a également nourrit les propos de Pierre Cadars et Francis Courtade lors de la rédaction du *Cinéma nazi* publié en 1972 par Éric Losfeld[53]. Cette première étude sur le cinéma du IIIeme Reich, rapidement traduite en allemand, est encore aujourd'hui considérée comme un ouvrage de référence en la matière.

Enfin, comme pour marquer la fin d'une époque, la fin d'une querelle institutionnelle et rédactionnelle, Francis Courtade publie, en 1984 – un an après la mort de Lotte Eisner –, un ouvrage intitulé *Cinéma expressionniste*[54]. Cette publication déclinée en trois chapitres tente, à la

52 Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand, op. cit.*, p.9.
53 Pierre CADARDS, Francis COURTADE, *Le cinéma nazi*, Paris, Éric Losfeld, 1972, coll. Cinémathèque de Toulouse.
54 Francis COURTADE, *Cinéma expressionniste*, Paris, Henri Veyrier (avec le concours de la Cinémathèque de Toulouse) 1984.

manière d'un historien de l'art, d'exposer les origines de l'expressionnisme au cinéma, pour en définir la singularité esthétique dans les productions de l'entre-deux-guerres et enfin montrer l'influence de ce courant, au sein des productions américaines mais aussi des films fantastiques italiens[55].

Aussi la décennie 1980 semblait-elle clore des polémiques ouvertes dès la fin de la seconde guerre mondiale mais, la chute du mur de Berlin et la fin de la guerre froide allaient donner aux chercheurs franco-allemands un nouveau terrain de réflexions.

IV. – La théorie des transferts culturels et les débuts d'une histoire franco-allemande du cinéma ?

Dès 1988, Michel Espagne et Micheal Werner soulignent l'existence de transferts culturels franco-allemands dès le XVIIIe siècle[56]. Ces principes de recherches incitent d'autres auteurs comme Jacques Leenhardt et Robert Picht à la publication du *Jardin des malentendus : le commerce franco-allemand des idées*[57] dans lequel certaines différences culturelles et historiques trouvent leurs origines. Fort de ces expériences fécondes et reprenant à leur compte le concept de Benjamin Stora sur les lieux mémoires, Horst Möller et Jacques Morizet élaborent une première histoire commune franco-allemande[58]. Si ces ouvrages sont symptomatiques du renouveau des relations entre les deux pays la recherche cinématographique française semble se cantonner à poursuivre l'axiome d'histoire mondiale de cinémas nationaux développé par Georges Sadoul[59] ou encore Jean Mitry[60].

55 Comment ne pas voir ici une évidente parenté d'analyse et de réflexion avec le récent ouvrage dirigé par Jacques AUMONT et Bernard DENOLIEL (sous la direction de), *Le cinéma expressionniste : de* Caligari *à Tim Burton*, *op. cit.,* 225p. Le titre est également un clin d'œil incontestable au plus célèbre des livres de Kracauer. Enfin les prochaines expositions organisées par La Cinémathèque française sur *Metropolis* et Tim Burton semblent rattacher de manière durable les films allemands de l'entre-deux-guerres aux productions américaines contemporaines donnant ainsi un regain d'actualité à l'histoire du cinéma d'outre-Rhin en France.

56 Michel ESPAGNE, Michael WERNER, *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand* : *XVIIIe et XIXe siècle*, Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1988, 476p, coll. Travaux et mémoires de la Mission historiques française en Allemagne, Gottingen.

57 Jacques LEENHARDT, Robert PICHT (textes édités par), *Au jardin des malentendus : le commerce franco-allemand des idées*, Alers, Actes Sud, 1990.

58 Horst MÖLLER, Jacques MORIZET (sous la direction de), *Allemagne-France : lieux de mémoire d'une histoire commune*, Paris, Albin Michel, 1995, coll. Bibliothèque Albin Michel Histoire.

59 George SADOUL, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours,* Paris, Flammarion, 1972.

60 Jean MITRY, *Histoire du cinéma : Art et industrie. III, 1923-1930*, Paris, Éditions universitaires, 1973, coll. Encyclopédie universitaire.

L'édition d'ouvrage généraux sur l'histoire du cinéma allemand[61] s'est accrue durant les dernières années du XXeme siècle ce que l'on peut vraisemblablement interpréter comme le signe d'un engouement croissant pour cette thématique. Dans les années 1990, les emprunts de certaines stars de la musique « pop » telles que Madonna, Freddy Mercury, David Bowie et Mick Jagger qui ont réutilisé dans leur clip l'esthétique de films comme *Metropolis, la boîte de Pandore* ou *Le cabinet du docteur Caligari,* ont sans doute indirectement favorisé ce regain d'intérêt largement médiatisé[62]. Les théories de Siegfried Kracauer et Lotte Eisner sont alors largement répandues sans véritable analyse constructive contrairement à l'entreprise critique de Thomas Elsaesser, universitaire d'origine berlinoise, qui, en 2000[63], remet en question ces conceptions cinématographiques, qui tente de se réapproprier l'histoire du cinéma allemand en proposant un autre angle d'étude[64].

En Allemagne, la période de la réunification est marquée par de nombreuses restructurations planifiées par la *Treuhand* – organisme alors en charge de la privatisation des firmes et institutions de l'ancienne RDA[65]. Les studios de la DEFA – nom des studios est-allemands – occupaient ceux construits pendant la période de l'entre-deux-guerres par la UFA à Babelsberg à proximité de Postdam. Dans ce contexte de réunification, la *Treuhand* cherche des solutions conformes « à la signification de Babelsberg pour la culture et l'histoire du cinéma »[66]. Bien entendu, ces réponses doivent également se plier aux nouvelles exigences économiques et politiques du système capitaliste désormais en place. Les ouvrages de Klaus Kreimeier – *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*[67] – et Wolfgang Jacobsen – *Babelsberg : ein Filmstudio : 1912-1992*[68] – sont des publications indispensables à la prise en compte de ce patrimoine cinématographique et de la charge symbolique que représente tant pour les allemands de l'est que de l'ouest l'histoire matérielle et immatérielle de ces studios. Ils sont pour Volker Schlöndorff le « berceau du cinéma allemand »[69] En 1992, ces bâtiments sont vendus à la Générales des Eaux qui place le réalisateur du *Tambour* au poste directioral, assisté par le Français Pierre Couveinhes. Ainsi les mythiques studios allemands

61 Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op. cit.*, et Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand*, *op. cit.*.
62 Thomas ELSAESSER, *Weimar cinema and after : Germany's Historical imaginary*, London, Routledge, 2000, p.14.
63 *Ibid.*
64 Ian ROBERTS, *German expressionist cinema : the world of light and shadow,* London, Wallflower Press, 2008, coll. Short cuts series, p.18.
65 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*, Paris, Flammarion, 1994, p.581.
66 *Ibid.*
67 *Ibid.*
68 Wolfgang JACOBSEN, *Babelsberg : ein Filmstudio : 1912-1992,* Berlin, Argon, 1992.
69 Volker SCHLÖNDORFF, *Tambour battant*, *op. cit.*, pp.376-385.

sont-ils financièrement dépendants d'une entreprise française[70].

Dans ce contexte franco-allemand de collaboration à la restructuration et au développement du cinéma en Europe, la recherche réfléchit naturellement à l'élaboration d'une histoire franco-allemande du cinéma. C'est d'abord, en 1991, la double publication, en allemand et en français, dirigée par Heike Hurst et Heiner Gassen, *Tendres ennemis : Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*[71], qui pose – parfois en termes d'histoire conjugale – les jalons d'une première histoire franco-allemande du cinéma. Puis, en 1996, Sibylle Sturm et Arthur Wohlgemuth publient l'ouvrage collectif *Hallo ? Berlin ? Ici Paris ! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939* issu du 8ème congrès international d'histoire du cinéma organisé en novembre 1995 à Hambourg[72]. Dès lors, la conception d'histoire du cinéma mondial est réactualisée pour proposer de nouvelles analyses plus conformes aux cadres de l'industrie cinématographique mondialisée où les échanges techniques et culturels sont inhérents au développement du 7ème art.

CHAPITRE II. Nouvelles orientations de l'histoire du cinéma

I. – Une vision française du cinéma allemand

Dès sa naissance, le cinéma est à la fois art de masse – en terme de nombre de salles sur l'ensemble du globe –, populaire au sens large – puisqu'il s'adresse à l'ensemble des catégories socio-économiques – et symbole de la modernité technico-esthétique de son époque[73]. Le cinéma est

70 *Ibid.,* p.379-380.

71 Heike HURST et Heiner GASSEN (textes édités par), *Tendres ennemis : Cents ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, Paris, L'Harmattan, 1991.

« Reflet assez fidèle d'un lien historique et culturel complexe, les relations cinématographiques entre la France et l'Allemagne n'ont jamais été simples. Cette publication aimerait rendre compte de cette complexité, des enjeux de ces relations, et faire apparaître les points forts, les "highlights", tout comme les moments difficiles ou l'intérêt que chacun des deux cinémas ne cessa de susciter chez l'autre. Amitiés, inimitiés, fascination, attraction et répulsion : quoi de plus cinématographique que cette pléiade d'émotions ? On a bien là, et tout cas, la force des sentiments mobilisés par les deux nations "frères ennemis" dans leurs cinématographies. »

72 Sibylle M. STRUM, Arthur WOHLGEMUTH (Redaktion), *Hallo ? Berlin ? Ici Paris ! : Deutsch-französische Fillmbeziehungen 1918-1939,* München, Edition text + kritik, 1996, Koll. Ein Cinegraph Buch.

73 Walter BENJAMIN, *Oeuvres III, op. cit.*, p.281.

Cette conception du cinéma était déjà en germe dans l'ouvrage de Béla BALÁZS traduit de l'allemand par Claude MAILLARD, *L'Homme visible et l'esprit du cinéma* Belval, Circé, 2010 (1ère édition 1924), p.25 :

« Car sur les écrans de tous les pays on voit se développer aujourd'hui *le premier langage international* : celui des mimiques et des gestes. Les raisons en sont de l'ordre de l'économie, dont procèdent toujours les raisons les plus solides. La fabrication d'un film coûte si cher qu'il ne peut devenir rentable que par une diffusion internationale. » Souligné dans le texte.

un média mondial – techniquement et industriellement, parfois esthétiquement mondialisé – qui semble faire fi, en apparence, des particularismes culturels. Dans les années 1920, les productions allemandes sont distribuées si ce n'est sur toute la surface du globe du moins dans l'ensemble des pays occidentaux. En d'autres termes, les salles de cinéma sont un lieu de rencontre, de confrontation entre les différentes traditions latines, nordiques, scandinaves ou encore germaniques[74]. Ce formidable *melting-pot* est l'essence même du cinéma. Les échanges et transferts culturels impulsés par le 7ème art des premières décennies du XXème siècle ne se limitent pas à un unique voisinages immédiat. Dans le cas des aires française et allemande, on peut dire que les États-Unis, la Russie soviétique, l'Italie ou encore les pays scandinaves sont également d'importantes nations productrices, importatrices et exportatrices de films et donc un facteur de transferts culturels qui interfèrent avec ceux existant entre ces deux aires culturelles[75]. Aussi, l'étude « en regard croisé franco-allemand » ferait-elle abstraction de cette réalité propre au cinéma qui est d'internationaliser les échanges et les transferts. Par ailleurs, si cette conception comparative est opérante sur des périodes bien précises, par exemple les années qui suivent la Première Guerre mondiale jusqu'au début du nazisme[76], elle semble moins se conformer aux exigences d'une histoire franco-allemande plus générale du cinéma. Le « couple » franco-allemand est loin d'être une constante historique, les relations entre la France et l'Allemagne n'ont pas toujours été ce que nous connaissons depuis que

---

74 Lotte H. EISNER, *L'écran démoniaque : les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme*, *op. cit.,* p.14 :

« Ce n'est pas tâche aisée de pénétrer dans les broussailles de *la phraséologie expressionniste allemande.* […] Il est, en fait, presque *inaccessible à une mentalité latine*. » C'est nous qui soulignons.

En cela, la remarque d'Eisner est caractéristique des réflexions des années 1950 mais, elle s'avère dépassée. L'industrie cinématographie exporte des films non pas par intérêt culturel mais à des fins économiques et commerciales. La distribution des films allemands en France et par extension, à l'ensemble des pays dits de culture latine, est donc rentable. Les spectateurs ainsi que les critiques de ces pays sont intéressés et attirés par ces films puisqu'ils remplissent les salles lors des projections de films allemands. Leurs sensibilités « latines », les connaissances en art et en civilisations leur ouvrent le champ d'une analyse cinématographique certes différente de leurs homologues allemands mais digne d'intérêts historiques, artistiques, esthétiques ou politiques.

75 Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, Paris, Armand Colin, 2005, coll. Armand Colin Cinéma, p.XII :

« En fait d'histoires du cinéma mondial, il s'agit d'histoires mondiales des cinémas nationaux dans lesquelles chaque filmographie est rapportée, le plus souvent à son espace original de constitution (le film hollywoodien aux États-Unis, le film français à la France, le film italien à l'Italie, etc.,). Ces histoires du cinéma mondial oublient ainsi de prendre en considération ce qui les rende possible : la mondialisation des films […]. »

76 Stéphane AUDOIN-ROUZEAU, Annette BECKER, *14-18, retrouver la guerre,* Paris, Gallimard, 2000, coll. Bibliothèques des histoires.

Nicolas BEAUPRÉ, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920,* Paris, CNRS Edtions, 2006, coll. CNRS histoire.

Jean-Jacques BECKER, Gerd KRUMEICH, *La Grande Guerre : une histoire franco-allemande*, Paris, Tallandier, 2008.

Eckart BIRNSTIEL, Rémy CAZALS (édition), *Ennemis fraternels 1914-1915 : Hans Rodewald, Antoine Bieisse, Fernand Tailhades / Carnets de guerre et de captivité*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, coll. Tempus.

Christophe PROCHASSON, *1914-1918 : retours d'expériences,* Paris, Tallandier, 2008, coll. Texto.

les deux nations furent les fers de lance à la création de l'Union européenne[77]. Écrire une histoire comparée franco-allemande du cinéma de l'entre-deux-guerres et de la guerre serait presque anachronique tant ces deux cinémas n'ont pas fonctionné uniquement l'un par rapport à l'autre ou, l'un avec l'autre[78]. De plus, appréhender la période 1918-1940 comme une guerre froide latente séparant les deux guerres mondiales est, à nouveau, une vision *a posteriori*, qui tronquerait l'analyse de la réception des films allemands en France. En revanche, il n'est pas question de nier que les politiques intérieures de ces deux états étaient dictées par leurs relations extérieures avec le voisin[79]. Pourtant, il ne s'agit pas d'affirmer des évidences ; l'objectif est d'écrire *une* véritable histoire *française* du cinéma *allemand* et non une histoire des relations franco-allemandes à la lumière de la réception française du cinéma germanique[80]. Dès lors, l'approche unilatérale – l'unique réception française et non une étude comparative – semble la plus judicieuse afin d'observer non seulement

---

77 Olivier BRETON, « Le franco-allemand est mort, vive le franco-allemand ! Ébauche d'une histoire de la relation France-Allemagne depuis 1945 », *in : ParisBerlin / Magazine pour l'Europe : Esquisse d'une cartographie du franco-allemand,* n°66/67, juillet/août 2011, p.6 :

« Oui, oui, assurément, le "couple" franco-allemand est mort ! Cette assertion, provocante à dessein, est évidemment plus complexe, plus subtile, mais recèle sa part de vérité : oui, à nos yeux, un "certain franco-allemand" commence à se perdre dans les limbes de l'Histoire et pour beaucoup – ceux qui n'ont pas connu les oppositions armées entre ces deux pays – ne renvoie à rien, ou pire, à une notion de "ghetto" qui n'est pas pour servir notre cause.

En vérité, voir un certain (couple) franco-allemand disparaître n'est pas pour nous déplaire : dans sa forme même le terme est ambigu. Outre qu'il a été le plus souvent et très longtemps associé à des notions belliqueuses (conflits, guerres, armistices, traités, antagonismes, différends...) réduire la relation franco-allemande à une notion de couple c'est assurément lui donner une dimension affective, voire "conjugale" qui n'est adaptée que pour justifier les périodes d'amour/désamour, les "je t'aime moi non plus", les crises et les violences passionnelles, bref rien qui ne soit de l'ordre, de la raison, et de la pérennité dont ont besoin deux pays modernes, développés, qui se trouvent au cœur d'une histoire qui s'accélère et qui n'aimerait pas être dépossédés de leur futur pour cause de batifolages ! Et puis un couple, par tradition judéo-chrétienne est exclusif, et ce n'est pas le sens que nous nous faisons du rôle et de la responsabilité de la France et de l'Allemagne au cœur de l'Europe qui se doivent d'accueillir et d'accompagner l'élargissement dont ils sont à l'origine. »

Il s'agirait donc une construction historique dont l'acte de naissance serait le traité de l'Élysée signé le 23 janvier 1963.

78 Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, *op. cit.*, p.XII :

« La mondialisation des films est une réalité que connaît le spectateur ordinaire depuis les débuts du cinéma. Elle n'est donc pas une caractéristique du film parlant. Mais elle permet de rappeler que les films nationaux sont rarement appréhendés, fabriqués ou consommés en dehors de la présence de films étrangers. »

79 D'ailleurs, comment pourrait-on mettre en doute l'existence de ces relations singulières entre la France et l'Allemagne au regard des nombreuses publications à ce sujet. À titre indicatif :

Jacques BARIÉTY, Raymond POIDEVIN, *Les relations franco-allemandes 1815-1975,* Paris, Armand Colin, 1977, coll. U.

Pierre MILZA, *Les relations internationales de 1918 à 1939,* Paris, Armand Colin, 1995.

Horst MÖLLER, Jacques MORIZET, *Allemagne France : Lieux et mémoire d'une histoire commune*, Paris, Albin Michel, 1995, coll. Bibliothèque Albin Michel Histoire.

80 Fabrice MONTEBELLO, *Le cinéma en France depuis les années 1930*, *op. cit.* pp.XII-XV.

Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, coll. Folio histoire, p.25 :

« Eisenstein avait déjà observé que toute société reçoit les images en fonction de sa propre culture ; que si l'allégorie de la boucherie, dans *La grève*, suscitait bien l'effet voulu dans les villes, dans les campagnes au contraire elle laissait indifférentes les paysans habitués à voir ainsi couler le sang. »

Certes, il s'agit ici d'un rapport de social inhérent à la lutte des classes mais, par extension, cette relation peut également s'étendre aux différences nationales.

comment se constitue et évolue l'image de l'autre dans la critique cinématographique[81], mais aussi comment s'opèrent en sous-main des transferts culturels – idéologiques et esthétiques entre deux pays réputés, du moins jusqu'à l'ère Brian-Stresemann, camper sur des positions hostiles. Il ne s'agit donc pas de considérer le film comme « un document d'histoire »[82]. Même si cette dimension historique doit être prise en compte, les réalisations sont avant tout des manifestations culturelles inscrites dans le temps de la création et qui peut, parfois, de manière directe ou indirecte faire référence à des événements marquants.

Toutefois, en s'intéressant à la réception des films allemands par le presse cinématographique française en 1921 et 1933, l'étude de ce que Kracauer définit comme des « hiéroglyphes visibles » devient, de fait, impossible[83]. La catastrophe mondiale de la dictature nazie ne peut être examinée comme telle dans le cadre de ce sujet ; les films allemands retrouvent leur contexte original de réalisation, si ce n'est géographique du moins temporel, regagnant par là-même une « fraicheur » – voire parfois une certaine « naïveté » – d'interprétation[84]. L'analyse de cette réception dans la presse française permet de reprendre « contact » avec une époque aujourd'hui révolue ce qui offre la possibilité, tel un archéologue, d'un retour « aux couches primaires ». En cela, ce travail est à rapprocher des propos de Lotte Eisner : « Il faut savoir alors interpréter les faits, tâcher de se rappeler la mentalité d'une époque, d'un pays ; il faut se rendre compte de l'atmosphère qui émanait de ce film. »[85] Cette recherche s'efforce donc de redonner, de manière

81 Pascal ORY, *L'histoire culturelle ; Pour une histoire sociale des représentations, op. cit.*

82 Marc FERRO, *Cinéma et Histoire*, *op. cit.,* pp.11-27.

83 Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler : Une historie psychologique du cinéma allemand*, *op. cit.*, pp.7-8 :

« La vie intérieure se manifeste dans divers éléments et conglomérats de la vie extérieure, en particulier dans ces imperceptibles données de surface qui forment une partie essentielle du traitement à l'écran. En montrant le monde visible – qu'il s'agisse de la réalité courante ou d'un univers imaginé – les films fournissent donc des indices sur les processus mentaux cachés. Parlant de l'ère des films muets, Horace M. Kallen met en évidence la fonction révélatrice des gros plan : “Des actions insignifiantes, comme jouer incidemment avec ses doigts, ouvrir ou serrer une main, laisser tomber un mouchoir, chercher et ne pas trouver, deviennent les hiéroglyphes visibles de la dynamiques invisible des relations humaines...”. Les films sont particulièrement compréhensibles en vertu de leurs “hiéroglyphes visibles” qui complètent le témoignage de l'histoire elle-même. En amalgamant à la fois l'histoire et ce que l'on voit, “la dynamique invisible des relations humaines” est plus ou moins caractéristique de la vie intérieure de la nation qui a produit les films. »

84 Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, coll. Tel, p.54 :

C'est ce que l'on pourrait définir, selon Jauss, comme « l'horizon d'attente » spécifique à l'aire culturelle française.

« L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle reconstitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de référence objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne

85 Lotte H. Eisner, « Comment écrire l'histoire du cinéma », *Positif* n°6, avril 1953, pp.37-40. Citer par Laurent MANNONI, « Kurtz et Eisner : deux regards sur l'expressionnisme », in : Jacques AUMONT, Bernard BENOLIEL (sous la direction de), *Le Cinéma expressionniste : de* Caligari *à Tim Burton*, *op. cit.* p.52. En cela, cette recherche

indirecte, la parole aux principaux médiateurs de la culture cinématographique en France. Contrairement à l'affirmation de Lotte Eisner, le but est de montrer que, malgré les fortes différences culturelles et civilisationnelles, la critique française empreinte de toute la « culture latine » était en mesure d'analyser et d'apprécier les productions des studios allemands révélatrices de « l'esprit germanique »[86]. Le postulat démontrant que l'échange culturel entre les espaces latin et germanique est impossible en raison d'une opposition trop marquée entre ces deux aires est, ainsi, remis en question par l'existence même d'une réception, plus ou moins différenciée du cinéma allemand en France avec des grilles de lecture et des « horizons d'attente » qui en disent également long sur les spécificités culturelles du récepteur. Cet axiome relèverait donc d'une construction intellectuelle simplificatrice sans relation avec la complexité et la richesse des échanges franco-allemands mais aussi des réalités inhérentes à l'industrie cinématographique.

Hormis des ouvrages datant de la première moitié du XIXème siècle comme ceux de Madame de Staël[87], de Heinrich Heine[88] ou encore de Victor Cousin[89], la guerre franco-allemande de 1870 porte un coup fatal à la publication française d'ouvrages raisonnés sur les arts et les cultures d'outre-Rhin. Néanmoins, la philosophie allemande demeure une référence non négligeable pour nombre d'hommes politiques de la XIXème et du début du XXème[90]. C'est le cas de Jules Guesde comme de Maurice Barrès. Nourrit de l'esprit revanchard[91], ce dernier est l'auteur notamment des *Déracinés*[92] et de la trilogie *Les bastions de l'Est*[93] qui véhiculent l'image d'une Allemagne barbare et sans

---

s'inscrit en faux par rapport à «l'objectivité » défendu par Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand*, *op. cit.*, p.9.

86 En ce sens, cette recherche s'inscrit également en faux contre l'affirmation d'Eisner dans *L'écran démoniaque*, *op. cit.* p.14.

87 Madame DE STAËL, *De l'Allemagne*, 2 tomes, Paris, Flammarion, 1993, coll. Garnier Flammarion / Littérature française, 382p. et 318p.

88 Heinrich HEINE, *De l'Allemagne*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 576p.

89 Victor COUSIN, *Souvenir d'Allemagne : Notes d'un journal de voyage en l'année 1817*, Paris, CNRS Éditions, 2011, coll. Philosophie, 225p.

90 Claude DIGEON, *La crise allemande de la pensée française 1870-1914,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp.403-475.

91 C'est le cas également de René BAZIN, *Histoire de pauvres gens ; Le Guide de l'empereur,* Tours, A. Mame et fils, 1901, 297p. et aussi de *Les Oberlé,* Paris, Calmann Lévy, 1901.

92 Maurice BARRÈS, *Les déracinés ; Le roman de l'énergie nationale,* Paris, Nelson, 1897, coll. Nelson.
Michel WINOCK, *Le siècle des intellectuels,* Paris, Seuil, 1999, coll. Points, p.14 :

« […] La thèse [des *déracinés*] était manifeste. Sept lycéens de Nancy suivent leur professeur de philosophie, Bouteiller, à Paris, où celui-ci est appelé à des fonctions politiques et culturelles par Gambetta. Bouteiller leur a appris la philosophie de Kant, c'est-à-dire l'abstraction, au détriment de la vie concrète. Résultat : loin de leur terre natale et nourris d'idées folles, ces jeunes gens sont exposés à toutes les tentations. Les plus faibles en sont victimes, tel Racadot qui finit sous la guillotine pour assassinat, au moment même où le mauvais maître, Bouteiller, est élu député. »

93 Maurice BARRÈS, *Au service de l'Allemagne,* Paris, Fayard, 1905.
Maurice BARRÈS, *Colette Baudoche ; Histoire d'une jeune fille de Metz,* Paris, Juven, 1909.
Maurice BARRÈS, *Le génie du Rhin,* Paris, Plon, 1921.
Ces textes seront largement republiés durant la période de l'entre-deux-guerres.

culture. Dans le roman *Colette Baudoche,* Barrès décrit les allemands comme des êtres « primitifs »[94] que seuls les contacts avec la population indigène alsacienne ouvrent à une certaine forme de civilité. Ces publications seront rééditées plusieurs fois durant l'entre-deux-guerres montrant ainsi le succès de ces représentations tronquées sur l'opinion publique française.

Durant la période de l'entre-deux-guerres, bien qu'une tradition alors déjà ancienne encourage normaliens et universitaires à effectuer un voyage dans les principales universités allemandes[95], la grande majorité des intellectuels ne semblent pas éprouver le besoin de publier leurs réflexions sur le paysage culturel et intellectuel, en particulier cinématographique, de l'Allemagne de cette époque. De plus, les peintres et les artistes allemands n'ont pas l'occasion d'exposer le fruit de leur travail à Paris[96]. Enfin, les essais fondamentaux de Wilhelm Worringer, de Rudolf Kurtz et de Béla Balàzs ne seront traduits qu'entre 1978 et 2010[97]. Rétrospectivement, un André Breton pourra regretter cette ignorance[98].

Il faudra d'ailleurs attendre 1962, pour qu'une première réflexion sur le mouvement expressionniste paraisse dans l'hexagone[99]. Certes, en 1924, la pièce de Georg Kaiser *Feu à l'Opéra* est montée au théâtre de l'Œuvre mais, comme le précise Jacques Aumont, le critique de *Comœdia*, Raymond Cogniat « se sent si désarmé qu'il publie en guise de critique un entretien avec le traducteur de la pièce Ivan Goll »[100]. Réaction, somme toute, bien naturelle tant la création artistique

---

94 Maurice BARRÈS, *Colette Baudoche ; Histoire d'une jeune fille de Metz, op. cit.*, p.142.

95 Pierre BERTAUX, *Un normalien à Berlin : Lettres franco-allemandes, 1927-1933,* Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelle, 2011, coll. Publications de l'Institut Allemand.

96 Maris GISPERT, *« L'Allemagne n'a pas de peintres ». Diffusion et réception de l'art allemand moderne en France durant l'entre-deux-guerres, 1918-1939*, thèse dirigée par Philippe DAGEN, soutenue en décembre 2006 à l'université de Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 3 volumes.

97 Wilhelm WORRINGER, *Abstraction et Einfühlung : contribution à la psychologie du style,* Paris, Klinksieck, 1978, coll. L'Esprit et les formes.
Rudolf KURTZ, *Expressionnisme et cinéma, op. cit.*.
Béla BALÀZS, *L'homme visible et l'esprit du cinéma*, *op. cit.*.

98 Citer par Laurent MANNONI, « Kurtz et Eisner : deux regard sur l'expressionnisme », in : Jacques AUMONT, Bernard BENOLIEL (sous la direction), *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton, op. cit.*, p.33.
« Votre œuvre est très riche d'enseignement et je regrette de ne pas l'avoir lue plus tôt. La teneur intellectuelle et humaine du livre est aussi éminente que sa valeur documentaire, de premier ordre et de première main. Ce que vous nous apprenez sur les dessous de l'expressionnisme est d'une valeur fondamentale. Mais cela me rend furieux de penser que tout cela est resté si bien caché dans notre pays. Sans cela, le développement général de l'art ne se serait pas passé de la même façon et je crois que cet art aurait culminé avec un grand flot de compréhension entre l'Allemagne et la France ; mais nous sommes passés à côté. »
Extrait de Lotte H. EISNER, *Ich hatte einst ein schönes Vaterland : Memoiren, Geschrieben von Martje Grohmann,* Heidelberg, Das Wunderhorn, 1984, p.316.
Breton laisse donc entendre qu'il n'y a pas eu de véritables échanges et transferts culturels entre la France et l'Allemagne durant l'entre-deux-guerres. Ainsi le livre *L'écran démoniaque* de Lotte Eisner est-il la première publication française traitant de la question.

99 Ilse GARNIER, Pierre GARNIER, *L'expressionnisme allemand,* Paris, André Silvaire, 1962, coll. École et mouvements.

100 Jacques AUMONT, « Où commence, où finit l'expressionnisme ? », in : Jacques AUMONT, Bernard BENOLIEL

allemande demeurait marginale à Paris tant, par ses manifestations que par l'intérêt critique qu'elle suscite. Seules les chroniques de Félix Bertaux régulièrement publiées dans *La Nouvelle revue française* offrent un aperçu régulier de la situation littéraire allemande.

II. – Définition du corpus

Le cinéma allemand est donc le seul art à être véritablement distribué en France dès 1921[101]. Dans ces singulières conditions[102] où les chroniqueurs cinématographiques sont confrontés à ce désert critique, l'analyse de films allemands s'avère être une tâche ardue où, par exemple, la notion d'expressionnisme est souvent confondue ou assimilée au fauvisme, au cubisme, au futurisme en d'autres termes, à l'esthétique des avant-gardes européennes sans aucune distinction stylistique et conceptuelle[103]. De plus, l'analyse cinématographique est alors un nouvel exercice littéraire dont le

---

(sous la direction de), *Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*, *op. cit.*, p.17.

101 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, *op. cit.*, 1999, p.57.

Certes, *Caligari* est projeté pour la première fois à Paris à la fin de l'année 1921 mais, le cinéma allemand était, avant cette date, l'objet de critique et d'analyse. Il a donc une « préhistoire » du cinéma allemand en France avant les premières distributions de longs métrages d'outre-Rhin dans l'hexagone.

Marc LAVASTROU, « La réception de *Madame du Barry* d'Ersnt Lubitsch par la presse cinématographique française du début des années 1920 », *in : Trajectoires,* novembre 2007, n°1, http://trajectoires.revues.org/index187.html

102Hans Robert JAUSS, *op. cit.* p.58 :

Il y aurait donc un « écart esthétique » selon la définition de Jauss. Aussi le travail des critiques consisterait-il à s'efforcer de rattacher des œuvres à l'esthétique inconnue à des « vérités » maintes fois prouvées comme celles développées par Madame de Staël.

« Pouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une œuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'œuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expérience familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique.

103 Laurent MANNONI, « Kurtz et Eisner : deux regards sur l'expressionnisme », *in : Le Cinéma expressionniste : De* Caligari *à Tim Burton*, *op. cit.*, pp.36-41. Notamment p.37-38 où l'auteur montre que Kurtz fait le même amalgame en 1926 dans son livre *Expressionnisme et cinéma* :

« Au lieu d'ouvrir le premier chapitre de son livre sur l'image d'un tableau de Kirchner, Meidner, Munch, Franz Marc, Kokoschka ou Feininger, Kurtz crée la surprise en offrant la reproduction d'un dessin de Picasso qui est à ses yeux l'artiste expressionniste le plus radical. Plus loin, il reproduit une toile de Picasso, intitulée *Maisons sur la colline*, puis une peinture de Fernand Léger, *Jeu de cartes*. Et, plus loin encore, un tableau de Marc Chagall, *Naissance II* : pour Kurtz, Chagall est “le génie des expressionnistes”.

Aujourd'hui, affirmer que ce dessin de Picasso est expressionniste, serait désapprouvé par les historiens de l'art. Et le cubisme, alors ? C'est ce qui rend si réjouissante la lecture d'*Expressionismus und film*. Kurtz se moque des définitions en *isme,* bouscule joyeusement les hiérarchies et les classements positivistes. L'expressionnisme, chez lui, prend la forme tantôt du dadaïsme, tantôt du cubisme, du futurisme, du constructivisme, et même du primitivisme. Ce curieux mélange s'explique certes par le peu recul que possède Kurtz en 1926 pour juger l'histoire de l'art moderne, mais aussi par le côté provocateur et iconoclaste de l'auteur, et surtout par son style métaphorique, sa propre sensibilité expressionniste dont le trait fondamental est de se dérober à toute définition statique et d'échapper à tous les raisonnements connus. »

fond et la forme sont en perpétuelles évolutions. Ces critiques doivent faire face à un art en devenir – le cinéma ne devient le 7ème art qu'en 1923[104] – le vocabulaire spécifique reste à inventer par ces pionniers qui malheureusement[105], ne maîtrisent que trop rarement les notions de grammaire cinématographique – elles aussi en perpétuelle évolution – mais, indispensable à la lecture de l'image. En revanche, ils développent les notions de photogénie ou de rythme[106], aujourd'hui oubliées, qui sont chez certains commentateurs récurrents ou centraux. Il s'agit donc essentiellement de connaissances empiriques accumulées au fil des projections permettant d'acquérir une véritable culture cinématographique mais, sans véritable support théorique, ces chroniques restent souvent au niveau de l'impression subjective dont il est difficile d'étudier le raisonnement et l'argumentation. Au-delà de ces quelques analyses approximatives, l'art cinématographique est le média dont s'emparent de nombreux intellectuels pour en défendre certaines caractéristiques en recourant souvent à des catégories esthétiques venues d'autres arts : la poésie, la peinture mais aussi, plus rarement, la musique[107].

Car les chroniqueurs ont des origines intellectuelles très diverses ; la critique a, pour eux, une visée différente. Ainsi, Louis Delluc est-il d'abord critique de théâtre avant de s'intéresser au cinéma dont il va tenter de démontrer la légitimité artistique. Philippe Soupault, quant à lui, conçoit ses commentaires comme des poèmes dans lesquels il retranscrit les impressions laissées par le film avant de publier de réelles analyses moins instinctives et plus structurées[108]. Enfin, Jean Epstein publie la forme écrite de ses conférences dans lesquelles il justifie ses partis pris cinématographiques et notamment donne sa définition du rythme[109]. Si l'on peut pour ces auteurs aisément contextualiser leurs propos, il demeure difficile pour un nombre considérable d'auteurs, aujourd'hui inconnus, de cerner avec précision la nature de leurs analyses. En revanche, à l'instar de Jean Mitry, d'Henri Langlois ou encore de George Grosz ou de Siegfried Kracauer, ces chroniqueurs étaient, aux yeux des lecteurs des années 1920 et du début des années 1930, de parfaits inconnus dont la notoriété *a posteriori* nous impose d'analyser leurs textes avec la plus grande attention. Dans ce contexte où il n'existe pas de véritable typologie du critique, il est, par conséquent, impossible de

---

104 Ricciotto CANUDO, *Manifeste des sept arts ; suivi de À l'ordre du jour : la censure au cinéma le public et le cinéma ; TSF,* Paris, Séguier, 1995, coll. Carré d'art.

105 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.81-88.

106 *Ibid.*

107 *Ibid.*, 392p.

108 Philippe SOUPAULT, (Alain et Odette VIRMAUX textes réunis et présentés par), *Écrits sur le cinéma*, Paris, Ramsay, 1988, coll. Ramsay poche cinéma.

109 Jean EPSTEIN (préface d'Henri LANGLOIS, introduction de Pierre LEPROHON), *Écrits sur le cinéma 1921-1953 tome 1 : 1912-1947,* Paris, Éditions Seghers, 1974.

définir la structure d'une critique tant la variété des intervenants est grande. Néanmoins, les lignes éditoriales de ces revues sont clairement connues et nous permettent d'analyser l'ensemble de ces commentaires en fonction de celles-ci[110]. Dans le cadre de cette étude, cinq revues ont été étudiées, il convient de préciser que nous avons choisi des périodiques indépendants des studios et s'adressant principalement au grand public – par conséquent elles ne sont pas corporatistes. Il s'agit de *Cinéa* (1921-1923)[111], *Ciné pour tous* (1919-1923)[112] et *Cinéa-Ciné pour tous réunis* (1923-1932)[113], de *Cinémagazine* (1921-1935)[114], de *La revue du cinéma* (1928-1931)[115], de *Pour Vous* (1928-1940)[116] et de *Cinémonde* (1928-1971)[117].

Les revues *Cinéa* et *Ciné pour tous* sont à considérer comme un seul et même journal tant leurs lignes éditoriales sont similaires. Elles cherchent « à donner enfin au cinéma ses lettres de noblesse » en considérant le « cinéma comme à art à part entière »[118] On peut, certes, remarquer, de sensibles divergences d'opinion mais, les enquêtes publiées dans ces revues exposent une certaine modernité du cinéma. Le nom de *Cinéa* est désormais inévitablement associé au début du cinéma allemand en France puisque Louis Delluc en organisant la première « matinée de *Cinéa* » projette, pour la première fois dans l'hexagone, *Das Kabinett des Dr. Caligari (Le Cabinet du docteur Caligari)* de Robert Wiene (1919), le 14 novembre 1921[119]. Si la fusion de *Cinéa* et *Ciné pour tous* peut être analysée comme un véritable changement générationnel[120], les deux directeurs Jean Tedesco et Pierre Henry, s'attachent à poursuivre l'œuvre de Louis Delluc notamment grâce à la création du cinéma du Vieux-Colombier[121] tout en posant les jalons d'une réflexion sur le Répertoire de films classiques[122]. Parallèlement à la parution de ces revues aux lignes éditoriales exigeantes dirigées par de véritables intellectuels dont l'argument principal est la défense de la légitimité et de

110 René PRÉDAL, *La Critique de cinéma*, Paris, Armand Colin, 2004, coll. Cinéma 128, p.29.
Cet auteur distingue trois principaux type de revues. La première, la presse corporative s'adresse avant tout aux professionnels comme *La Cinématographie française.* Le seconde catégorie est constituent par des revues dans lesquelles on trouve essentiellement des récits illustrés de films comme *Cinéma-Théâtre*. Enfin la dernière catégorie, sans doute, la plus pertinente pour ce genre de recherche, est celle des journaux soucieux de proposer des analyses de films et des réflexions sur le cinéma comme *Cinéa* ou encore *Cinémonde*.
111 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=340
112 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=339
113 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=341
114 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=346
115 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=268
116 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=345
117 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=279
118 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=345
119 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma : Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.57. Voir également *infra*, la partie consacrée à Louis Delluc.
120 *Ibid.*, pp.109-111.
121*Ibid.*, pp.115-118.
122*Ibid.*, pp.118-121. Voir également *infra,* la partie consacrée à Jean Tedesco.

l'autonomie artistique du cinéma, l'hebdomadaire *Cinémagazine* peut paraître moins sélectif. Certes, ce journal « populaire »[123] ne s'adresse pas expressément aux « cinéphiles avertis »[124] mais, il s'efforce de pousser le public vers les salles[125] afin qu'il acquière la culture nécessaire à la compréhension de l'art cinématographique. La place de Marcel Carné au sein de ce journal est symptomatique des intérêts de la revue. Jeune homme issu du milieu populaire, il commence une carrière de critique suite à un concours organisé dans ces colonnes. Son regard de technicien et de cinéphile donne à ses articles un ton singulier sur la création cinématographique de la fin des années 1920[126].

L'année 1928 est marquée par l'apparition des premiers films parlants, ces revue participent à ce débat en publiant enquêtes, réflexions ou témoignages sur cette évolution technologique importante. C'est dans ce contexte particulier que de nouvelles revues paraissent qui témoignent d'une importante évolution des conceptions et des discours sur le cinéma et plus généralement, des mentalités.

Il y va de la réévaluation de la hiérarchie sociale et esthétique des arts : la prestigieuse *Revue du cinéma* « affirme avec virulence sa volonté de traiter le cinéma à l'égal de la littérature ou du théâtre, comme en témoignent ces quelques lignes dans l'éditorial du premier numéro : " Le temps est passé où l'on croyait que le cinéma ne serait qu'un art descriptif. Nous avons une révolution à faire ". »[127] Paradoxalement, les propos des principaux acteurs de ce mensuel se démarquent considérablement de ceux de *Cinéa-Ciné pour tous*. Les accointances avec le mouvement surréaliste[128] – Robert Desnos publie plusieurs textes dans ce journal[129] – donnent à *la*

---

123 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=346

124 *Ibid.*

125 *Ibid. :*

« le magazine est populaire, sans sacrifier à la facilité, et fournit de louables efforts pour pousser le public vers les salles (chaque semaine : intégralité des programmes des cinéma parisiens, plus en cadeau deux places de cinéma à tarif réduit) »

126 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français*, Paris, L'Harmattan, 2002, coll. Champs visuels étrangers, 326p. Voir également *infra,* la partie consacrée à Marcel Carné.

127 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=268

128 André BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964 (1ère éd. 1928), coll. Folio, p.40 :

« Avec ce système qui consiste, avant d'entrer dans un cinéma, à ne jamais consulter le programme – ce qui, du reste, ne m'avancerait guère, étant donné que je n'ai pu retenir les noms de plus cinq ou six interprètes – je cours évidemment le risque de plus "mal tombé" qu'un autre, bien qu'ici je doive confesser mon faible pour les films français les plus complètement idiots. Je *comprends*, du reste, assez mal, je *suis* trop vaguement. Parfois cela finit par me gêner, alors j'interroge mes voisins. N'empêche que certaines salles de cinéma du dixième arrondissement me paraissent particulièrement indiqués pour que je m'y tienne, comme au temps, avec Jacques Vaché, à l'orchestre de l'ancienne salle des "Folies-Dramatiques" nous nous installions pour dîner, ouvrions des boites, taillions du pain, débouchions des bouteilles et parlions haut comme à table, à la grande stupéfaction des spectateurs qui n'osaient rien dire. » Souligné dans le texte.

129 Robert DESNOS (édition établie par Marie-Claire DUMAS avec la collaboration de Nicole CERVELLE-ZONCA), *Les rayons et les ombres : cinéma*, Paris, Gallimard, 1992.

Revue du cinéma une tonalité autre. Cette « jeune équipe […] voyait dans ce circuit Auteurs/Spectateurs/Critiques le danger d'une collusion élitiste du cinéma. »[130] Elle propose donc d'autres valeurs comme l'humain « qu'elle rencontre dans les films russes ou dans certains films américains »[131] défend l'émotion et prône « les vertus du texte directement écrit »[132] et s'insurge « contre les jugements de groupe émis dans des salles spécialisées, elle célèbre l'implication lyrique du spectateur non initié entré par hasard dans une salle de quartier »[133]. Or, contrairement à cette ligne rédactionnelle très radicale qui, théoriquement n'offre pas la possibilité aux cinéastes de s'exprimer, la revue s'ouvre à des Chaplin et Murnau qui y publient des contributions. Certes, ces interventions demeurent marginales mais elles sont symptomatiques. Il est intéressant de noter que les contributeurs de cette revue, publiée par Gaston Gallimard, appartiennent souvent au cercle de cet éditeur français comme André Gide ou Marcel Aymé[134]. Dès lors, même si les analyses s'articulent autour des conceptions humaines et émotionnelles du cinéma, la plupart des intervenants sont des intellectuels ou des artistes proches du mouvement d'André Breton. Peut-être est-ce cette contradiction qui pousse le fondateur de ce journal à appartenir au comité de rédaction de la revue *Pour vous*[135].

En effet, cet hebdomadaire, bien que très luxueux, s'adresse en priorité aux classes populaires. *Pour vous* est certes soutenu par un puissant groupe de presse – celui de *L'Intransigeant* – mais cet appui lui offre une indépendance commerciale unique[136]. Cette liberté économique transparaît également dans la qualité des publications. Bien qu'appartenant à un groupe de presse de droite, le comité de rédaction accepte de publier des textes de personnalités assez éloignées de cette tendance politique comme Pierre Mac Orlan ou Jean Giraudoux[137]. Entre 1928 et 1940, le monde littéraire, bien au-delà de la mouvance surréaliste, s'intéresse au cinéma – du moins lui offre-t-on de nombreuses tribunes. À l'instar de *La Revue du cinéma* et de *Pour vous*, on trouve dans les colonnes de *Cinémonde* des articles de Joseph Kessel, Henri Troyat ou encore Paul Valéry. Le succès populaire et la pérennité exceptionnelle (1928-1970) de cet hebdomadaire tient à la fois de la riche présentation – *Cinémonde* est l'un des premiers périodiques de cinéma tirés en héliogravure[138] – et

130 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans le première* Revue du cinéma, Paris, L'Harmattan, 1997, coll. Images plurielles, p.15.
131 *Ibid.*, p.16.
132 *Ibid.*
133 *Ibid.*
134 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=268
135 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=345
136 *Ibid.*
137 *Ibid.*
138 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=279

de la grande variété des articles. On retrouve les rubriques traditionnelles de journaux de cinéma populaire comme les films racontés et des papiers sur les vedettes mais aussi des articles sur la production, l'exploitation, la technique ou encore le cinéma amateur[139].

Parallèlement aux analyses portant sur ce corpus de périodiques dont l'objectif était de couvrir les principales tendances de la critique cinématographique de cette période, nous avons étoffé notre recherche en étudiant également les nombreuses compilations d'articles de poètes renommés – Robert Desnos[140] et Philippe Soupault[141] –, de cinéastes tels que Germaine Dulac[142] et Jean Epstein[143] mais aussi de critiques célèbres comme Louis Delluc, avec les trois volumes de ses écrits[144] ou encore les quelques volumes consacrés au critique Roger Vailland[145]. Ces ouvrages, dont le travail d'édition fut principalement effectué par Alain et Odette Virmaux, Prosper Hillairet ou encore Pierre Lherminier – tous proches de la revue *Jeune Cinéma* – montrent l'importance d'une analyse méthodique de la presse cinématographique française de l'entre-deux-guerres.

Au-delà de ces personnalités et ces périodiques caractéristiques du paysage cinématographique français, des thématiques offrent l'occasion à certains auteurs de publier de véritables enquêtes où d'authentiques thèses sont proposées et argumentées. Le passage du muet au parlant est l'exemple type où de nombreuses publications donnent des éléments de réflexions aux lecteurs sur les enjeux de cette évolution technologique[146]. L'actualité cinématographique allemande inspire les commentateurs français qui proposent régulièrement, en fonction de celle-ci, de longs argumentaires sur des films comme *Metropolis* ou bien le décès d'un cinéaste important comme Murnau ou encore des reportages sur les studios de Neubabelsberg. Ces études thématiques

139 *Ibid.*

140 Robert DESNOS (édition établie par Marie-Claire DUMAS avec la collaboration de Nicole CERVELLE-ZONCA), *Les rayons et les ombres : cinéma*, *op. cit.*

141 Philippe SOUPAULT (textes réunis et présentés par Alain et Odette VIRMAUX), *Écrits sur le cinéma 1918-1931,* Paris, Ramsay, 1988, coll. Ramsay cinéma Poche.

142 Germaine DULAC (édition établie par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, Paris, Paris Expérimental, 1994, coll. Classiques de l'avant-garde.

143 Jean EPSTEIN (préface d'Henri LANGLOIS, introduction de Pierre LEPROHON), *Écrits sur le cinéma 1921-1953 tome 1 : 1912-1947, op. cit.*

144 Louis DELLUC (édition établie et présentée par Pierre LHERMINIER),
Le cinéma et les cinéastes, Paris, Cinémathèque française, 1985, coll. Cinémathèque française.
Le cinéma et Cie, Paris, Cinémathèque française, 1986, coll. Cinémathèque française.
Le cinéma au quotidien, Paris, Cinémathèque française / Éd. de l'Étoile, 1990, coll. Cinémathèque française.

145 Roger VAILLAND (présentation de Alain et Odette VIRMAUX), *Le cinéma et l'envers du cinéma des années 1930,* Pantin, Temps des cerises, 1999, coll. Cahiers Roger Vailland.
Alain et Odette VIRMAUX, *Le grand jeu et le cinéma ; Anthologie : Gilbert-Lecomte, Daumal, Vailland, Audard, Delons, Boully, Caillois, Maurice-Henry, Harfaux, Mayo,* Paris, Paris Expérimental, 1996, coll. Classiques de l'Avant-garde.

146 Roger ICART, *La révolution du parlant vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988, coll. Les Cahiers de la cinémathèque.

s'attachent donc à proposer une analyse diachronique permettant d'évaluer les évolutions, les ruptures ou les changements sur l'ensemble de la période entre 1921 et 1933. Ce travail complète l'étude du corpus filmique qui sera aussi, en accord avec certaines options de la théorie de la réception, une « coupe synchronique » visant à faire apparaître des effets de système[147].

Le corpus des films analysés dans le cadre de ce travail se devait naturellement d'être représentatif de la grande variété de la production allemande distribuée en France durant cette période. Aussi ces choix n'ont-ils pas été dictés par un quelconque parti pris esthétique ou idéologique ; seule la richesse de certaines chroniques justifie une éventuelle analyse filmique. Cependant, des réalisations comme celles produites par Harry Piel ou encore les nombreuses opérettes viennoises auraient pu être étudiées dans le cadre de cette étude mais, nous avons préféré nous attarder sur des œuvres plus caractéristiques de l'histoire culturelle[148] de la République de Weimar comme *Scherben (Le rail)* de Lupu Pick (1921) ou encore *Der letzte Mann (Le dernier des hommes* Friedrich Wilhlem Murnau, (1924) étudiées à travers le spectre de la critique française. Le lecteur de cette recherche pourra ainsi évaluer, par lui-même, des possibles similitudes et/ou divergences entre cette première réception française, quelques critiques allemandes contemporaines et surtout les premières théories cinématographiques rétrospectives de Kracauer ou de Eisner. Dès lors, il sera aisé de se rendre compte de la singularité et de la complexité de ces discours critiques caractéristiques tant par la forme que par le fond des années 1920 et 1930.

Toutefois, il est essentiel de préciser que cette histoire française du cinéma allemand dépend également des films distribués en France. Des œuvres majeures n'ont pas été pas montrées dans les salles de l'hexagone par conséquent, elles n'ont pu être commentées par la critique française. Le diptyque de Fritz Lang *Docteur Mabuse le joueur : Le grand joueur, un tableau de notre époque (Dr Mabuse der Spieler : Der Grosse Spieler, ein Bild der Zeit, (Docteur Mabuse le joueur : Le*

147 Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p.75 :

« Les résultats obtenus en linguistiques grâce à la distinction et à la combinaison méthodique de l'analyse diachronique et de l'analyse synchronique incitent à dépasser aussi dans le domaine de l'histoire littéraire la simple étude diachronique jusqu'ici pratiquée. Et si, traitant par l'histoire de la réception les changements qui surviennent dans l'expérience esthétique, on découvre à tout instant des corrélations structurelles entre la compréhension des œuvres nouvelles et le sens d'œuvres plus anciennes, il doit aussi bien être possible d'étudier en coupe synchronique une phase de l'évolution littéraire, d'articuler en structure équivalentes, antagonistes et hiérarchisées la multiplicité hétérogène des œuvres simultanées et de découvrir ainsi dans la littérature d'un moment de l'histoire un système totalisant. On pourrait en tirer une nouvelle méthode d'exposition en différents points de la diachronie de manière à faire apparaître, dans le devenir des structures littéraires, les articulations historiques et les transitions d'une époque à l'autre. »

148 Philippe POURRIER, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, *op. cit.*.

Pascal ORY, *L'histoire culturelle, Pour une histoire sociale des représentation*, *op. cit.*

grand jouer, un tableau de notre époque 1921[149]) et *Dr Mabuse der Spieler : Inferno, ein Spiel von Menschen unserer Zeit (Docteur Mabuse : Inferno, un jeu de nos contemporain*1921[150]*)* n'ayant pas été distribué en France ces deux films n'ont naturellement pas pu être analysés. Il en est de même pour *Tartuff (Tartuffe)* de Friedrich Wilhelm Murnau (1925[151]). L'histoire du cinéma d'outre-Rhin en France peut paraître partielle par rapport à ce que les histoires allemandes du cinéma allemand ont sélectionné *a posteriori* dans le but d'élaborer une vision esthétique ou politique de cette production nationale. Pourtant, ce travail s'efforce de saisir un instantané premier du cinéma allemand dans l'hexagone. Les manques ne sont donc représentatifs que d'une sélection due à un réseau de distribution difficile et opaque.

Enfin, dans ce contexte de la mondialisation des films, où cinéastes, acteurs et techniciens ont la possibilité de quitter leur aire culturelle d'origine pour réaliser des films dans tout autre contexte civilisationnel, ces échanges permettent d'élargir la notion même de film allemand. L'exemple de la carrière américaine de Friedrich Wilhelm Murnau est à ce propos remarquable. En effet, la réception française de *Sunrise : A song of two humans (L'aurore)* de Friedrich Wilhelm Murnau (1927) souligne l'ambivalence de cette réalisation considérée à la fois comme production américaine et chef-d'œuvre allemand[152].

III. – Définition des concepts

Les choix dans l'élaboration du corpus comme dans les partis pris méthodologiques et théoriques sont représentatifs de ce temps[153]. Aussi, le souci d'*objectivité* des sélections des critiques, des films et des thèmes peut-il paraître bien *subjectif* ou équivoque. Il s'agit là d'un écueil

149 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=40681
150 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=93060
151 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=44812
152 Voir *infra*, la partie consacrée à *L'aurore*
153 Georges DIDI-HUBERMAN, *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire 2,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, coll. Paradoxe.

inévitable que relèvent par exemple Marc Bloch[154], Siegfried Kracauer[155] ou Jean Starobinski[156].

Certes les productions d'outre-Rhin sont l'objet même de cette étude mais, elles sont examinées à la lumière de ce que la critique française en a retenu. Cette primauté de la vision du cinéma allemand weimarien sous l'angle des textes critiques français impliquera dans notre travail de recourir à des théories littéraires, ou plus largement culturelles – d'histoire des représentations[157] –, liées à la notion de réception mais aussi de transferts culturels qui nous semble lui être consubstantielle.

En ce qui concerne l'idée de réception des œuvres, l'ouvrage de Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*[158], bien que d'essence littéraire, demeure fondamental dans ce champ théorique[159]. Ces thèses innervent tant le fond que la forme de ce travail. Cette histoire française du cinéma allemand est à considérer comme un défi aux théories cinématographiques élaborées dès 1946[160]. Elle implique de s'intéresser à la sociologie de la culture dans la domaine du cinéma car la critique cinématographique est une activité de communication dépendante des films distribués en France sans lesquels elle n'aurait aucune raison d'exister. Elle est un produit de la société véhiculant des valeurs esthétiques, culturelles, politiques, idéologiques propres à un espace culturel – en l'occurrence l'aire française – mais aussi avec une temporalité singulière celle des années 1920 et 1930[161]. En ce sens, la construction, par la presse française, d'une image de la culture et de la

154 Marc BLOCH, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 2007.

155 Siegfried KRACAUER, *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, coll. Un Ordre d'idées, pp.141-165, et plus particulièrement pp.149-150 :

« Laissons le voyage de l'historien dans le passé. Mais le voyage continue : il lui faut revenir au monde d'en haut et tirer parti de son butin. Voici maintenance une esquisse des opérations mentales auxquelles il devra se livrer pour faire de son voyage un succès. Elles sont à peu près l'inverse de celles qui l'ont aidé à se concentrer sur les indices potentiels.

L'étape suivante pour l'historien est logiquement de s'approprier le matériau collecté, en mettant l'accent sur ses trouvailles et découvertes factuelles. Ses opérations d'inventaire ont un double objectif. Premièrement, elles marquent une étape intermédiaire entre la recherche proprement dite et l'interprétation – étape qu'il peut difficilement contourner. S'il n'a pas réussi à peser et à organiser, en quelque façon, son matériau, il ne pourra pas déterminer le rapport de celui-ci avec ses hypothèses et l'utiliser à son aise pour ses analyses et dans un contexte interprétatif plus large. Deuxièmement, ces opérations deviennent souvent des recherches par elles-mêmes dans la mesure où elles visent à montrer les insuffisances d'histoires contredites par les faits. [...] »

156 Jean STAROBINSKI « Préface » à l'ouvrage de Hans Robert JAUSS, *op. cit.*, p.15-19.

157Pascal ORY, *L'histoire culturelle, Pour une histoire sociale des représentation*, *op. cit.*

158 Hans Robert JAUSS, *Une esthétique de la réception, op. cit.*

159 Pascal ORY, *L'histoire culturelle ; Pour une histoire sociale des représentations, op. cit.,* pp.87-88.

160 Hans Robert JAUSS, *Une esthétique de la réception, op. cit.,*, pp.23-88 le chapitre intitulé « L'histoire littéraire : un défi à la théorie littéraire » et plus particulièrement p.26 :

« […] une telle description de la littérature, qui respecte une hiérarchie déjà consacrée et présente l'un après l'autre, selon la chronologie, les auteurs, leur vie, leur œuvre, comme le remarquait déjà Gervinu : “ce n'est pas une histoire ; c'est à peine un squelette d'histoire.” »

161 Pascal ORY, *L'histoire culturelle ; Pour une histoire sociale des représentations, op. cit.,* pp.7-20.

civilisation allemande est élaborée à travers des stéréotypes. En analysant ces pratiques nous mettons en évidence ce que Pascal Ory définit comme l'« *ensemble des représentations collectives propre à une société.* »[162] Par conséquent, il s'agit de mettre en exergue les mécanismes intellectuels par lesquels les critiques hexagonaux appréhendent et classifient la grande diversité de la production d'outre-Rhin. Les théories françaises semblent maintenir de forts clivages nationaux dus à la définition des invariants plastique[163]. Et simultanément, le cinéma et la modernité sont perçus comme des facteurs stimulant l'abolition des distances et des différences culturelles entre les peuples[164]. Dès lors, le discours de la presse française n'a alors de cesse de se positionner entre ces deux conceptions où il est nécessaire de définir les caractéristiques nationales du cinéma allemand tout en justifiant de l'universalité de ces réalisations. Cette ambivalence nécessite donc de se rapprocher de la théorie des transferts culturels de Michel Espagne et Michael Werner.[165].

> Le terme de transfert culturel marque un souci de parler simultanément de plusieurs espaces nationaux, de leurs éléments communs, sans pour autant juxtaposer les considérations sur l'un et l'autre pour les confronter, les comparer ou simplement les cumuler. Il signale le désir de mettre en évidence des formes de métissage souvent négligées au profit de la recherche d'identités, d'une recherche qui vise naturellement à occulter ces métissages, même lorsque les identités en résultent. Il oppose des sciences humaines centrées sur le composite à la quête des formes homogènes. Ce n'est pas tout à fait un hasard si le terme de transfert évoque à la fois des flux financiers, des déplacements de population et l'un des moments de la cure psychanalytique. En effet un transfert culturel engage aussi bien la vie économique, démographique, psychique et intellectuelle des groupes sociaux mis en présence, même s'il vrai que la vie intellectuelle est plus propice à l'observation d'imbrications qui concernent des choses et des personnes mais surtout leur interprétation symbolique. Une recherche consacrée aux aires culturelles en tant que telles, dans toute la complexité de leurs stratifications internes, peut enfin plus légitimement décrire des mécanismes que les disciplines traditionnelles des sciences

162 *Ibid.,* p.8. Souligné dans le texte

163 Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, coll Quadrige.

164 Ricciotto CANUDO, « Musique et cinéma. Langage universels (1921) », in : Daniel BANDA et José MOURE (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960*, Paris, Flammarion, 2011, coll. Champs arts, p.42 :

« Et cet art-science, cette réalité-rêve, cette fusion étonnante de vérité et de vision dans le creuset du génie et de l'émotion humains, l'homme moderne l'a proposé à sa propre joie non seulement comme un art nouveau, qu'il me plut de baptiser : "Septième du nom, l'Art du XXe siècle", mais comme le langage universel que les hommes attendait pour mieux se connaître à travers le monde, après l'invention de la locomotive.

Plus précis que la Musique, ce langage est par cela même plus "universel". Il sert à la connaissance intime des peuples plus que le livre, plus que les harmonies sonores, puisqu'il est possible de se tromper sur l'interprétation ou la traduction d'un texte ; la même musique peut susciter en nous des réactions psychiques différentes ; mais, vraiment, les grimaces de joie ou de douleur, ces deux extrêmes, avec toutes leurs nuances, sont les mêmes, pour toutes les races, sous tous les climats, accompagnant n'importe quelle langue, donnant la même impression physique, violente et immédiate. »

165 Michel ESPAGNE et Micheal WERNER, *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand : XVIIIe et XIXe siècle*, *op. cit.*

humaines ou sociales ne perçoivent que de façon tronquée.

> […] Éclairer les transferts culturels franco-allemands, c'est donc admettre des découpages chronologiques pluriels et décalés. Ce décalage s'accompagne d'une intermittence – plus marquée nous le verrons dans le cas des transferts culturels triangulaires. À côté de moments où les échanges entre cultures s'intensifient, il existe des périodes de latence, des temps morts. Les transferts culturels permettent de penser une histoire discontinue et donc moins menacée par les téléologies.[166]

Durant l'entre-deux-guerres, la réalité des transferts culturels s'avère tout de même efficiente et ce malgré le difficile contexte diplomatique, intellectuel et national. Certes, cette histoire française du cinéma allemand possède une chronologie qui lui est propre[167], avec ses décalages temporels, ses tournants interprétatifs ou esthétiques mais, la principale difficulté de ce travail réside dans l'obligation d'une immersion dans le contexte culturel, idéologique et politique de cette période riche en contradictions et en sous-entendus. Il s'agit donc de mesurer toutes les subtilités intrinsèques aux textes et caractéristique de cette discursivité culturelle française des années 1920 et 1930. Il ne s'agit pas, par contre, de faire un procès d'intention à des auteurs dont certains ne peuvent concevoir une possible influence allemande sur les productions françaises, l'explication de ce phénomène peut s'avérer être plus intéressante tant du point de vue d'une construction intellectuelle franco-française que d'une lecture des relations diplomatiques franco-allemandes interdisant tout apport d'outre-Rhin en France – dans ce cas-là, la notion d'autocensure consciente ou inconsciente peut paraître judicieuse.

Ce nonobstant, le cinéma n'est pas exclusivement l'apanage des aires française et allemande, le 7ème art est mondial ce dont cette histoire française du cinéma allemande se doit de prendre en considération. L'importance quantitative et qualitative du cinéma américain, l'ombre portée du cinéma soviétique sont des références auxquelles les chroniqueurs se rapportent régulièrement pour en montrer les différences ou les similitudes. Aussi la notion de transfert culturel triangulaire devient-elle essentielle voire centrale[168]. Certaines productions allemandes peuvent être perçues comme le produit d'influences de films étrangers. À l'inverse, des œuvres étrangères sont parfois analysées comme étant sous l'influence de réalisations d'outre-Rhin. Ces échanges inhérents au marché global du cinéma nous renseignent indirectement autant sur ce qui est perçu comme des

166 Michel ESPAGNE, *Les transferts culturels franco-allemand*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, coll. Perspectives Germaniques, p.1 et p.3.

167 En cela, il s'agit, comme nous l'avons déjà signalé, d'une véritable histoire du cinéma et non d'une histoire des relations franco-allemandes vu l'analyse de la réception l'analyse du cinéma allemand en France.

168 Michel ESPAGNE, *op. cit.*, pp.153-177.

éléments endogènes à la culture allemande et d'autres comme d'essence exogène à cette civilisation.

La distribution du cinéma allemand en France durant la période de l'entre-deux-guerres ouvre la voie à des échanges et à des collaborations riches et variées et notamment les nombreuses doubles versions de films au début du parlant : même découpage filmé de la même manière que dans le film allemand mais avec des acteurs français parlant français. À travers le spectre de la presse cinématographique allemande, il apparaît aux premiers abords que ces deux écoles nationales évoluent de manière indépendante. Mais, le véritable engouement français pour les productions d'outre-Rhin montre bien une fascination pour ces réalisations si différentes selon les constructions intellectuelles de l'époque comme celles de Gustave le Bon[169] ou encore d'Henri Focillon. Dès lors, des transferts culturels ont sans doute été effectués obligeant ainsi une (re)lecture de l'ensemble de ces textes afin de faire émerger une éventuelle transmission.

169 Gustave LE BON, *Psychologie des foules* Paris, Presse universitaires de France, 2003 (8e édition), coll. Quadrige. Grands textes.

DEUXIÈME PARTIE

La place du cinéma allemand dans les écrits de critiques et de cinéastes en France entre 1921 et 1933

CHAPITRE PREMIER. Les critiques français

I. – Louis Delluc (1890-1924)

1 – Éléments biographiques

Originaire de Cadoin en Dordogne, Louis Delluc suit des études secondaires, à Paris, au lycée Charlemagne, où il a pour condisciple un certain Léon Moussinac[170]. Dans un premier temps, il est tenté par la littérature et le théâtre ; ce goût pour les lettres ne le quittera pas, puisque conjointement à sa carrière de cinéaste, il publie régulièrement romans et nouvelles dont *La guerre est morte*, *La danse du scalp* (1919) ou encore *L'homme des bars* (1923)[171]. Cet attrait pour les arts du spectacle révèle, en négatif, un mépris pour le cinéma jusqu'en 1916, au moment de sa découverte de *The Cheat* (*Forfaiture*) de Cecil B. De Mille (1915). C'est une véritable révélation. Par ses critiques et son activité de cinéaste, il n'aura alors de cesse de prouver les possibilités expressives de ce média émergent qui n'est pas encore considéré comme un art à part entière. Certes, la postérité lui donnera le titre de « père fondateur de la critique cinématographique française » mais, il ne fut pas le premier des chroniqueurs français[172]. Néanmoins, sa position omniprésente, depuis le poste de rédacteur en chef de la revue *Le film* jusqu'à la création du journal *Cinéa* en passant par la publication hebdomadaire dans *Paris-Midi* de chroniques sur le cinéma, lui confère un rôle majeur et incontournable dans la construction d'un premier discours critique sur cet art naissant. Louis Delluc cherche à produire une critique à la fois indépendante par rapport aux instances commerciales tout en s'adressant au plus grand nombre[173]. Cet objectif le mène à reprendre à son compte l'idée d'Edmond Benoît-Lévy qui, le 14 avril 1907 crée le premier « ciné-club », en fondant en 1920 *Le journal du ciné-club*[174]. Malheureusement, Delluc est rapidement écarté de cette entreprise car, le tournage de son film, *Fumée noire*, l'oblige à être absent des deux séances du 3 juillet et du 30 octobre 1920. Cet « hebdomadaire cinégraphique », comme le sous-titre l'indiquait, cesse toute publication durant l'année 1921 pourtant, il a réussi à poser les premiers jalons d'une véritable critique telle que Delluc l'entendra par la suite dans la revue *Ciné* dans les années 1921-1924[175].

170 Christophe GAUTHIER, « Louis Delluc », *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, 1895,* n°33, juin 2001, sous la direction de François ALBERA et Jean A. GILI, Paris, AFRHC / Cineteca Bologna, p.137.
171 *Ibid*.
172 *Ibid.*
173 *Ibid.*, p.140.
174 Christophe GAUTHIER , « Ciné-clubs », *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, op. cit.*, pp.94-95.
175 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=373

Comme pour les périodiques *Le film* ou *Le journal du ciné-club*, Louis Delluc apparaît avant tout comme l'élément catalyseur qui permet la cristallisation de grands critiques au sein d'une revue véritablement atypique pour l'époque[176]. Lionel Landry, Jean Tedesco, Lucien Wahl entre autres s'efforcent de donner corps au projet initial de *Cinéa* dont Delluc, grâce à ses aphorismes, se charge de résumer l'esprit[177]. Ce journal, comme tous ceux qu'il avait auparavant dirigés, s'adresse à « tous les partisans de l'art cinématographique » et plus particulièrement aux cinéphiles[178]. Afin de fidéliser ses lecteurs, la rédactions organise divers concours de scénarios ou d'affiches et surtout, propose des projections qui s'avèrent, *a posteriori*, exceptionnelles. Il s'agit des célèbres « Matinées de *Cinéa* »[179]. Deux séances ont seulement été programmées dans ce cadre très particulier mais elles ont toutes les deux constituées un véritable événement cinématographique d'ampleur nationale. La première s'est déroulée le 14 novembre 1921, sur l'initiative personnelle de Louis Delluc, *Le cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene a été projeté pour la première fois en France. La seconde – le 16 mars 1922 – a permis de montrer aux abonnés de *Cinéa*, *La famine en Russie* de Nansen (1921), premier documentaire en provenance de la Russie soviétique.

Dans l'optique de cette étude, la première « Matinée de *Cinéa* » apparaît naturellement comme un élément fondateur de l'histoire du cinéma allemand en France, entreprise à laquelle le nom de Louis Delluc est inévitablement associé. Aussi, est-il indispensable d'analyser les formes de représentations et la place des productions d'outre-Rhin dans ses écrits, afin d'essayer de comprendre les raisons qui l'ont poussé à montrer le film de Robert Wiene seulement trois ans après l'armistice du 11 novembre 1918. Évidemment, les références au cinéma d'outre-Rhin demeurent marginales par rapport à celles se rapportant aux productions américaines ou hexagonales, ce qui s'explique, notamment, par la quasi absence de distribution de longs métrages germaniques en France dans les années de l'immédiat après Première Guerre mondiale. L'édition en trois volumes, établie et présentée par Pierre Lherminier, donne une vision complète des écrits tant du critique que

176 Christophe GAUTHIER, « Louis Delluc », *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, op. cit*, p.139 :

> « […] Delluc utilise habilement les compétences de ses amis, et en premier lieu celles de Léon Moussinac et de Louis Aragon qui y publient leurs premiers articles. En quelques mois, il transforme la revue [*le Film*] – qu'il a “ requinquée dans la mesure du possible ” confesse-t-il à Moussinac – en une tribune des nouvelles conceptions cinématographiques sous le vent de Griffith et Ceci B. De Mille. »

177 *Ibid.*, p.140 :

> « citons par exemple “ le cinéma est une industrie, c'est entendu, mais industrie n'est pas synonyme de brocante ” ou encore “ un mode d'expression ne prend toute sa valeur que lorsqu'il sert à exprimer quelque chose ”. »

178 *Ibid.* :

> « le mot [cinéphile] figure dans le courrier des lecteurs du numéro 3 »

179 *Ibid*.

du scénariste[180]. Ces ouvrages sont d'une importance capitale pour évaluer la place croissante des représentations du cinéma allemand au sein de l'œuvre de Delluc qui entre 1916 et le 22 mars 1924 demeure une personnalité incontournable du 7ème art naissant.

2 – L'évolution de la représentation du cinéma allemand dans l'œuvre de Louis Delluc

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, les réalisations d'outre-Atlantique dominent le marché hexagonal. Durant cette période d'après conflit, Delluc fait preuve d'une grande curiosité en appelant à connaître les spécificités du cinéma germanique afin de dépasser des types de représentations fondés essentiellement sur la haine et sur la négation de la culture et de la civilisation allemande. Deux articles publiés dans les colonnes du *Film* et repris dans l'ouvrage *Cinéma et Cie* s'attachent à décrire la situation du cinéma allemand avant, pendant et après la Grande Guerre.

L'argumentaire de l'article intitulé « Quand il y a des frontières » repose sur deux principaux points, où l'absurdité et les limites du pouvoir de la censure française sont démontrées. Aux yeux de Delluc, l'ambivalence des discours officiels sur l'Allemagne démontre justement qu'il s'agit de représentations fantasmées pour les besoins d'une mobilisation totale autour de ce conflit difficile et incertain.

> Et l'Allemagne ?
>
> Nous n'avions pas le droit de savoir ce qui se passe en Allemagne. Il fallait, pour nous faire une opinion, s'en remettre à la mode du jour ou à la censure. Et du reste la censure, avec ces milles nuances, est la seule mode véritable admise par cette joyeuse époque de guerre. Ainsi pendant tout un hiver le mot d'ordre fut : « L'Allemagne crève la faim ». Comme jadis le Phénix de ses cendres, elle a dû renaître de sa charogne, puisqu'on s'est mis à la qualifier de « redoutables ». Redoutables ? C'est curieux. Comment ce petit pays prusco est-il devenu redoutable ? Ah, ne m'en parlez pas. Un patelin dont on allait ne faire qu'une bouchée et qui était déjà mort de peur ,– redoutable ! Il y a de quoi rire. On dit que l'Allemagne est redoutable. Sacrée cinquième

180 Louis DELLUC (édition établie et présentée par Pierre LHERMINIER), *Écrits cinématographiques I / Le Cinéma et les Cinéastes, op. cit.* ; *Écrits cinématographiques II / Cinéma et Cie, op. cit.* ; *Écrits cinématographiques II/2 / Le Cinéma au quotidien*, *op. cit.*

année de guerre ! C'est l'année de l'humour.[181]

Au-delà des incohérences avec lesquelles la censure compose afin de justifier les actions militaires et politiques, son pouvoir est géographiquement limité aux frontières du pays. Certes, elle peut aisément interdire la distribution des films allemands sur le territoire français, mais cette mesure coupe à la racine une précieuse source d'information que sont les productions cinématographiques de l'ennemi[182]. Selon lui, l'attitude de la France est dangereuse pour le développement de son industrie cinématographique car elle provoque elle-même son isolement et interdit toute éventualité de réactions par rapport aux productions germaniques.

Cette absurde politique de boycott attise naturellement la curiosité de Louis Delluc. La description qu'il fait de l'évolution du cinéma allemand tend à montrer que le terrain perdu par les producteurs français a été, dans le même temps de la guerre, gagné par des productions scandinaves ou russes grâce à l'argent allemand. À travers l'exemple du cinéma allemand, Delluc démontre que le cinéma est une industrie véritablement mondialisée qui dépasse les contingences nationalistes au profit d'intentions simplement économiques où la qualité d'un film correspond avant tout à son chiffre d'affaire. Les transferts culturels sont aussi des transferts économiques : « […] Nous savons tous le nom de telles grands maisons italiennes et américaines où afflue “ l'or de l'ennemi ”. Elles n'en ont pas moins fait d'excellents films de propagande ententophile, car tous les capitalistes allemands et pro-allemands ne consacraient pas nécessairement leur fortune à la glorification du chauvinisme germanique. »[183] Dès lors, il tente d'ériger les méthodes de productions allemandes en modèle pour un cinéma français alors en recherche de fonds d'investissement. Dans l'hexagone, le 7ème art manque de moyens financiers et humains pour rendre ce média indépendant des autres formes d'art et plus particulièrement du théâtre. La prohibition du cinéma allemand en France interdit toute réaction nationaliste qui aurait pu donner l'occasion aux productions françaises de s'opposer aux réalisations de son rival héréditaire à l'intérieur du pays mais aussi et surtout dans le reste du territoire européen.

---

181 Louis DELLUC (édition établie et présentée par Pierre LHERMINIER), *Écrits cinématographiques II / Cinéma et Cie, op. cit.*, p.118.

182 *Ibid.*, pp.118-119 :

« L'entrée des films allemands est rigoureusement interdite ici. C'est un bon moyen pour se rendre compte de ce qu'ils font. Si l'on veut de plus amples détails, il suffit d'aller en Suisse, en Hollande, en Scandinavie. On y passe peu de films allemands, mais on y tourne beaucoup de films – en Suède surtout – avec des capitaux allemands. Cela explique l'interdit dont est frappé le commerce de certaines firmes russes ou scandinaves, qui font du beau travail avec des fonds allemands. »

183 *Ibid*.

Aux yeux de Louis Delluc, il est clair que ce type de confrontation est l'occasion de stimuler qualitativement et quantitativement à la fois les cinémas français et allemand[184]. Certes, le sentiment national serait à l'origine de ce sursaut d'orgueil, mais cela aurait pu sans doute donner naissance à un véritable art cinématographique hexagonal qui aurait dû inévitablement s'inscrire en réaction face aux productions d'outre-Rhin. Bien avant le mois de novembre 1921, Delluc prend donc toute la mesure d'une distribution raisonnée du cinéma allemand en France.

En février 1919 dans les colonnes du *Film*, il publie un article dans lequel il pose les premiers jalons d'une histoire française du cinéma allemand[185]. La période du premier conflit mondial est perçue comme un véritable tournant où, selon Delluc, on observe le passage progressif d'un artisanat inorganisé et concurrentiel à une industrie à l'économie puissante et très rentable. On voit ici à quel point Delluc est bien informé sur la situation institutionnelle du cinéma allemand.

> Avant la guerre les principales firmes allemandes de cinéma : l'Union, la Norddische [*sic*] film Bioskop, Messter, Biograph et leurs satellites ne purent soutenir leur indépendance commerciale. Peu à peu la Norddische [*sic*] – dont la siège était à Copenhague – les détruisit ou les absorda toutes : l'Union même dut rendre les armes. Bioskop résista.
>
> L'ère des nouveaux riches, venue après l'ère difficile des premiers mois de guerre, activa l'intensité des grands accapareurs. On vit un grand effort, sinon d'art, du moins de nouveauté, le sensationnel fut cherché à prix d'or. Reinhardt reçut 400 000 marks pour un seul film. Ces tarifs américains répondaient au succès inouï de ces spectacles. On multiplia dans toute l'Allemagne les salles nouvelles. Fastueuses, pratiques, aérées, elles furent combles.
>
> Le cinéma servit alors moins l'art que la guerre. L'Empire y trouvait un merveilleux moyen de propagande. Des films spéciaux agissent sur la foule. On montra aussi beaucoup de nos films ingénieusement truqués et servant d'arguments contre nous.
>
> Le service de la propagande cinématographique – la B.U.F.A. - du ministère de la Guerre se

184 *Ibid.*, p.121 :

« Il y a aura un cinéma français. L'imitation exaspérée, alternée ou simultanée, des Américains et des Italiens apprend peu à peu à modifier une technique défectueuse. Je dis “ modifier ” parce que j'ai des velléités de politesse. Peut-on modifier ce qui n'existe pas encore ?

Donc, je crois que, dans six mois, ou dans six ans, nous pourrons voir des films français où il n'y ait absolument rien d'idiot : cela nécessité la suppression totale des scénarios actuels, la suppression presque totale des acteurs et actrices de ciné – nous en garderons une douzaine – la suppression presque totale des metteurs en scène actuels – nous en garderons une demi-douzaine, et encore ce chiffre est-il exagéré.

Peut-être alors verrons-nous des théâtres de prises de vues construits comme il faut et disposés pour le jeu puissant de la lumière. Peut-être les acteurs exigeront-ils de travailler sans s'éreinter : cinq heures par jour, de dix heures et quinze heures avec une pause d'une heure et un repos de sportsman. Peut-être que ces acteurs voudront aussi des loges propres, saines, claires, mais cela est moins probable, car l'hygiène, le confort et la pudeur sont inconnus de la plupart des comédiens. »

185 Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques II ; Cinéma et Cie, op. cit.*, pp.118-119.

> perfectionna et devint l'U.F.A., patronnée par Krupp, les banques, la cour, etc., et munie d'un capital de 25 millions de marks. Cette puissance eut raison des trusteurs et la Norddische [*sic*] film y fut englobée. Au moment de la signature de l'armistice, Bioskop, qui luttait encore, allait être obligée de se laisser incorporer aussi.[186]

Cette évolution très linéaire ne correspond pourtant pas exactement à la réalité historique du cinéma allemand[187]. Il n'en demeure pas moins que Delluc rend compte avec forces détails des évolutions du 7ème art germanique. Ceci nous laisser penser que les efforts du cinéma d'outre-Rhin étaient observés avec une attention particulière, malgré le boycott français.

Il s'agit d'une histoire industrielle qui commence avec les débuts de la Grande Guerre – ce conflit a été perçu de chaque côté du front comme celui de la civilisation contre la barbarie. Dans ce contexte, il est difficile pour Delluc d'écrire une histoire artistique du cinéma allemand. Toutefois, il ne verse pas dans un discours haineux et germanophobe. Pour ce faire, il tente de dépasser les représentations stéréotypées, afin de montrer les réelles conditions de productions du cinéma allemand. Entre 1914-1918, cette industrie cinématographique a, naturellement, participé à l'effort de guerre en servant les intérêts du Reich wilhelminien. Le cinéma est alors un média de propagande et éventuellement de divertissement. Dès lors, la guerre a permis de donner des cadres de réalisations et d'exploitations optimales. Les moyens techniques, humains et financiers sont importants, de sorte que la fin de la guerre est l'occasion de voir émerger d'un art cinématographique allemand aux possibilités inédites.

> Dans cette mobilisation effrénée, l'art ne pouvait trouver sa mise au point voulue. On peut noter cependant d'immenses progrès dans le labeur isolé de chacun. Des metteurs en scène comme Richard Oswald, William Kahn, Eichberg, Meinhert, Max Mack ont travaillé très rigoureusement et assez heureusement, semble-t-il. On cite des films : *Fernand Lasalle, Que la lumière soit, Homunculus,* avec Olaf Fonss, où paraît un sens aigu des beautés cinégraphiques.
>
> Des interprètes ont aussi une grande valeur. Si Asta Nielsen n'est plus la vedette germano-mondiale, ses émules ne s'annoncent pas comme indifférentes. Henny Porten, Ellen Richter, Lotte Neumann, Aud Egede Nissen, Hella Moya, Wanda Treumann, entre autres sont très populaires. Leurs talents, il est vrai, sont remarquablement aidés. Comme en Amérique, on entoure le travail d'art de toutes les conditions matérielles propres à le soutenir. Des acteurs comme Zelnick et Bernd Aldor

186 *Ibid*.
187 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemande : la Ufa, op. cit.*, pp.17-46.

touchent jusqu'à 150 000 marks pour un film.[188]

Dès la fin des hostilités, le cinéma allemand s'inspire de son homologue américain. Si pendant la guerre, Max Reinhardt avait réalisé un film pour une importante somme d'argent[189], en 1919, les acteurs touchent également des traitements conséquents et possèdent « toutes les conditions matérielles propres à […] soutenir » leur travail[190]. Indirectement Delluc pointe du doigt les défauts du système français dont les studios sont loin de bénéficier des mêmes commodités indispensables à l'émergence de cet art nouveau. De cette manière, il essaye de piquer au vif l'orgueil des producteurs français en montrant que la nation ennemie a désormais à sa disposition les infrastructures indispensables afin d'imposer ses réalisations si ce n'est sur la totalité du globe du moins en Europe[191].

Le blocus alliés et plus particulièrement français contre le film allemand est une manière de refuser ce conflit sur un terrain autre que militaire. Il est vrai que le cinéma américain s'est aisément imposé dans l'hexagone. L'éventualité de l'arrivée d'un autre concurrent sur le territoire semble alors inconcevable, puisque le cinéma français parvient difficilement à être distribué même dans les salles françaises et dans les pays francophones. Si en 1919, cette interdiction est appliquée ; en 1921, il en va tout autrement. Dès 1920, certains films allemands trouvent des distributeurs aux États-Unis[192]. Au début de l'année 1921, la position radicale de la France devient de plus en plus difficile à tenir. Lucien Doublon annonce dans les colonnes de *Cinémagazine,* la distribution prochaine à Paris de *Die Austernprinzessin (La princesses aux huîtres)* d'Ernst Lubitsch (1919)[193].

188 Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques II / Cinéma et Cie, op. cit.*, p.119.
189 En 1914, Reinhardt réalise *Eine venezianische Nacht*.
190 Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques II/ Cinéma et Cie, op. cit.*, pp.118-119.
191 *Ibid.*, p.119.
192 Marc LAVASTROU, « La réception de Madame du Barry d'Ernst Lubitsch par la presse cinématographique française du début des années 1920 », *op. cit.*
193 Lucien DOUBLON, « La Princesses aux huîtres », *Cinémagazine*, 11/02/1921, n°4, p.26 :

« *LA PRINCESSES AUX HUÎTRES (comédie burlesque à grand spectacles.)* - Ce film qui nous arrive de Berlin, en passant par Bruxelles et même Marseille s'appelle en France :

MISS MILLIARD

On est obligé, malgré tout, de constater que cette comédie a de grandes qualités, qu'elle possède une mise en scène parfaitement réglée et que les interprètes, ma foi, ne sont pas indignes de l'écran.

Puisque la *Super-Location*, avec franchise, ne cache pas l'origine de ce film, il serait injuste de ne pas dire exactement que celui-ci contient de bonnes choses.

Son origine est avouée […] au lieu d'attendre que lui et ses confrères nous arrivent d'Amérique, de Suisse, de Suède ou d'ailleurs, sous le couvert d'une autre firme, on a abordé franchement l'écueil et je dois à la vérité de dire qu'il n'y a pas eu dans le salle des présentations du Palais de la Mutualité, la moindre protestation.

Et puisque je parle de films allemands, je puis annoncer tout de suite qu'une autre bande nous sera prochainement amenée d'outre-Rhin – assez inattendue venant de là : *LE MARIAGE DE FIGARO.*

Dans cette chronique, il souligne un problème propre à la distribution mondialisée des films, celui de l'opacité entourant les divers réseaux depuis la réalisation, l'achat, la distributions jusqu'à la projection des films. Ainsi est-il parfois malaisé de connaître clairement la provenance d'une œuvre. Les producteurs allemands mais aussi certains distributeurs français semblent profiter de cette confusion pour montrer des films allemands en France et ce, malgré le blocus officiel. Le film de Lubitsch ne serait donc pas le premier film germanique distribué dans l'hexagone mais le fait d'annoncer clairement son origine apparaît comme une démarche jusque là inédite.

3 – La première « matinée de Cinéa » : un événement fondateur pour l'histoire française du cinéma allemand

L'histoire française du cinéma a préféré retenir *Le cabinet du docteur Caligari* comme le premier film allemand projeté en France, puisque les autres les films germaniques n'ont pas suscité autant de débats et de controverses. Il est vrai que Louis Delluc s'avère être un formidable amplificateur pour un événement *a priori* destiné à un public très restreint.

En effet, en organisant ces deux « matinées de *Cinéa* », Delluc s'adresse d'abord aux seuls abonnés de la revue. Mais en publiant une chronique dans le journal *Paris-Midi* seulement deux jours après la première projection du *Cabinet du docteur Caligari*, cette séance prend une portée nationale[194]. Ainsi la critique devient-elle un formidable levier de pression qui donne à la réalisation de Robert Wiene les moyens d'être distribuée dans les salles parisienne car qu'elles soient positives ou négatives, radicales ou tempérées, les critiques permettent à une œuvre d'exister aux yeux du public. Les basses analyses nationalistes et germanophobes n'empêcheront pas les spectateurs de se déplacer bien au contraire. En organisant cette « matinée de *Cinéa* », Louis Delluc ouvre les

---

Parfaitement... »

194 Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques II/2 Le cinéma au quotidien, op. cit.*, pp.262-263 :

« Ce beau film décevra peut-être ceux pour qui l'avant-garde de l'art se manifeste nécessairement par des moyens agressifs. Les décors cubistes, la claudication des personnages, la folie du scénario se fondent en une simplicité étonnante où s'affirme la maîtrise et où – bonheur inattendu – ne paraît point la prétention. Nous en emportons cette impression de classicisme que nous donna, par exemple, « *LE SACRE DU PRINTEMPS »*, d'Igor Stravinsky. La représentation du *DOCTEUR CALIGARI* s'est terminée dans les acclamations.

Que ce film passe bientôt et partout ! Il produira des impressions mais il attirera et intéressera. L'aventure de *LA CHARRETTE FANTÔME* a-t-elle appris quelque chose à MM. Les loueurs et exploitants ? Ils redoutaient l'accueil du public. Le public a donné son avis, voilà tout. Au Lutétia, il siffle, au Colisée, il discute ; au Gaumont-Palace, il applaudit. Les intellectuels ont fait une ovation à *CALIGARI*. Il faut livrer aux faubourgs maintenant. C'est là surtout que le nouveau est désiré et même compris. »

frontières aux productions allemandes qui désormais existent et ne peuvent plus être ignorées du public et de la critique.

Cependant, on peut se demander ce qui a poussé Louis Delluc à imposer un nouveau concurrent au cinéma français alors que ce dernier n'arrive toujours pas à faire face à l'importation croissante des productions américaines. Naturellement, cette esthétique germanique encore inédite dans l'hexagone apparaît aux yeux du critique comme une éventuelle source d'inspiration ou du moins apparaît-elle comme un possible référent autour duquel certaines réalisations françaises se positionneraient. Delluc voulait montrer une œuvre radicale et véritablement inédite qui se distingue nettement des productions américaines, italiennes ou françaises. Dans cette perspective, un film tel que *La princesse aux huîtres* d'apparence plus internationale correspond moins aux critères de radicalités et de « nouveautés » que souhaite montrer Delluc lors de cette séance.

Cette « matinée de *Cinéa* » du 14 novembre 1921 devient rapidement un événement fondateur de la réception du cinéma allemand en France. Maurice Bardèche et Robert Brasillach débuteront leur histoire du cinéma allemand avec *Le cabinet du docteur Caligari*, mais n'évoquent pas clairement le rôle de Louis Delluc dans cette initiative. Néanmoins, cette projection privée en devenant événement national permet quelques mois plus tard – en mars 1922 – une distribution régulière et autorisée de productions allemandes dans l'hexagone. C'est l'occasion pour le cinéma germanique de conquérir quelques parts sur le marché français, mais le dessein de Delluc est moins économique. Il semble considérer les notions d'échanges et de confrontations comme des ferments indispensables au développement d'un art national. Par l'organisation de ces deux « matinées de *Cinéa* », Delluc permet la découverte de réalisations inédites, qui ne doit pas exclure l'Allemagne, afin de féconder les réalisations nationales. C'est sa conception d'une mondialisation des films par des transferts culturels entre les divers pays.

4 – Les conséquences de cette première projection d'un film allemand. La place du cinéma allemand dans l'œuvre de Louis Delluc à partir de la fin de l'année 1921

Dans le courant de l'année 1923, Louis Delluc envisage la publication d'un nouvel ouvrage au nom déjà tout trouvé *Les cinéastes* où il compte rassembler – comme pour ses livres précédents –

certains de ses articles antérieurs[195]. Dès les premières pages de ce recueil, Delluc décrit une part de la production germanique visible dans l'hexagone. Depuis le 22 mars 1922 date à laquelle, *Le cabinet du docteur Caligari* a été projeté dans une salle parisienne, d'autres films ont été également programmés dans la capitale[196]. Le cinéma allemand n'est alors quasiment plus l'objet de commentaires d'inspiration nationaliste et Delluc contribue à l'installer « au premier rang » des films étrangers projetés en France.

> L'Allemagne bientôt va, au moins pour un certain temps, tenir le premier rang. La force irrésistible de sa production vient de ce qu'elle comporte tous les tons ; elle présente le film national, le film international, le film sous tous ses aspects, et toutes les variétés possibles et extrêmes de films, tout cela dans un effort d'ensemble dont l'organisation se perfectionne de jour en jour.
>
> On y fabrique du drame populaire aussi bête qu'en France et en Italie, mais toute la production n'est pas prostituée à ce triste besoin. Il y a la part des enfants, la part des spectateurs paisibles, la part aussi des esprit curieux, des intellectuels, des lettrés, et cette part là n'est pas la moindre ; il y a aussi la part des sadiques, des libertins, et des invertis. Il y a enfin la part de la propagande qui est considérable.
>
> Les quelques œuvres allemandes présentées à Paris en peu de mois représentent autant d'art et de progrès, et beaucoup plus d'effort matériel, que nos productions de trois et quatre ans : avec *LECABINET DU DOCTEUR CALIGARI* que nous avons eu l'honneur de présenter à nos confrères parisiens, *LES QUATRE DIABLES, GENUINE, LA TERRE QUI FLAMBE, LE RAIL, LES TROIS LUMIÈRE (LA MORT LASSE), LA MAISON SANS PORTES ET SANS FENÊTRES, L'INCENDIE,NOSFERATU,* Berlin aurait déjà un suffisant bagage. Mais c'est à peine une carte de visite en attendant l'énorme production exécutée ou en cours d'exécution. Des artisans comme Max Reinhardt, Ernst Lubitsch, Fritz Lang, Robert Wiene, Paul Wegener, Richard Oswald, etc... ; des interprètes comme PolaNegri, Henny Porten, Lili [*sic*] Dagover, Werner Krauss, Emil Jannings, Conrad Veidt, Mia May d'innombrables peintres et décorateurs, des costumiers, des poètes, des romanciers, des philosophes,tous les cerveaux de l'Allemagne, consacrent au Cinéma la part que chacun lui doit.[197]

Vraisemblablement rédigée pour les besoins de la publication des *Cinéastes*, cette introduction montre l'admiration de Louis Delluc pour la qualité et la variété des réalisations produites outre-Rhin. Parmi toutes les œuvres tournées en Allemagne, il différencie principalement « le film national [et] le film international ». La première appellation définie les œuvres les plus représentatives de la culture allemande. Il s'agit principalement des œuvres distribuées dans les

195 Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques I / Le Cinéma et les Cinéastes, op. cit.*, p.121.
196 Christophe GAUTHIER, *Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, pp.106-107.
197 Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques I / Le Cinéma et les Cinéastes, op. cit.*, pp.131-132.

salles françaises telles que *Le cabinet du docteur Caligari, Der müde Tod (Les trois lumières)* de Fritz Lang (1921) ou *Le rail* de Lupu Pick[198]. Le seconde dénomination « le film international » représenterait alors les productions, qui en apparence, ne possèdent pas d'ancrage culturel spécifique à l'identité allemande et viseraient une diffusion sur le marché mondial. Lors de sa distribution aux États-Unis, *Madame DuBarry (Madame du Barry)* d'Ernst Lubitsch (1919) qui traité d'un épisode de l'histoire française avait été qualifié de cette sorte[199]. On peut donc supposer que Delluc pense à ce genre de films.

C'est cette grande variété de réalisations qui permet au cinéma d'outre-Rhin d'être considéré, aux yeux de Delluc, comme l'un des plus importants d'Europe voire du monde. Indirectement, il remarque une carence propre au cinéma français dont l'origine se situerait au moment du déclenchement de la première guerre mondiale[200]. Toutefois, les conséquences du conflit ne sont pas entièrement responsables de l'actuelle situation du cinéma hexagonal. Le manque d'investissement à la fois financier, humain et technique provoque le durcissement de cet état de crise[201]. Dès lors, le cinéma allemand passe pour un modèle d'organisation et de rationalisation unique en Europe et capable de rivaliser avec le concurrent américain.

> Et bien entendu toute la finance de Berlin, de Leipzig, de Munich, de Dusseldorf, de Hambourg. La puissance du film allemand est infinie. Tous ont compris, comme en Amérique, l'absolue nécessité d'affecter un vaste trésor à cette prospection. À Berlin, pas plus qu'à New York et à Los Angelès [*sic*], excès de finance ne signifie gaspillage ; on a bien à tort accusé les Américains de gâcher systématiquement leur argent, on aura tort si l'on fait le même reproche aux Allemands. Ils savent que vouloir entreprendre l'énorme bâtisse de la

198 Voir *infra :* 3ème partie Étude chronologique de la réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

199 Marc LAVASTROU, « La réception de Madame du Barry d'Ernst Lubitsch par la presse cinématographique française du début des années 1920 », *op. cit.*

200 *Ibid.*, p.127 :

« La guerre la mit [la France] mit en infériorité. C'est possible, et j'admets que la vie française du temps de guerre, fut, malgré le nombre d'hommes et de capitaux disponibles à l'arrière des armées, assez peu propice à la constitution d'une ample affaire d'art vive et équilibrée.

Mais la guerre, est ou peu s'en faut, terminée ; un pays éprouvé comme l'Allemagne a vite bâti à larges plans son industrie cinématographique. Pourquoi la France n'y a-t-elle pas réussi ?

L'incuriosité du public à l'égard des possibilités de l'écran est certes un des grands maux de ce pays. Mais beaucoup d'autres aussi. »

201 *Ibid. :*

« L'habitude de ne pas payer convenablement les artistes, les peintres, les autres ; l'insuffisance ou la désorganisation des salles ; le mélange brutal de tous les publics devant tous les films ; la malhonnêteté de beaucoup de commerçants du film qui comptent parmi eux une jolie collection de candidats à la correctionnelle ; la dilapidation de capitaux (venus de source respectable) par des réalisateurs ou cinéastes peu scrupuleux, sortis plutôt ratés de bien des carrières, ou simplement poussés par les conditions draconiennes de leurs maîtres ou associés à se payer sur l'animal, voilà quelques-unes des plaies qui interdirent au Cinéma de France un développement rapide, généreux et juste. »

cinématographie sans une base solide est folie. On sait d'ailleurs ce que cela coûte à d'autres nations.

La force du cinéma germanique, ce qui lui permet d'aspirer bien vite à la première place du marché mondial, c'est moins l'énorme quantité et la qualité supérieure des éléments qu'il comporte que la coordination de ces éléments. Le cinéma allemand est bien administré. Ses fonds de début sont bien exploités. Sa fortune est en bonnes mains.[202]

Cette description quelque peu fantasmée se construit autour de ce que Louis Delluc souhaite fonder pour le cinéma français. Ainsi, le système de production germanique devient-il, si ce n'est un modèle du moins, un contre-modèle indispensable à la réorganisation de l'ensemble du 7ème art hexagonal. Sous la plume de Louis Delluc, la représentation du cinéma d'outre-Rhin se modèle en fonction des évolutions françaises. Pour le critique, le film germanique est, en quelque sorte, un intermédiaire subtil lui permettant de transmettre ses propositions de réformes. Parmi celles-ci, on trouve la création de salles spécialisées[203].

Le redécoupage de films par des propriétaires de salles moins soucieux du respect de l'œuvre que de la rentabilité d'un film[204], démontre que le cinéma n'est pas encore considéré comme un art. Sa disparition prématurée le 22 mars 1924 ne donne pas l'occasion à Louis Delluc de pouvoir assister à l'ouverture de l'une des premières salles de cinéma spécialisées : le Théâtre du Vieux-Colombier de Jean Tedesco. Ce dernier ne reprend pas uniquement la direction de *Cinéa*, il poursuit également le travail initié pour Delluc en créant cette salle mais aussi en constituant le premier répertoire du film.

II. – Jean Tedesco (1895-1959)

Jean Tedesco débute sa carrière dans le monde du cinéma d'abord comme critique aux côtés de Louis Delluc dans la revue *Cinéa*. Il en prend la direction en novembre 1922 après le départ de son fondateur et ce, jusqu'en 1923 au moment où la fusion avec un autre journal est devenue

202 *Ibid.*, p.132.
203 *Ibid.*, p.127, « […] le mélange brutal de tous les publics devant tous les films. »
204 *Ibid.*, p.187 :

« C'est la même erreur qui mène à tripatouiller certains films d'un caractère très original. L'habitude a été prises de les *arranger* pour le goût français. Folie ! Laissez-les intacts, avertissez le public qu'il va assister à quelque chose de curieux, voire d'extravagant, et vous constaterez un extraordinaire mouvement d'intérêt. Je pense à *LA CHARRETTE FANTÔME* et au *KID*, qui perdraient beaucoup, quoi que vous en pensiez, à ne pas paraître dans leur intégralité. Étudiez donc la mentalité du spectateur. Il est avide d'inédit. [...] »

indispensable à sa survie[205]. La création de *Cinéa-Ciné pour tous,* en novembre 1923, a pour objectif de perpétuer l'esprit qui avait animé Louis Delluc à la conception de *Cinéa* de sorte que Jean Tedesco, avec Pierre Henry, demeure à la tête de ce journal jusqu'à sa disparition des kiosques en 1932[206].

Les activités de critique et de directeur de revue sont nécessaires pour partager et diffuser sa passion de l'art cinématographique mais elles ont certaines limites. Si Tedesco semble marcher sur les pas de Louis Delluc et Riciotto Canudo[207], le contexte intellectuel des années 1923-1924 le pousse à s'en démarquer sensiblement. Ces deux critiques apparaissent régulièrement aux centres de nombreuses controverses de la première moitié des années 1920.

Ricciotto Canudo meurt le 11 novembre 1923, quelques mois plus tard, en mars 1924, Louis Delluc disparaît à son tour. Comme le remarque Christophe Gauthier, Jean Tedesco, dès le milieu de l'année 1924 – dans le numéro du 1er août de *Cinéa-Ciné pour tous* –, semble avoir tourné la page en jugeant que « la théorie du Septième art […] a illustré notre Moyen Âge cinématographique »[208]. Pour lui, une « nouvelle phase » de l'évolution cinématographique est désormais ouverte « depuis *Caligari*, depuis Sjöstrom, depuis *la Roue* »[209] et naturellement, *Cinéa-Ciné pour tous* se doit d'être le périodique de cette cinéphilie naissante. Mais parallèlement à cette revue qui doit être en mesure d'aborder l'ensemble des problématiques propres au cinéma, Jean Tedesco, suite à l'échec de la dernière saison du Club des Amis du Septième Art (CASA)[210], décide de se lancer dans une entreprise commerciale « mais qui continuerait à défendre au milieu de l'arène des exploitants, les idées chères à Delluc et Canudo »[211].

L'ouverture du Vieux-Colombier[212], le 14 novembre 1924 – soit trois ans jour pour jour après la première « matinée de *Cinéa* » – marque le désir de Tedesco de maintenir cette ligne de conduite initiée quelques années auparavant par Louis Delluc, Canudo ou encore Pierre Henry tout en essayant de constituer un répertoire des films. Mais, il s'efforce également de maintenir le goût pour l'avant-garde développé par le directeur du Théâtre du Vieux-Colombier, Jacques Copeau, qui est

---

205 Christophe GAUTHIER, « Jean Tedesco », *in :* François ALBERA et Jean A. GILI (sous la direction de) *Dictionnaire du cinéma français des années vingt, op. cit.*, p.385.
206 *Ibid.*
207 Christophe GAUTHIER, *la Passion du cinéma / Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.,* p.114.
208 *Ibid.,* p.109
209 *Ibid.*
210 *Ibid.*, p.114.
211 *Ibid*.
212 *Ibid.*, pp.103-123.

contraint de fermer les portes de cet établissement en mai 1924[213]. En installant un cinéma dans un ancien théâtre, Jean Tedesco voit le moyen de légitimer le cinéma mais non pas à la lumière du théâtre comme dans les années 1910, et encore moins par opposition à cet art. Il pensait que le cinéma en investissant pour la première fois un lieu d'avant-garde devenait par conséquent lui aussi un art d'avant-garde[214].

1 – La place du cinéma allemand dans la constitution du répertoire du Théâtre du Vieux-Colombier.

Dans l'article « le Répertoire et l'avant-garde du film » qu'il publie le 15 février 1925, Jean Tedesco énonce les fonctions de cette salle très particulière dans le paysage cinématographique parisien[215]. Il en distingue deux principales fonctions dont la première est de constituer et de montrer les « classiques » du cinéma.

> Dans les conditions présentes de l'exploitation, il est impossible au public des cinémas de pouvoir retenir, dans la production, ce qui les a conquis, de pouvoir revoir ce qui lui a plu, ou de voir ce qui n'est pas resté sur l'écran plus d'une ou deux semaines. La constitution du *Répertoire du Film* est à l'ordre du jour.
>
> L'expérience récente du *Théâtre du Vieux Colombier*, soi-disant révolue, tels, : *La Charrette Fantôme, le Docteur Caligari, la Roue, Kean* ou *Désordre et Génie*, les anciens bons films de Charlie Chaplin, d'Hayakawa, de William Hart, etc. Bien d'autres seraient dignes d'une nouvelle carrière, s'il était possible de les retrouver. La négatif du *Lys Brisé*, celui de *Pour sauver sa race*, par exemple, sont actuellement recherchés.

213 *Ibid.*, p.116

214 *Ibid.*, p.117 :

« Paul Leglise va même plus loin, traçant un parallèle entre les recherches théâtrales du Cartel de Baty, Jouvet et Pitoëff et celles de Tedesco. La correspondance de Copeau et Tedesco publiée dans la présentation de la première saison témoigne de cette dimension : " Notre public, j'en suis sûr, vous retersera fidèle, écrit Copeau. Votre idée de constituer un répertoire des plus beaux films, de dégager les nobles tentatives du cinéma du fatras d'absurdités qui l'étouffent, cette idée me paraît excellente et digne de réussir. " Ce à quoi Tedesco répond :

Je suis fier d'être celui qui gardera cet hiver fidèlement les portes de votre théâtre, pour que tous ceux qui y sont venus puissent encore ici se réchauffer à la chaude lumière de l'art. Ils trouveront un changement dans la maison. Au fond de cette scène que vous avez illustrée, ils verront s'animer le miracle moderne des images mouvantes. Vous voulez bien me dire que vous aimez le cinéma et que vous serez heureux de travailler pour lui. Je souhaite que votre parole serve d'exemple à ceux que trop de films stupides tiennent éloignés de l'écran. Je pense qu'ils feront confiance à ce que déjà vous aimez et songez à servir. »

215 Jean TEDESCO, « le Répertoire et l'avant-garde du film », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/02/1925, n°31, p.5.

[…]

Le but a atteindre en constituant un Répertoire du Film est de lutter contre la disparition prématurée du chef-d'œuvre, englouti dans l'oubli au même titre que la pire des médiocrités. Tous les cinéphiles voudront soutenir de leur sympathie un mouvement de cet ordre, puisqu'il assure aux producteurs une entrée digne de leurs œuvres auprès d'un public meilleur et plus nombreux encore, grâce au prolongement du temps d'exploitation. Puisse cette amélioration des conditions matérielles les encourager à multiplier dans leurs films les fragments de beauté, encore trop rare dans la production présente.[216]

Dans ce travail de conservation et de projection des films, l'approche véritablement singulière de Jean Tedesco donne aux intellectuels les outils permettant de légitimer l'autonomie du cinéma en tant qu'art avec son propre système de références culturelles[217]. Parmi, ces classiques du cinéma qui seront désormais les jalons esthétiques de l'art cinématographique, on distingue sur vingt-neuf films sélectionnés, onze films français, neuf américains, cinq allemands, trois suédois et un italien[218]. Quantitativement, les productions d'outre-Rhin se situent donc à la troisième place derrière celles des États-Unis et de la France. Les cinq œuvres en question sont : *Le cabinet du Docteur Caligari, Les trois lumières, Die Straße (La rue)* de Karl Grune (1923), et *Sylvester (La nuit de la* Saint-*Sylvestre)* de Lupu Pick (1924)[219]. Ce petit corpus synthétise l'ensemble des deux principaux courants avant-gardistes allemands visibles en France à partir du début de l'année 1922.

La création de ce répertoire des films entérine pour la première fois l'idée selon laquelle l'histoire française du cinéma allemand débute avec la projection de la première « matinée de *Cinéa* » et donc avec le film de Robert Wiene. Il faut rappeler que l'un des arguments évoqués pour justifier de la création du Théâtre du Vieux-Colombier et plus précisément de ce répertoire était de « faciliter la création de genres et d'écoles cinématographiques susceptibles d'enrichir l'évolution de l'art nouveau. »[220] Cette réflexion conduit à associer à une école nationale un seul genre et une unique esthétique. En France, dès la fin de l'année 1924, la tendance « expressionniste » du cinéma d'outre-Rhin devient un fait historiquement avéré au point d'en devenir un lieu commun propre à cette production nationale[221]. Cette pensée globalisante fait abstraction de toute la diversité des

216 *Ibid.*
217 Christophe GAUTHIER, *la Passion du cinéma / Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.123.
218 *Ibid.*, p.118.
219 *Ibid.*, pp.106-107 et p.121.
220 *Ibid.*, p.103.
221 Jean TEDESCO, « la Jeune école russe », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/07/1927, n°89, pp.8-9 :
« C'est assurément un bienfait pour la naissance d'un art neuf que de se faire dans l'isolement, l'ombre et la difficulté. Du blocus de l'Allemagne, de 1914 à 1918, a jailli l'école allemande de cinéma expressionniste. »

genres et des esthétiques cinématographiques germaniques qui se sont développés au cours de la première moitié des années 1920, entre les comédies extravagantes de Lubitsch, les diverses formes d'expressionnismes, le *Kammerspiel* et les débuts d'une esthétique réaliste encore teintés d'expressionnismes.

Le rail ou *La nuit de la Saint-Sylvestre* ne peuvent en aucun cas être qualifiés d'expressionnistes[222]. Jean Tedesco avait pourtant programmé ces films. Les commentaires qu'il en laisse ne font que promouvoir les nombreuses séances proposées par le Théâtre du Vieux-Colombier[223]. Il en va de même plus d'un an après. Lorsqu'il programme *La rue* de Karl Grune, il promeut la programmation de qualité dans sa salle en défendant la dimension internationaliste du cinéma justement liée au mutisme de ses images[224]. Couramment utilisé dans les années 1920, le rajout des intertitres est ainsi perçu par Tedesco comme une trahison de l'œuvre et des auteurs, un détournement culturel sans transfert véritable. En cela, il s'inscrit dans la continuité de Louis Delluc. Il est intéressant de voir que le problème de l'adaptation pose implicitement celui des transferts culturels et d'une histoire des mentalités par le biais des sous-titres.

> Mais plus grand encore que l'addition bénévole de sous-titres se présente la question de « l'adaptation française ». Quand j'eus la satisfaction profonde de projeter au Théâtre du Vieux Colombier cette étonnante composition de Carl Grüne « *La Rue* » je fus atterré par les modifications que l'éditeur y avait apportées, avec le concours éclairé de M. J. Faivre. De cette tragique et banale histoire, « les adaptateurs au goût français » avaient jugé bon de faire une guillerette aventure. C'est ainsi que lors que le bon bourgeois égaré entre dans le restaurant à la suite de la sinistre allumeuse, un farceur lui adresse la parole en ces termes : « Monsieur aime bombe... mais c'est la bombe funèbre ». J'en cite un parmi des dizaines. Heureusement, une fois ces titres retirés, nous retrouvâmes *La Rue* à peu près intacte, et non plus contée sur le ton des histoires pour rire en société, toujours si bien accueillis aux noces et banquets.

---

222 Voir *infra :* 3ème partie Étude chronologique de la réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

223 Jean TEDESCO, « *La Nuit de la Saint-Sylvestre* », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/04/1925, n°35, p.8 :

« Le théâtre du Vieux-Colombier se devait de faire un accueil particulier au film sans sous-titres. Après *L'Horloge* ce premier essai d'un jeune français, après *Le Rail,* voici *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, également de Lupu Pick. […]

[…]

Ce chef-d'œuvre a été accueilli par la presse française avec profond enthousiasme en avril dernier. *La Nuit de la Saint-Sylvestre* n'a cependant connu qu'une très courte exploitation. Saluons son retour sur l'écran de la Rive gauche, et souhaitons que le public intellectuel de Paris consacre la valeur réelle d'une aussi forte suite d'images dramatiques. »

224 Christophe GAUTHIER, *la Passion du cinéma / Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.109 :

« Tedesco insiste également sur le caractère collectif du film et son " internationalité " liée au mutisme de ses images dont les interprétation dépassent toujours les intentions du cinéaste. »

> Il est vrai, comme l'observe M. Henry Lafragette, que notre mentalité à nous n'est pas la même que celle d'outre-Rhin. Et il faut nous féliciter de retrouver, en grattant les sous-titres des titreurs français, les films étrangers tels, ou à peu près tels, que leurs auteurs les ont voulus. Car, si c'était un *adaptateur* véritable qui s'en fut occupé, nous nous serions trouvé en présence d'un réel travail d'adaptation, pour lequel, comme le dit M. Lafragette, il faut une culture intellectuelle plus profonde, afin de pouvoir procéder à d'habiles coupures et à des regroupements de scènes.
>
> Oui, cinéastes étrangers, voilà ce qui vous attend sur le sol de France. Vous avez monté votre film avec patience, l'adaptateur français va vous « regrouper » tout cela. Telle est son habileté, tel est son savoir de spécialise et sa science de psychologue, que l'adaptateur ne connaît pas d'obstacle ; il parvient même à changer la « mentalité d'origine », comme le dit non sans satisfaction l'auteur que nous citons.[225]

L'élaboration d'un répertoire des classiques du cinéma doit naturellement passer par la recherche d'une copie la plus conforme à l'original distribué avec les accords du producteur et du cinéaste. Ce commentaire met en valeur la diversité des politiques de diffusion des films. Pour Tedesco, les films étrangers ne doivent en aucun cas être adaptés au goût et à l'esprit français. Il valorise ainsi ses partis pris de programmation du Théâtre de Vieux-Colombier sans pour autant analyser par exemple les qualités intrinsèques du film de Grune. Dès lors, *Cinéa-Ciné pour tous* devient pour Jean Tedesco le principal moyen de diffusion et de justification de sa démarche originale de création d'un premier répertoire des classiques du cinéma, mais également de la programmation du Théâtre du Vieux-Colombier. Il est, par contre, regrettable, qu'il n'ait pas mieux motivé tous ses choix de films.

Comme nous l'avons déjà pu le constater, dans l'esprit de Tedesco, le terme d'expressionnisme recouvre une réalité très variée. Il convient donc de s'attacher de mieux comprendre sa conception de l'avant-garde allemande.

2 – Une représentation rétrograde de l'avant-garde allemande

En 1927, dans un articles sur les productions soviétique, il s'attarde à décrire « la naissance » du cinéma allemand durant la première guerre mondiale.

225 Jean TEDESCO, « Sous-titrage et adaptations », *Cinéa-Ciné pour tous,* 15/06/1926, n°63, p.9.

> C'est assurément un bienfait pour la naissance d'un art neuf que de se faire dans l'isolement, l'ombre et la difficulté. Du blocus de l'Allemagne, de 1914-1918, a jailli l'école allemande de cinéma expressionniste. Vous vous souvenez de cette révélation qui nous fut faite, peu après la signature de la paix, par les *Trois Lumières, le Cabinet du Docteur Caligari,* et *La Rue* ? Il semble bien que le créateur cinégraphiste doive, comme autrefois le poète dans sa mansarde, s'isoler dans le studio. En avançant cette vérité d'expérience, je me heurte aussitôt à l'opinion des théoriciens qui proclament l'internationalité du Cinéma, et aussi des producteurs qui pour vendre leurs films les préparent à la sauce de tous les pays. Qu'importe ! Il n'est pas douteux que les nations protégées contre l'influence étrangère puisent dans leurs ressources personnelles une inspiration plus profonde. La simple rencontre de Carl Meyer [*sic*] le scénariste, de C. Veidt et de trois décorateur, devant quelques toiles à peindre, quelques masques humains à animer – une telle collaborations, demeurant étroite par la faiblesses des moyens, et strictement formée par la nécessité, vaut plus pour la formation de l'art-cinéma que toutes les ententes internationales.[226]

Face à l'internationalisme que semble prôner certains producteurs, Tedesco élabore une conception en apparence plus centrée sur les spécificités nationales. « Le blocus de l'Allemagne » aurait contraint les cinéastes à rechercher, dans les traditions culturelles germaniques, les fondements mêmes de leur cinéma. C'est en remontant aux racines de l'art et de la civilisation allemande et en les adaptant à leur époque qu'ils sont parvenus à une forme d'universalisme puisque leurs réalisations ont été comprises et ont rencontré de nombreux succès en France et aux États-Unis. Il s'agit d'une « germanité universelle »[227] qui s'oppose à toutes formes d'internationalités.

Cette image du cinéma est conforme à la représentation développée par la presse spécialisée. Toutefois, il est nécessaire de souligner une incohérence chronologique. Les films cités par Tedesco ont tous été réalisés après guerre. Le cinéma américain parvient alors à exporter ses productions sur le territoire allemand. Cette conception d'un cinéma allemand vierge de tous contacts et de toutes influences extérieures est un mythe classique dans l'élaboration des identités nationales[228]. Il faut donc en prendre toute la mesure dans le cadre de l'élaboration d'un répertoire des films qui postulerait une sorte d'âge d'or du cinéma allemand se nourrissant de ses propres traditions artistiques. Dès lors un film d'avant-garde se caractériserait par la continuité avec ces œuvres fondatrices. « […] Les deux mouvements, Répertoire et Avant-gade se complètent, puisque l'avant-

226 Jean TEDESCO, « La jeune école russe », *op. cit.*, p.9.

227 Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried*. Appréhensions de la “ germanité ” dans la critique cinématographique française dans les années vingt », Actes du Colloque / *L'art allemand en France, 1919-193,. Diffusion, réception, transferts*, organisé les 30 et 31 octobre 2008 par Bertrand TILLIER, Dimitri VEZYROGLOU et Catherine WERMESTER, pp.1-13.
http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christophe%20Gauthier.pdf

228 Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales ; Europe XVIIIe -XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1999, coll. Points Histoire, pp.23-67.

garde d'aujourd'hui, c'est le Répertoire de demain. »[229] Ce lien étroit entre films classiques et œuvres avant-gardistes suppose que Tedesco conçoive l'évolution du cinéma comme une lente et inéluctable progression[230]. De la sorte le choix des film présentés au Vieux-Colombier est effectué en fonction de ceux retenus dans le répertoire ce qui n'est pas sans provoquer quelques réticences au sein du public[231].

Parmi les films projetés au Théâtre du Vieux-Colombier, *Das Wachsfigurenkabinett* (*Le cabinet des figures de cire)* de Paul Leni (1924) est présenté comme l'archétype de l'avant-garde cinématographique allemande.

> Voilà bien un film d'avant-garde !
>
> Un spectateur du « Vieux-Colombier » nous demandait récemment, à propos du *Montreur d'Ombres* ou était l'*avant-garde*. Il prit le soin – et nous lui en savons gré – de le demander tout haut, de son fauteuil, le soir de la première représentation. Nous ne pouvions être là pendant la projection, pour lui répondre. Il nous semble d'ailleurs qu'un autre spectateur s'en chargea.
>
> Mais voici que *Le Cabinet des Figures de Cire* – tel est le titre original du film – nous donne l'occasion de parler un peu d'avant-garde. Expression que l'on peut déplorer d'employer, sans doute, par ce qu'elle peut contenir de prétention, avant-garde signifie cependant aux yeux du public une tendance vers la nouveauté, un parti-pris de recherches, un désir de rompre avec d'anciennes habitudes. Ce sont bien là, précisément, les caractéristiques du film de Paul Léni [*sic*].[232]

Ce film aux décors peints caractéristique de l'esthétique des films expressionnistes peut difficilement être considéré comme un film d'avant-garde en 1925. Contrairement à ce qu'affirme Tedesco, Paul Leni ne rompt pas véritablement « avec [les] anciennes habitudes » instaurées depuis l'immédiat après-guerre, *Le cabinet des figures de cire* reproduit une formule bien rodée et n'apporte pas de véritable nouveauté. Depuis 1922, nombre de ces films expressionnistes ont été projetés

229 Jean TEDESCO, « le Répertoire et l'avant-garde du film », *op. cit.*, p.5.

230 Christophe GAUTHIER, *la Passion du cinéma / Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.109.

231 *Ibid.*, p.121 :

> « [Pour] l'ouverture de la salle […] le 14 novembre 1924 [la projection] du *Montreur d'ombres*, film allemand d'Arthur Robison, se solde par un échec. Jugé trop traditionnel par les avant-gardistes et trop avant-gardiste par les autres, le film fait un four. Un spectateur aurait même apostrophé Tedesco à la fin de la séance : "je suis venu pour voir de l'avant-garde, monsieur, et là-dedans je n'en vois pas". Il faut reconnaître que le directeur de la salle fait ici preuve de son inexpérience en projetant ce type de films proche de l'expressionnisme alors en vigueur dans une partie des productions outre-Rhin, largement distribué par ailleurs au Ciné-Opéra ou au Carillon. Pour comble de malheur, Jacques Copeau voit *le Montreur d'ombres* et le trouve foncièrement déplaisant »

232 Jean TEDESCO, « Figures de cire », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1925, n°34, p.14.

dans les salles parisiennes comme le Ciné-Opéra ou le Carillon[233]. Manifestement, Jean Tedesco cherche à convaincre ses lecteurs et ses spectateurs du bien-fondé de ses choix de programmation. Il en va de même pour *Die Brüder Karamazoff* (*Les frères Karamazoff*) de Carl Frölich et Dimitri Buchowetzki (1921) projeté quatre ans après sa réalisation[234], il ne peut être juger comme de l'avant-garde cinématographique.

Le cabinet du docteur Caligari apparaît de fait comme la pierre angulaire de toute la programmation des films allemands dans cette salle spécialisée. Pourtant, Jean Tedesco ne semble pas porter beaucoup d'estime à ce long métrage dont il revoit quelques extraits en mars 1924 et s'étonne de l'aspect déjà vieilli de ces images[235]. Le choix de ces réalisations semble reposer sur une représentation très stéréotypée des traditions culturelles allemandes. *Le cabinet des figures de cire* est vu comme une œuvre onirique, « dans le pur domaine de l'imagination »[236]. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, le rêve est souvent perçu comme l'une des constantes de la culture germanique qui sert de facteur d'identification de l'ancrage nationale de certaines productions.

Pour Jean Tedesco, le cinéma expressionniste qu'il appartienne au répertoire ou à l'avant-garde est l'expression nationale du cinéma allemand sans apport culturel extérieur. L'avant-garde n'est donc pas synonyme de radicalité artistique mais plutôt la manifestation de canons esthétiques nationaux. Si, Jean Tedesco n'a jamais été partisan des films internationaux[237], il semble toutefois qu'à partir de 1925, il ne soit plus véritablement attiré par les productions allemandes. L'article « La jeune école russe » confirme ce désintérêt au profit d'une attention accrue portée aux productions soviétiques perçues, elles aussi, comme réalisées dans l'isolement de la Révolution russe. Au début

233Christophe GAUTHIER, *la Passion du cinéma / Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.105-107.

234 Jean TEDESCO, « le Répertoire et l'avant-garde du film », *op. cit.*, p.5 :

« Il faut ouvrir à ces films [d'avant-garde] le marché du cinéma intellectuel de Paris. Tel est le second but du mouvement commencé au Théâtre du Vieux Colombier. Dès à présent, ce théâtre s'est assuré l'exclusivité des *Frères Karamazov*, que le public d'élite sera invité, à partir du 6 mars [1925], à venir voir et discuter, car on ne peut enlever aux artistes et aux parisiens en général, le suprême droit de critique, dont dépend, à la vérité, le succès d'un écran qui veut en même temps une Tribune. »

235 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma / Cinéphiles, Ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.,* pp.94-95.

236 Jean TEDESCO, « Figures de cire », *op. cit.*, p.14.

237 Jean TEDESCO, « Tactique européenne », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°98, 01/12/1927, p.9 :

« Dénoncer le point de vue des chefs d'industrie du Cinéma américain, ce n'était que résumer à nouveau ce que d'autres ont mieux dit, ce que chacun devine chaque jour, ce que tous, hélas, comprendront demain. L'universalisation du cinéma est en route. À l'expansion économique des États-Unis l'Europe menacée ne répond que par de vagues enthousiasmes internationales qui élargissent encore la brèche ouverte. Il nous rester à dire, en effet, qu'à nos yeux la faillite du Cinéma ne sera pas seulement le fait de la standardisation américaine mais aussi des méthodes présentes de la grande production européenne. L'alarme ne doit pas être donnée seulement pour le dehors mais aussi pour le dedans. »

de l'année 1928, l'occasion lui est donnée de s'exprimer à nouveau sur cette période du cinéma allemand, lors d'une conversation avec le cinéaste Georg Wilhelm Pabst[238]. Il semble se souvenir de ce temps et tâche d'en tirer les leçons de ce qu'il considère comme une véritable déchéance de l'école nationale allemande expressionniste.

> […] Le temps où Delluc et Canudo, tous deux disparus, proclamaient la supériorité incontestable d'un *Caligari*, n'est plus. Il faut que nous nous rendions compte de la marche des événements. Que s'est-il passé en Allemagne depuis quelques années ? Robert Wiene, détaché de la superbe phalange caligaresque, fait, *La Danseuse passionnée.* Fritz Lang père des *Trois Lumières* s'égare dans la sociologie animée ; Carl Grüne [*sic*], qui fit *La Rue*, a glissé sur la pente fatale du mélodrame populaire, Murnau et Léni [*sic*] sont en Amérique. Et Lupu Pick ? *Le Canard Sauvage,* cette grandiose tragédie d'une beauté si poignante, serait-ce son dernier chant ?
>
> Grandeur et décadence du cinéma allemand... De quoi pourrions-nous parler avec Pabst, sinon de cette heure véritablement dramatique où l'on voit s'immobiliser la généreuse poussée des artistes de là-bas. [...][239]

En perdant ses spécificités, le cinéma allemand est, vraisemblablement, devenu un art international. Sous sa plume, seul l'expressionnisme apparaît comme l'unique courant cinématographique d'essence germanique. Comme il ne pose pas clairement les cadres de ce mouvement, Tedesco n'est pas en mesure de pouvoir appréhender l'ensemble de la diversité des productions d'outre-Rhin et notamment les *Kammerspielfilmen et Straßenspielfilmen*. La programmation du Théâtre du Vieux-Colombier semble se concentrer sur des films dont l'esthétique se rapproche du *Cabinet du docteur Caligari* œuvre pour lui fondamentale. D'ailleurs en 1927, soit six ans après la première de Louis Delluc et trois ans après l'ouverture du Théâtre du Vieux-Colombier, Jean Tedesco reprend à nouveau ce film confirmant ainsi son statut d'œuvre fondatrice du cinéma de l'aire germanique. Toutefois, les spectateurs parisiens pouvaient également voir dans d'autres salles, d'autres genres de réalisations allemandes. En 1926, s'ouvre le Studio des Ursulines, l'année suivant le Ciné-Latin et en 1929 le Cluny-Cinéma, les programmations de ces trois salles s'inscrivent dans la continuité des propositions initiées par Tedesco au Théâtre du Vieux-Colombier[240].

Les générations de critiques de la seconde moitié des années 1920 et du début de la décennie 1930 ont logiquement tendance à s'inscrire en faux par rapport aux discours de leurs prédécesseurs.

238 Jean TEDESCO, « Conversation avec G. W. Pabst », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/02/1928, n°102, p.9.
239 *Ibid.*, p.9.
240 *Ibid.*, p.263.

Contre l'intellectualisation du cinéma nécessaire au début des années 1920, à une légitimation de cet art deux réponses successives sont proposées. La première vient des surréalistes dont l'origine du mouvement est à situer au lendemain de la signature de l'armistice, au sein du courant Dada. Participant de cette tendance à la critique radicale des cultures humanistes et classiques[241], ces écrivains – Desnos, Soupault, Breton, Aragon – voient dans le cinéma la manifestation d'une contre-culture d'essence populaire qui ne doit être en aucun cas corrompue par les discours d'intellectuels bourgeois. Dans le sillage de Nietzsche puis des avant-gardes européennes, ils marquent ainsi leur souhait d'abolir la frontière entre l'art et la vie. Si certains d'entre eux – Desnos et Soupault – s'essayent un temps à la critique de film, cet exercice répond surtout à une nécessité pécuniaire tout en s'efforçant de se conformer aux conceptions de la doctrine surréaliste.

Quant à la seconde réaction à l'intellectualisation du cinéma, elle trouve certes ses racines dans le mouvement dirigé par Breton mais, elle est menée par une nouvelle génération d'hommes de lettres nés durant la décennie 1900. Les contributeurs à la revue *le Grand Jeu* – Roger Vailland, André Delons ou encore Roger Caillois – appartiennent à ce courant[242]. Certains d'entre eux, et notamment Delons[243], publieront d'ailleurs des textes dans *la Revue du cinéma* fondée par Jean-Georges Auriol. Pour eux, les images animées exercent une attraction indéfinissable au point de modifier le comportement de l'*Homo spectator*[244]. Auriol écrit à ce propos, dans la numéro 1 *Du cinéma* qui deviendra quelques mois plus tard *la Revue du cinéma* :

> Si le cinéma a amené chez des âmes primitives ou troubles les égarements les plus extravagants, il provoque plus fréquemment chez ses victimes une exaltation inoffensive ou une intoxication et des manies un peu graves. Mais tout le monde sait ça […]
>
> oh ! J'aurais honte de continuer plus longtemps à, non pas expliquer, ni même dévoiler, mais essayer de déclencher chez quelques personnes une attention précise sur les mystérieux effets des films sur les êtres. C'est l'imposante confusion qui se dégage de cet enchantement que j'admire par-dessus tout.
>
> Il ne faut surtout pas mêler le cinéma à la vie. Conservons le monde qui apparaît sur l'écran comme un ciel qu'on pourrait peut-être gagner – le plus tard possible, pour ne pas risquer de le perdre.[245]

241 *Ibid.*, 267.

242 Alain et Odette VIRMAUX, *Le grand jeu et le cinéma / Anthologie : (Gilbert-Lecomte, Daumal, Vailland, Audard, Delons, Boully, Cramer, Caillois, Maurice Henry, Harfaux, Mayo)*, Paris, Paris Expérimental.

243 André DELONS (textes réunis et présentés par Alain et Odette VIRMAUX), *Chroniques des films perdus / écrits de cinéma 1928-1933 : au carrefour du* Grand Jeu, *du surréalisme et de la première* Revue du cinéma, Mortemart, Rougerie, 1995, coll. 1er siècle du cinéma.

244 Christophe GAUTHIER, *La Passion du cinéma / Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, *op. cit.*, 276-277.

245 Jean-Georges AURIOL, « le Cinéma et les mœurs. La fenêtre magique », *Du cinéma*, n°1, décembre 1928, pas de

Voyons donc comment, Jean-Georges Auriol, cette personnalité importante dans la paysage de la critique cinématographique française situe les productions allemandes et notamment à l'orée d'une évolution technique fondamentale : l'émergence du cinéma parlant.

III. – Jean-Georges Auriol (1907-1950)

Né en 1907 sous le nom de Jean Huyot, d'un père graveur pour l'édition de luxe proche de l'équipe du *Chat noir* qui s'intéressait aux débuts du cinéma[246]. Il fait la connaissance de Chavance[247], Brunius[248] et Dreyfus[249] – ses acolytes de *la Revue du cinéma* – en 1925 pendant l'Exposition des Arts Décoratifs à « La tribune libre du cinéma »[250]. Il n'a pas encore vingt ans lorsqu'il fonde une petite revue éphémère – seulement quatre ou cinq numéros seront publiés – consacrée à la littérature et au cinéma, il s'agit de *Jabiru*[251]. Il s'entoure pour cette occasion de personnalités à la renommée naissante comme Jean Mitry, Pierre Mac Orlan mais aussi des futurs collaborateurs de *la Revue du cinéma* comme Henri Jeanson, Edmond Gréville ou encore Brunius. C'est durant cette période, qu'il rencontre le neveu du libraire José Corti qui édite dès 1928 *Du cinéma* avant que Gaston Gallimard ne reprenne la première *Revue du cinéma* entre 1928 et 1931. Jean-Georges Auriol est alors rédacteur en chef et affirme sa volonté de traiter du cinéma à l'égal de la littérature ou du théâtre : « Le temps est passé où l'on croyait que le cinéma ne serait qu'un art descriptif. Nous avons une révolution à faire. »[252] Sa démarche semble, en apparence, s'inscrire dans la continuité des réflexions des « pères de la critique cinématographique française » comme Delluc, Canudo ou Tedesco mais, elle s'attache également à prendre ses distances, à faire une révolution, afin de modifier le rapport entre le cinéma et la vie. Si l'influence du surréalisme est indéniable – certains d'entre eux, comme Desnos, publie dans ses colonnes –, Auriol s'en démarque presque

pagination. Cité par Christophe GAUTHIER, *ibidem*, p.277.

246 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le Cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma*,* Paris, L'Harmattan, 1996, coll. images plurielles, p.267.

247 *Ibid.*, p.272.

248 *Ibid.*, p.270-271.

249 *Ibid.*, p.273.

250 *Ibid.,* p.267.

251 *Ibid.*

252 http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=268

naturellement puisqu'il n'appartient pas à cette génération d'auteurs née à la fin du XIXème siècle. Ainsi, les auteurs de *la Revue du cinéma* s'opposent-ils catégoriquement aux intellectuels et à leur discours critiques ou théoriques sur le cinéma[253]. Leur approche du cinéma se situe donc en contradiction par rapport à celle de Louis Delluc ou encore de Jean Tedesco dont le Théâtre du Vieux-Colombier est une tribune et un lieu de débats pour les intellectuels parisiens. Il en va de même pour les recherches esthétiques de Germaine Dulac, Jean Epstein ou encore Marcel L'Herbier qui sont analysées dans les colonnes de *la Revue du cinéma* comme « bien fait en froid » en d'autres termes intellectuel et sans vie[254].

Il ne s'agit pas d'un rejet complet de l'avant-garde française mais plutôt[255], d'une protestation contre ces artistes esthétisants. Auriol et les auteurs de *la Revue du cinéma* excluent toute réflexion artistique qui ne cherche pas à répondre aux raisons d'être de ce nouveau mode d'expression. C'est donc tout naturellement que leur goût s'oriente vers les productions de l'Union soviétique auxquelles la revue consacre un numéro spécial.

1 – Les débuts du cinéma parlant allemand

La publication des numéros de la première série de *la Revue du Cinéma* correspond avec l'avènement du cinéma parlant en France. Les auteurs prennent de la distance, si ce n'est avec cette révolution technique, du moins avec le débat qui se développe dans de nombreux périodiques spécialisés comme *Pour Vous, Cinémagazine* et encore *Cinémonde*[256]. Auriol soutient le cinéma parlant en publiant un article dans le numéro 4 de sa revue[257]. En plaçant sa réflexion sous l'angle de la liberté de création, il dépasse les problèmes d'ordre technique pour se placer du côté du spectateur dont l'éducation auditive est indispensable pour appréhender toutes les possibilités de ce nouvel apport sonore[258]. Cet engouement pour un cinéma parlant alors balbutiant est pour lui une véritable

253 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le Cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma*, op. cit.,* pp.16-17.
254 *Ibid.*, p.18.
255 *Ibid.*, p.21
256 *Ibid.*, p.113.
257 Jean-George AURIOL, « La vilaine querelle du cinéma parlant », *la Revue du Cinéma,* octobre 1929, n°4, pp.44-48.
258 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le Cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma*, op. cit.,* p.121.

aventure « dans laquelle il désire irrésistiblement s'enfoncer. »[259]. La musique, les bruits ou encore les timbres de voix sont autant d'éléments participant à l'expression cinématographique d'une atmosphère, d'un milieu[260].

À ce propos, le commentaire de *Melodie des Herzens* (*La mélodie du cœur)* de Hans Schwarz (1929) s'avère très intéressant[261]. Il s'agit d'une banale histoire d'amour entre une jeune paysanne hongroise et un soldat[262]. Selon Auriol, ce film fait la preuve de l'immense potentiel du cinéma parlant : « Cette évocation d'une ferme hongroise par des images attendries et par les chants de la campagne (coqs, poules, canards, oiseaux) est, à ma connaissance, une des réussites les plus ravissantes de *la profondeur vivante* que peut donner le parlant à l'image. »[263] La version française semble corrompue par un doublage abusif qui ne tient pas compte de la singularité de bande son originale allemande[264]. Mais ce film est perçu comme une expérimentation de la nouvelle dimension qu'apporte le son dans le cinéma, en particulier pour l'illustration voire la création d'atmosphère. À ce titre, le film de Hanns Schwarz est comparé au succès populaire français de l'époque : *Sous les toits de Paris.* « Visiblement les producteurs de *La Mélodie du cœur,* comme la plupart des cinéastes allemands et comme René Clair, ont recherché un vocabulaire sonore dont la valeur évocatrice dépasse celle des mots, celle du parlant. Ils ont réussi à peu près complètement leur tentative […]. »[265] *La Mélodie du cœur* n'est donc qu'un simple aperçu des immenses capacités du cinéma parlant. Une nouvelle fois, c'est un film allemand qui est représenté comme étant à la pointe de ce type d'évolution technique et esthétique.

Le commentaire du film d'Hanns Schwarz s'inscrit parfaitement dans la ligne éditoriale de *la Revue du Cinéma*. L'intérêt de cette chronique est double. D'une part, Auriol analyse un film *populaire* dont l'intérêt cinématographique réside dans les quelques séquences qui laissent entrevoir

---

259 Jean-Georges AURIOL, « La vilaine querelle du cinéma parlant », *op. cit.*, p.48.

260 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le Cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma*, op. cit.,* p.122.

261 Jean-Georges AURIOL, « la Mélodie du cœur, par Hans Schwartz (*Ufa-Erich Pommer,* distribué par A.C.E.) », *la Revue du cinéma,* n°15, octobre 1930, pp.39-40.

262 *Ibid.*, p.40 :

« Mais je ne peux mieux terminer l'impression que j'ai eu de ce film que par la propre conclusion de Louis Chavance : " Rien ne cesse à aucun moment d'être joli. Non, rien ne cloche, comme toute production Erich Pommer. Les images s'écoulent avec autant de facilité et de monotonie que l'eau tombe d'un rideau. " »

263 *Ibid.,* p.39. C'est nous qui soulignons.

264 *Ibid.* :

« Film sonore à la fois timide et audacieux. Timide parce que – tout au moins dans la version pour la France – les personnages y sont exagérément taciturnes et que, partant, leurs rares paroles sonnent d'une façon presque insolite au milieu des bruits, de la musique et d'un certain nombre de sous-titres. Audacieux parce qu'il est enrichi d'un accompagnement sonore étonnamment varié et soigné. On a continuellement recherché dans *La Mélodie du cœur* à aider l'image par les sons qui correspondent à l'atmosphère désirée pour la scène en cours. »

265 *Ibid*.

l'immense potentiel du cinéma sonore. D'autre part, cet article confirme l'attrait du directeur de cette revue pour cette nouvelle technologie qui pose aussi implicitement la question de l'adaptation linguistique et du choix des procédés : sous-titres ou doublage.

En 1930, plusieurs tentatives ont été expérimentées pour dépasser les limites imposées par la barrière de la langue érigée avec l'avènement du cinéma parlant. Dans le cas de *La mélodie du cœur,* les paroles allemandes ont été doublées en français. D'autres solutions ont été proposées comme l'insertion de sous-titres en surimpression ou encore la réalisation de versions multiples. Seule cette dernière proposition semble répondre aux exigences et aux attentes des spectateurs d'alors. C'est le cas d'*Autour d'une enquête* co-réalisé par Robert Siodmak et Henri Chomette (1931). Pour Jean-George Auriol, ce film représente un exemplaire de production « franco-germanique »[266].

Ce long métrage est perçu comme « lent et souvent fatigant ». Ce jugement souligne les accointances entre les auteurs de cette revue et le mouvement surréaliste[267]. L'intrigue d'*Autour d'une enquête* s'attache à montrer les difficultés d'un juge face à la complexité d'une affaire criminelle. Si Jean-George Auriol reconnaît que « le scénario suit intelligemment le débrouillement de l'affaire »[268], il reconnaît néanmoins que ce film ne possède aucune valeur subversive. Malgré cette intrigue des plus classiques, le film pourrait posséder d'autres qualités d'ordre esthétique, ou de mise en scène mais Auriol l'analyse comme une succession peu motivée de plans « inutilement détaillés ».

> « Allez chercher le prévenu... » demande, par exemple, le juge d'instruction à un garde ; et on voit le garde sortir, fermer la porte, suivre un couloir, descendre un escalier, suivre un autre couloir, arriver à la cellule du prisonnier, clé, serrure, barreaux et retour aussi détaillé vers le bureau du magistrat. Bien sûr on comprend le plaisir du metteur en scène à montrer un beau décor de prison, un escalier bien éclairé que nous avons peut-être aussi plaisir à voir, mais (c'est curieux, nous allons bientôt en arriver à établir des règles artistiques) ce genre de description n'est à sa place qu'au début d'un film, ou tout au moins d'une séquence, pour situer une action ; au milieu de plans de détail on n'intercale pas sans danger une vue d'ensemble, à moins que ce soit un rappel. À un autre endroit, il ne faut pas moins d'une douzaine de plans – inutilement détaillés – pour nous montrer le juge offrir un cigarette puis du feu à l'inculpé ; pourquoi ce gros plan du briquet allumé vu d'en-dessus ? A-t-on voulu attirer notre attention sur une empreinte, une marque, une des mains, qui peut trembler

266 Jean-Georges AURIOL, « AUTOUR D'UNE ENQUETE, par ROBERT SIODMAK, en collaboration avec Henri Chomette. Scénario de Robert Liebmann (*Erich Pommer-Ufa-A.C.E.)* », *La Revue du cinéma*, n°24, juillet 1931, p.52.

267 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le Cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma, p.214-219.

268 Jean-Georges AURIOL, « AUTOUR D'UNE ENQUETE, par ROBERT SIODMAK, en collaboration avec Henri Chomette. Scénario de Robert Liebmann (*Erich Pommer-Ufa-A.C.E.)* », *op. cit.*, p.52.

ou être tatouée ? Pas le moins du monde.[269]

Le cinéma parlant implique une éducation des spectateurs, mais les réalisateurs doivent également se plier aux nouvelles exigences de ce média radicalement différent de son prédécesseur silencieux. L'excès gratuit d'effets esthétiques et descriptifs que souligne Auriol se situe aux antipodes d'une quelconque restitution de la vie à travers l'écran de cinéma. Dès lors, le rédacteur en chef de *la Revue du cinéma* semble attacher plus d'importance aux quelques séquences vivantes de *La mélodie du cœur* qu'à l'ensemble du film co-réalisé par Siodmak et Chomette. Cette préférence est davantage l'expression d'une conception caractéristique de cette génération pour qui le cinéma est une aventure technique et esthétique à chaque fois inédite[270]. *Autour d'une enquête* qui lance par une brève réplique parlée de longues séquences d'images ne propose pour Auriol rien de véritablement neuf[271].

Jean-Georges Auriol ne commente que très peu de films allemands au sein de *la Revue du cinéma*. En revanche, il publie dans ce même journal de larges extraits de *l'Ange bleu* dont la charge contre les valeurs bourgeoises est conforme aux réflexions des principaux chroniqueurs[272]. Il ouvre également ses colonnes à des médiateurs culturels d'outre-Rhin de premiers rangs premier plan tels que Georg Grosz ou encore Siegfried Kracauer. Le peintre publie un article sur la situation du cinéma en Allemagne. Quant à Kracauer, il rédige pour ce journal cinq articles. Les lecteurs non avertis ne sont malheureusement pas en mesures d'apprécier entièrement la qualité des chroniques proposées, puisque *la Revue du cinéma* ne présente jamais ces auteurs[273], qui pourtant offrent un éclairage singulier sur les productions cinématographiques d'outre-Rhin.

---

269 I*bid.*, pp.52-53.

270 Bernadette PLOT, *op. cit.*, p.34.

271 Jean-Georges AURIOL, « AUTOUR D'UNE ENQUETE, par ROBERT SIODMAK, en collaboration avec Henri Chomette. Scénario de Robert Liebmann (*Erich Pommer-Ufa-A.C.E.)* », *op. cit.,* p.52 :

« Enquête autour d'un crime qui, bien entendu, n'a pas été commis par l'homme que tout accuse […]

Cette histoire n'appartient pas à un genre très neuf, mais il faut dire tout de suite qu'elle est solidement bâtie, vraisemblable et suffisamment attachante. »

272 Heinrich MANN, « Professeur Unrat (Extrait 1) », *la Revue du cinéma,* n°17, décembre 1930, pp.71-80 ; Heinrich MANN, « Professeur Unrat (Extrait 2) », *la Revue du cinéma*, n°18, janvier 1931, pp.71-80 ; Heinrich MANN, « Professeur Unrat (Extrait : fin) », *la Revue du cinéma*, n°19, février 1931, pp.71-80.

273 George [*sic*] GROSZ, « Le beau monde », *la Revue du cinéma,* n°25, août 1931, p.14. Seule la légende d'une reproduction d'une peinture de l'artiste précise qu'il s'agit d'un « peintre allemand [...] »

2 – Siegfried Kracauer

Au moment où *la Revue du cinéma* publie les cinq articles de Siegfried Kracauer, il n'a encore publié aucun texte en français. Ses écrits paraissent entre les mois de mai et de décembre 1931. Aucune notice biographique n'est alors insérée en *incipit* afin de contextualiser la carrière et l'œuvre de ce chroniqueur atypique entre autre auteur, en 1929, de l'ouvrage *Les employés ; Aperçus de l'Allemagne nouvelle,* ouvrage non traduit en français à l'époque[274]. De la sorte, seuls les lecteurs germanophones, qui auraient pu lire ses précédents articles allemands dans les colonnes de la *Frankfurter Zeitung,* sont en mesure de connaître toute la complexité de sa pensée. On peut néanmoins supposer que la rédaction de *La revue du cinéma* devait au moins connaître ses critiques de films, puisque le premier article est vraisemblablement le seul qui n'a pas été publié auparavant dans le fameux journal de Francfort[275]. Il s'agirait par conséquent d'une commande de la rédaction auprès de Kracauer, afin qu'il s'exprime sur la thématique du numéro spécial de mai 1931 : les films de guerre. L'ensemble de ce corpus permet ainsi d'avoir un aperçu de ses réflexions, où cet art populaire qu'est le cinéma est analysé comme le catalyseur de nombreuses réalités complexes représentatives de l'identité de la société moderne weimarienne.

C'est le cas par exemple, lorsqu'il présente « le programme de la Ufa pour 1931-32 »[276] où il démontre avec virulence que ces productions ne sont aucunement représentatives des actuelles préoccupations de la société allemande. « […] Les problèmes brûlants de l'heure présente ne jouent dans ces films qu'un rôle très modeste. Les sujets modernes que l'on y trouve sont de ceux qui ne nous touchent qu'indirectement. Ils émanent tous du genre du roman d'aventures ou du roman le

---

274 Siegfried KRACAUER, (traduit de l'allemand par Claude ORSONI, édité et présenté par Nia PERIVOLAROPOULOU) *Les employés / Aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929) / Suivi d'une recension par Walter Benjamin*, *op. cit.*

275 Siegfried KRACAUER, « Films de guerres et films militaires allemands », *La Revue du cinéma,* mai 1931, n°22, pp.32-37. La version originale de l'article „ Kriegs- und Militärfilme in Deuschland ", *in : Kleine Schriften zum Film 1928-1931, op. cit., s.*495-504.
Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin », *La Revue du cinéma,* août 1931, n°25, pp.62-66. La version originale de l'article „ Film-Notizen ", *Frankfurter Zeitung* (28/04/1931), *in : Kleine Schriften zum Film 1928-1931, op. cit.*, s. 487-491.
Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / détresses et distractions / le programme de la Ufa pour 1931-32 », *La Revue du cinéma,* septembre 1931, n°26, pp.69-70. La version originale de l'article „ Not und Zerstreuung ", *Frankfurter Zeitung* (15/07/1931), *in : Kleine Schriften zum Film 1928-1931, op. cit.,* s.519-523.
Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / Trop luxueux passe-temps / Considération de principes », *La Revue du cinéma,* octobre 1931, n°27, pp.54-55. La version originale de l'article „ Gepflegte Zersteuung ", *Frankfurter Zeitung* (04/08/1931), *in : Kleine Schriften zum Film 1928-1931, op. cit.*, s.528-530.
Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / Au Paradis de bébés », *La Revue du cinéma*, décembre 1931, n°29, pp.53-54. Nous n'avons pas trouvé la version originale de cet article.

276 Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / détresses et distraction / le programme de la Ufa pour 1931-32 », *La Revue du cinéma*, septembre 1931, n°26, pp.69-70.

plus superficiel et n'effleurent jamais cette âpre réalité quotidienne qui est la vraie physionomie de notre temps »[277] Certes, il reconnaît au cinéma sa fonction de divertissement, mais face à ces bouleversements politiques, économiques et sociaux, Kracauer exige des producteurs la réalisation d'œuvres véritablement engagées afin d'instruire et d'éclairer le public[278]. Pour Kracauer, la nécessité d'informer sur les réalités de la crise est une obligation pour les diverses institutions publiques ou privées. La Ufa a « le devoir d'offrir, à côté des films fait uniquement pour distraire, des histoires susceptibles d'apporter aux masses des éclaircissements sur les conditions de leur existence et de les rendre ainsi plus clairvoyants. L'homme qui réclame du pain et du travail a besoin de savoir où il va et comment il doit diriger sa vie. »[279] Dès lors, Kracauer montre que la principale maison de production allemande inhibe toute volonté d'engagement politique face aux conséquences de la crise[280]. Ce genre de réflexion s'inscrit totalement dans la ligné éditoriale de *La Revue du cinéma*. En montrant le décalage entre les productions et la réalité quotidienne, Siegfried Kracauer indique qu'une grande part du cinéma germanique n'est pas représentative de l'état de la société allemande d'alors.

Par ailleurs, en analysant le contenu des actualités[281], Siegfried Kracauer s'attache à démontrer l'absence de réelle conscience politique et le manque d'esprit critique des spectateurs face à une crise majeure du capitalisme et de la société industrielle et de consommation. Dans cette chronique, comme dans *Les employés*, Kracauer construit un commentaire révélateur des nouvelles

---

277 *Ibid.*, p.70.

278 *Ibid. :*

« Le *Filmkurier* justifie ainsi les grands espoirs que l'on fonde sur cette prochaine production de la Ufa : “ Certes, les sommes d'argent destinées au plaisir sont actuellement plus faibles qu'autrefois. Mais toujours dans les temps où la misère accable le plus cruellement les esprits, le public réclame non seulement du pain et du travail, mais aussi des distractions pour échapper à l'obsession de sa détresse. Il en est, et il en sera toujours ainsi. ” Ces phrases expriment parfaitement l'esprit qui a inspiré le programme actuel de la Ufa. Il n'est, sans doute pas blâmable en soi de faire des films qui nous donnent cette distraction tant désirée. La question est seulement de savoir si les esprits accablés appellent simplement la distraction. C'est là que m'apparaît l'erreur fondamentale de la nouvelle production. Elle néglige trop complètement les aspirations intellectuelles du public, son désir de s'instruire, de s'éclairer. Que ces besoins existent, cela est surabondamment prouvé par le succès des films qui traitent des problèmes actuels. La Ufa, en renonçant à établir dans les cadres de sa puissante production des films d'actualités qui touchent réellement aux intérêts vivants des masses en détresses, prouve un aveuglement que l'on peut difficilement approuver. »

279 *Ibid*.

280 Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / Trop luxueux passe-temps / Considérations de principes », *La Revue du cinéma*, octobre 1931, n°27, p.55 :

« […] On ne sait plus mettre le sérieux là où il doit être. On le détourne des sujets où il serait nécessaire pour l'introduire dans des genres voués au plaisir. Elle provient de notre mauvais volonté à regarder en face notre situation sociale, et elle est elle-même, pour une grande partie, un phénomène politique. Il ne viendrait à l'esprit de personne de se défier d'une distraction qui remplirait sans prétention son devoir d'amuser et qui saurait rester dans son propre cadre. Mais si elle dévie et s'édifie aux dépens des réalités profondes de notre vie, elle cesse d'être innocente […]. La grossièreté de style de semblable films est au point de vue esthétique, la vengeance de ce renversement d'ordre. »

281 Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / Au Paradis de bébés », *op. cit.*, pp.53-54.

réalités sociales[282].

> Par une coïncidence singulière, nous sommes inondés de photographies d'enfants dans le moment même où la crise économique se répand à travers l'Allemagne comme une peste, où des millions d'hommes se demandent encore comment ils pourront vivre durant le prochain semestre et où la restriction des naissances s'impose à nous comme une nécessité inéluctable. Dans ces temps bénis, nous ne pouvons plus voir défiler sur l'écran les actualités de la semaine, nous ne pouvons plus ouvrir un journal illustré ou une revue sans y rencontrer des images de poupons dans les quelques aspects connus et immuables de leur petite existence : Bébés avec leur mère, bébés avec des chiens, bébés avec des chats, bébés gambadant, bébés sourient et bébés pleurant, ils nous poursuivent partout et exigent notre admiration.
>
> […]
>
> […] Quand le poupon agrandi, apparaît sur l'écran, s'il ébauche lourdement quelques mouvements maladroits, s'il tord son petit visage et surtout s'il commence à gazouiller, un murmure attendri court dans la salle, des exclamations de joie se font entendre et le public, qui vient à peine d'être arraché aux nécessités cruelles de l'existence, se détend et s'épanouit. Les mêmes spectateurs qu'effrayaient encore, quelques minutes auparavant, les privations qu'ils devaient imposer à leurs propres enfants oublient un instant, devant ces enfants irréels, le dur combat de la vie. Ils ne pensent plus à la misère qui les guette, ils sont parvenus au paradis.[283]

La salle de cinéma devient le lieu où cohabitent deux mondes. À l'écran, la projection des valeurs capitalistes, où la figure du bébé est utilisée comme une icône séduisante propre à la promotion de produits manufacturés de toutes sortes ou encore pour atténuer la dure réalité du monde[284]. Dans la salle, des spectateurs dont l'avenir est plus qu'incertain en raison du contexte de crise économique. Pour eux, le cinéma devient un « paradis », une hétérotopie[285], dans la mesure où le temps de la séance leur offre un moment d'évasion loin de leurs préoccupations quotidiennes. C'est justement cette attitude passive que critique Siegfried Kracauer pour qui l'engagement complet est indispensable, afin que la société ne sombre pas dans la barbarie[286]. « Non pas que nous soyons

282 Olivier AGARD, *Kracauer, Le chiffonnier mélancolique,* Paris, CNRS Éditions, 2010, pp.94-99.
283 Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / Au Paradis de bébés », *op. cit.*, p.53.
284 *Ibid.*, pp.53-54 :

> « Il est certain qu'à l'écran, les aspects de l'actualité au milieu desquels surgissent les photographies de nos ravissants poupons n'ont pas précisément pour but de nous présenter l'image réelle du monde. On nous offre là des spectacles de parade, des événements soigneusement choisis et épurés, comme des navires de guerre, des inaugurations de monuments, des fêtes sportives qui, sans nous dissimuler absolument les véritables conditions de la vie humaine les laissent volontiers dans l'ombre. On nous offre surtout des catastrophes naturelles dont la fatalité tombe sous le sens. Quand l'enfant sourit sur l'écran, il est toujours entouré de tempêtes, d'incendies et d'inondations. »

285 Michel FOUCAULT, *Dits et écrits, tome 2 : 1976-1988,* Paris, Gallimard, 2001, coll. Quarto, pp.1571-1581.
286 Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer ; itinéraire d'un intellectuel nomade,* Paris, Éditions la découverte, 2006

nous-mêmes épargnés par les maux qu'apportent à tous ces temps difficiles, mais parce que nous redoutons davantage encore les désastres que pourrait entraîner pour nous un bouleversement complet de l'organisme social. »[287] Dès lors, ces images de bébés sont analysées comme un habile subterfuge « pour transporter le public dans le royaume de l'éternel enfantillage. »[288] L'intérêt porté à ces images révèle une société allemande contemporaine bien différente des représentations stéréotypées produites par la critique cinématographique française. En publiant de telles chroniques, *la Revue du cinéma* marque sa volonté d'aborder différemment le 7ème art car en s'intéressant aux spectateurs, Siegfried Kracauer déplace volontairement son angle d'approche. La salle de cinéma devient un lieu de vie à part entière où d'étonnants phénomènes sociologiques peuvent être observés.

Néanmoins, toutes les productions allemandes ne sont pas totalement détachées des angoisses de la société à l'instar des « deux films d'éducation sexuelle »[289] de Walter Ruttmann. Cette contextualisation montre dans quelle mesure le cinéma est révélateur de phénomènes sociologiques contemporains. Ainsi Kracauer établit-il un parallèle entre l'attrait du public pour le monde du banditisme[290] et la réalisation de *M ein Stadt sucht einen Mörder (M le maudit*) de Fritz Lang (1931). Selon lui, la production de ce film est la conséquence directe de cette « mode »[291] qui dépasse largement les frontières de l'Allemagne. En France à la même époque, Brassaï publie ses photos de *Paris de nuit* ; les romans de Francis Carco sont des succès de librairie. Aux États-Unis, Howard Hawks et Richard Rosson réaliseront *Scarface* en 1932. Dès lors, « l'industrie cinématographique n'a pas manqué d'exploiter cette curiosité du public pour les bas-fonds »[292]. *M le maudit* reflète, avant tout, l'attirance de la société pour le monde de la pègre. Si ce film peut être

(ed. revue et augmentée), coll. Texte à l'appui / histoire contemporaine, pp.103-109.

287 Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin / Au Paradis de bébés », *op. cit.*, p.54.

288 *Ibid. :*

« On abuse d'eux [les bébés] en leur confiant la tâche d'endormir ceux dont, raisonnablement, ils devraient être bercés. Ils sucent encore leurs pouces, et nous les utilisons déjà pour des buts qu'ils ignorent. […] Loin de chercher, avec amour, à faire de ces pauvres petits des êtres conscients, nous nous servons d'eux pour écarter notre propre conscience. [...] »

289 Siegfried KRACAUER, « Courrier de Berlin », *La Revue du cinéma,* août 1931, n°25, pp.65-66.

290 *Ibid.,* p.63.

Il écrit également p. 62 :

« La curiosité des bas-fonds ne s'épanouit pas seulement à Chicago, et la mode en est venue jusqu'à Berlin. Là, les Associations de malfaiteurs ont, dans une certaine mesure prie en régie l'organisation du tourisme et des distraction à offrir aux étrangers. Leur groupement “ Toujours Fidèle ” prépare des fêtes pour lesquelles il fait vendre des cartes d'invitation lithographiées, et l'on doit ainsi payer fort cher le plaisir d'être l'hôte de la pègre. À quoi bon percer des coffres forts alors qu'on peut si aisément faire de l'argent par de tels moyens ?

J'imagine que les snobs de l'ouest de Berlin retrouvent dans ces fêtes le frisson qu'ils ressentirent autrefois aux Générales de Piscator. Ils assistaient alors à un semblant de Révolution : ici, ils ont le spectacle du “ milieu ” sans truquage. »

291*Ibid.*

292 *Ibid.*, p.63.

considéré comme une production commerciale, le style de Fritz Lang est entièrement conservé : il « n'abandonne la mythologie qu'en apparence et pour la transposer, en quelque sorte, dans l'actualité. »[293] Même s'il ne semble pas apprécier complètement le cinéma de Lang[294], Kracauer lui reconnaît un intérêt sociologique évident, puisque ce film est représentatif d'un engouement jusqu'à présent inédit. Toutefois, *M le maudit* ne traite pas de problèmes sociaux de fond comme le chômage ou la montée des extrêmes.

Selon Kracauer, la thématique de la guerre est largement exploitée par la Ufa, afin d'encourager le militarisme des générations en âge de combattre. En exaltant le sentiment national, le cinéma devient alors un puissant instrument de propagande idéologique. Dans son article consacré aux « films de guerre et films militaires allemands »[295], Kracauer ne se contente pas seulement de commenter les récentes productions réalisées autour de ce thème.

> Rien ne serait plus faux que d'entendre par « films de guerre » les films seuls, dont la guerre mondiale est le sujet immédiat. Il existe un grand nombre de films qui semblent n'avoir rien à faire à la guerre, mais qui sont malgré cela d'un rapport évident avec elle ; ils sont très populaires en Allemagne […]. Ils prétendent être des pièces historiques ou des comédies, et pourtant leur but est de faire oublier aux diverses classes du peuple allemand les profondes impressions pacifiques et antimilitaristes d'après-guerre. Dans leur majorité ils ne veulent certainement pas inciter à une prochaine guerre, mais ils tâchent de maintenir l'esprit belliqueux et de décrire la splendeur de la vie militaire.[296]

Il s'agit clairement, pour les auteurs de ces films de stimuler « l'instinct nationaliste, pour ne pas dire national-socialiste »[297] des spectateurs d'outre-Rhin. Le cinéma devient le support d'une

293 *Ibid.* :

« […] Des “ *Nibelungen* ”, par “ *Métropolis* ” jusqu'à ce film sur la police des grandes cités, la route est longue, mais d'une direction parfaitement logique. Il est indiscutable que les meurtres d'un vampire nous passionnent davantage que les exploits d'un Hagen. Mais ne nous y trompons pas : Lang n'abandonne la mythologie qu'en apparence et pour la transposer, en quelque sorte, dans l'actualité. »

294 *Ibid.*, pp.63-64 :

« La tendance à envelopper l'action d'une atmosphère mythologique aboutit à des effets splendides, mais qui ne sont pas demandés par le sujet. Il semble que Lang ne puisse parvenir à se dégager des *Nibelungen*. L'obsession du grand Opéra avec ses apothéoses le poursuit jusque dans les sujets policiers. Il aurait dû terminer son scénario dans une forme qui réponde à nos réalités sociales. Au lieu de cela, il le transfigure et donne à la criminalité un caractère héroïque. Pour obtenir de grandes scènes de masses, il fait fouiller, à la recherche de l'assassin d'enfant un gratte-ciel dans la nuit et le brouillard, et y fait juger aussitôt le meurtrier. Toujours cette culture de la façade, cette éternelle splendeur impériale. Si Lang pouvait perdre son superflu de richesses, ce serait mieux pour lui et pour nous. »

295 Siegfried KRACAUER, « Films de guerre et films militaires allemands », *La Revue du cinéma,* mai 1931, n°22, pp.32-37.

296 *Ibid.*, p.32

297 *Ibid.*

réécriture de l'histoire nationale, où les grandes figures du passé allemand sont instrumentalisées, afin de redorer l'honneur bafoué par la défaite de 1918. C'est le cas, par exemple, du film *Das Flötenkonzert von Sans-souci* (*Le concert de flûte de Sans-Souci)* de Gustav Uciky (1930) dont le point culminant se situe « dans le défilé, devant le roi de Prusse, des troupes marchant à la guerre de Sept ans. »[298] Toutefois, ces orientations idéologiques sont sujettes à controverses. Ces luttes politiques se déroulent dans l'enceinte des salles de cinéma. À l'enthousiasme de certains spectateurs à « cette levée guerrière » s'opposent les réactions négatives à l'interdiction de *All Quiet on the Western Front* (*À l'Ouest rien de nouveau*) de Lewis Milestone (1930), d'une partie de la classe ouvrière berlinoise[299].

Lorsque le sujet de la première guerre mondiale est traité frontalement, Kracauer remarque que les réalités du conflit ne sont pas montrées. Pour cela il aborde principalement trois genres cinématographiques : la farce militaire[300], le film de guerre représentant des « exploits héroïques »[301] et le documentaire[302].

À ses yeux, la farce militaire « spécule non sans raison sur l'amour inextinguible de l'Allemand pour l'uniforme. »[303] Ainsi se conforme-t-il à cette idée reçue bien répandue en France[304]. Malgré la réduction drastique des effectifs de l'armé allemande, le public de « province » prend plaisir devant ces films dont « le plus souvent l'histoire se passe dans le temps avant-guerre, dont *les petit-bourgeois prolétarisés* aiment à se souvenir. »[305] La Première Guerre mondiale n'est donc pas directement l'argument principal de ces productions, il s'agit de redorer « le prestige de l'habit militaire »[306] Aux yeux de Kracauer, ces farces militaires garantissent la pérennité d'une lecture

298 *Ibid.*

299 *Ibid.*, p.33 :

« Non seulement des jeunes gens qui n'avaient pas idée de la guerre applaudissaient à cette levée guerrière, même des mères, dont les enfants peut-être sont rongés par les vers dans les sépulcres communes, s'enflammèrent. Heureusement, ces excès d'enthousiasmes ont été depuis compensés par d'autres excès ; que le film vient de susciter dans les quartiers ouvriers de Berlin. C'est là, que les masses y répondirent par des protestations et des voies de fait : ces démonstrations ont contre-balancé le dommage produit par l'interdiction de *A l'Ouest rien de nouveau* (Des négociations interparlementaires sont d'ailleurs en cour pour annuler cette interdiction blâmable) la vigoureuse opposition au *Concert de flûte à Sans-Souci* prouve que de grandes parties du peuple allemand deviennent plus raisonnable en ce qui concerne la politique. Il ne dépendrait que d'un revirement de la conscience républicaine pour faire disparaître de l'horizon les films de Fredericus. »

300 *Ibid.*, p.34.

301 *Ibid.*

302 *Ibid.,* p.35.

303 *Ibid.*, p.34.

304 Voir *infra*, Troisième partie : Étude chronologique de la réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933. Notamment l'analyse du film de Lupu Pick *Scherben*.

305 Siegfried KRACAUER, « Films de guerre et films militaires allemands », *op. cit.*, p.34. Souligné dans le texte.

306 *Ibid.*, p.34 :

« […] L'essentiel de ces films est de mettre en évidence le prestige de l'habit militaire. Car en vérité il n'existe pas de film de ce genre qui ne cherche à persuader le public par tous les moyens que c'est un bonheur

tronquée des causes historiques du premier conflit mondial. « Comment ose-t-on reprendre ces vieux clichés sans les changer le moins du monde, sans y placer les corrections nécessaires, tout cela après une guerre, suivie d'une révolution et tant d'autres événements. Tous ces spectres vivants et gais, dont la ronde ne veut pas finir, ressuscitent joyeusement des tombeaux, comme si tous les cimetières de la guerre n'étaient qu'un rêve. »[307]

Lorsque la Grande Guerre est traitée, les producteurs semblent se contenter de montrer des « exploits héroïques »[308]. Kracauer cite en exemple *Kreuzer Emden* (*La Mort du Corsaire : tragique odyssée du croiseur Emdem* de Louis Ralph (1927)[309] qui relate « les croisières de [ce bateau] dans l'Océan des Indes dès sa sortie de Tsingtau jusqu'au combat avec le *Sidney* qui lui était supérieur et qui [le] détruisit [...] »[310] Ces batailles navales se sont déroulées loin des principaux fronts européens, et ne représentent logiquement, que des aspects très marginaux de la guerre. L'horreur des tranchées est ainsi dédaigné pour mieux façonner une image de la guerre comme « une affaire vive et joyeuse : on coule des bateaux, on se montre humain envers l'ennemi [...] »[311] Selon Kracauer, le cinéma allemand de fiction s'avère incapable de dépeindre précisément les réalités de ce conflit[312]. L'unique exception à cette règle serait *Westfront 1918 (Quatre de l'infanterie*) de Georg Wilhelm Pabst (1931). Toutefois, il ressort de son analyse certaines nuances non négligeables.

> Il est certain que, tout en démasquant méthodiquement la guerre, ils [*Quatre de l'infanterie* et *A l'ouest rien de nouveau*] ne pourront jamais l'abolir. Toutes leurs images et toutes les inscriptions n'arrivent qu'à produire un sentiment d'hostilité, sans toucher le fond, au lieu de nous parler des causes, que des mesquines manifestations de malaise sans donner d'interprétation suffisante. Ce mutisme vis-à-vis des réalités de la guerre n'invite pas au jugement. Il fait de la guerre un événement mythique, qu'elle n'est pas, et il lui reconnaît une fatalité qu'elle ne possède point. Malgré tout cela, ces deux films réussissent plus ou moins à la désavouer.[313]

Certes l'horreur de la guerre est montrée, mais les causes ne sont pas clairement définies.

---

immense d'être soldat, encore mieux officier, de se prélasser dans la cour de la caserne, d'avoir un bel uniforme et d'aller aux manœuvres. Il n'est pas aussi étonnant que toutes ces farces s'occupent de la vie militaire en général […] »

307 *Ibid*.

308 *Ibid.*

309 http://www.imdb.com/title/tt0022793/

310 Siegfried KRACAUER, « Films de guerre et films militaires allemands », *op. cit.*, pp.33-34.

311 *Ibid.*, p.34.

312 *Ibid.*

313 *Ibid.*, p.36.

Pour Kracauer, la Première Guerre mondiale est la « conséquence du régime capitaliste […] »[314]. On peut alors se demander si Kracauer ne se rangerait pas aux côtés de Léon Moussinac qui appelle les spectateurs à siffler tous les films de guerre. Dans ce même numéro de mai 1931, Jean-Georges Auriol, après avoir observé les réactions très patriotiques et nationalistes du public français, se fait l'écho de la proposition du critique communiste[315]. Les propos de Siegfried Kracauer s'insèrent aisément au cœur de la ligne éditoriale de *La Revue du cinéma,* son analyse des documentaires allemands de guerres ne fait que le confirmer.

Son commentaire à propos de ce genre cinématographique s'avère très partial. Il se contente, en effet, d'évoquer seulement la première partie d'un documentaire produit par la Ufa *Der Weltkrieg, 1. Teil – Des Volkes Heldengang*[316] (*La guerre mondiale, première partie, un peuple héroïque en marche*) de Léo Lasko (1927)[317]. Ce documentaire, où alternent images d'archives et reconstitutions historiques[318], débute avec le « commencement de la guerre pour finir en pleine année 1915 [...] »[319]. Ce découpage chronologique arbitraire permet au cinéaste de ne froisser aucune sensibilité politique[320]. Pour Kracauer, « tous les anciens généraux et princes sont laissés bien tranquilles »[321], alors même qu'ils sont, à ses yeux, responsables du déclenchement de cette guerre. Cette image de la Ufa dirigée par Hugenberg, – futur ministre d'Hitler – correspond parfaitement à la celle qu'en donnent de certains chroniqueurs de *La Revue du cinéma*. Dans le numéro de février 1931, Georges Altman réagit vivement à l'interdiction allemande de *À l'Ouest*

314 *Ibid.*, p.34.

315 Jean-Georges AURIOL, « À quoi servent les films “ pacifistes ” », *La Revue du Cinéma*, mai 1931, n°22, p.46 :

> « Le parti de Léon Moussinac qui condamna tous les films de guerre en général et conseilla à ses lecteurs de ne les voir que pour les siffler m'avait paru au premier abord un peu gros, et il était vraiment impossible, pour les meilleurs raisons du monde, de siffler les deux films en question sans créer de nouvelles confusions dans le public : si les amis de Moussinac étaient allés protester contre la projection d'*A l'Ouest* par exemple, on les aurait pris pour des Jeunesses Patriotes. Mais, qu'on ne s'y trompe pas, les amateurs de la guerre ont su trouver leur compte dans tous ces films ; vous avez peut-être, cru qu'ils avaient obtenu un formidable succès PACIFISTE, ce qui, à tout prendre, n'est pas encore un succès bien estimable... mais les trois quarts de la salle vibraient ou applaudissaient avec joie l'heureuse contre-attaque des “ poilus ” dans *A l'Ouest*. »

316 http://www.imdb.com/title/tt0468257/

317 La seconde partie intitulé *Der Weltkrieg 2. Teil – Des Volkes Not* (Léo Lasko, 1928, *La guerre mondiale, seconde partie, la détresse un peuple)* n'est pas évoqué dans l'article. La titre de ce film suppose une représentation moins idéalisée de la Grande Guerre. Il a été présenté en Allemagne à partir du 9 février 1928. Siegfried Kracauer était en mesure de le connaître. http://www.imdb.com/title/tt0468258/

318 Siegfried KRACAUER, « Films de guerres et films militaires allemands », *op. cit.*, p.36 :

> « Les figures du Kaiser, de Hindenburg et de Ludendorff alternent avec des reproductions des batailles de la Marne et de Tannenberg, et ces scènes de terreur sont complétées par des images de fabrication de munitions. On a fait pour ainsi dire l'inventaire de toute la nation sous les armes […]. »

319 *Ibid.*, p.36.

320 *Ibid.* :

> « On évite tout jugement qui pourrait choquer ceux de droite ou ceux de gauche, et on se tire d'affaire par un résumé désintéressé qui ne plaît à aucun parti, parce qu'il veut les satisfaire tous. Tout de même on craint moins les antimilitaristes que les guerriers [...] »

321 *Ibid.*

rien de nouveau.

> Comme toujours, il ne s'agit que de sordides combinaisons financières et commerciales : cet acte de la censure allemande, il s'éclairera brutalement aussi, quand on saura qu'une firme du groupe Hugenberg annonce le lancement prochain d'un grand film de guerre, *Douaumont*, qui, contre *A l'Ouest*, film pacifiste et américain, sera, lui, belliciste et allemand ! Tout bénéfice encore.
>
> Ainsi s'éclairent les rapports de la Censure du cinéma avec l'Industrie...[322]

La chronique de Kracauer montre que l'exaltation du sentiment national et du militarisme germanique s'exprime à travers une grande diversité de productions peu connues dans l'hexagone. Cependant, les principaux instigateurs à la propagation d'un tel discours ont déjà été identifiés par la rédaction du journal de Jean-Georges Auriol. L'image de cinéma allemand construite à travers ces cinq articles ne diffère que très peu de celle élaborée par les critiques de ce périodique. À leurs yeux, les intentions nationalistes et impérialistes de la Ufa sont clairement affichées. Mais les analyses de Kracauer, les détails qu'il donne et sa critique poussée de l'idéologie des films de guerre vont bien au-delà des articles français. Lorsque Kracauer observe ses compatriotes, il s'avère être un fin sociologue et donne à *La Revue du cinéma* des analyses incomparables offrant un aperçu de la société allemande bien différent des stéréotypes français. L'intérêt que porte Kracauer aux réactions du public ne correspond pas exactement à la conception de l'*Homo spectator* de *La Revue du cinéma*[323]. Pour les auteurs qui y publient, la salle de cinéma est un lieu magique, où le public s'abandonne complètement à la servitude du film[324]. La salle est avant tout un lieu de divertissement et d'évasion, elle n'est donc pas propice à des échanges politiques ou idéologiques.

On ne connait pas les raisons pour lesquelles, cette collaboration s'interrompt à partir de la fin de l'année 1931. Néanmoins, Jean-Georges Auriol publie aussi l'article d'un peintre allemand incontournable de cette période : George Grosz. Ces deux personnalités d'outre-Rhin partagent visiblement un grand nombre d'idée sur le cinéma.

---

322 Georges ALTMAN, « La censure contre le cinéma », *La Revue du cinéma*, février 1931, n°19, p.40.

323 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, pp.276-277.

324 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le cinéma ; Les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma, *op. cit.*, p.41.

3 – George Grosz

Dans cet article, George Grosz apparaît comme un brillant interprète d'une partie de l'avant-garde allemande[325]. En effet, il semble être sensible à l'œuvre de László Moholy-Nagy – en particulier son *opus* de 1925, *Malerei Fotografie Film*[326] – comme au texte de 1927 de Kracauer *L'ornement de la masse*[327]. L'ex-dadaïste devient, par conséquent, un formidable médiateur culturel. Néanmoins, Grosz s'inscrit complètement dans la ligne éditoriale de *La Revue du cinéma.* Il consacre les premières lignes de sa chronique à ses premiers souvenirs de cinéma et rejoint maint propos de Kracauer. Les interprètes d'avant guerre sont désacralisés, afin de montrer le cinéma comme un simple divertissement[328]. La salle de projection est elle aussi présentée comme un formidable lieu d'évasion dans son contexte d'organisation capitaliste du travail.

> Le travail moderne, à la chaîne, impose à tous ses lois redoutables. L'individu n'est plus qu'un rouage d'une machine économique dont la marche lui demeure incompréhensible et qui ne peut lui appartenir. Les ordres journaliers et mystérieux, dictés par des dieux anonymes qui se perdent dans les nuages des cartels et des Sociétés Anonymes ne représentent pour lui que la loi de la contrainte. Oui, ces millions de travailleurs, ces laborieuses abeilles cherchent dans le film, la halte, l'entretien agréable, le rêve sensible de leur libre esclavage. Tout sur la bande de celluloïd est, grâce à Dieu, un peu meilleur que dans la réalité, un peu idéalisé. À l'exception de certains films américains et bolchevistes, tout s'y passe comme justement tout se passe si rarement dans la vie. Là, le noble chef au cœur vraiment démocrate épouse toujours la petite dactylo au moment voulu, là, le bien est récompensé et le mal puni. Là, le romantique Harry Piel, et d'autres, dominent la vie et la mort. Et l'on rentre chez soi avec des pensées magnanimes, un vertige délicieux dans la forme d'une diva à la garde-robe somptueuse et toujours renouvelée, ou aimablement déshabillée...
> « Comme ils doivent être heureux dans leur jolie villa neuve ?.... As-tu vu cette voiture... Et ce virage devant la

325 George GROSZ, « Le beau monde », *La Revue du cinéma,* août 1931, n°25, pp.12-13 :

« […] On a découvert la nature morte dans le film, on photographie avec raffinement et on agrandit une bouteille, une fleur, une main qui se referme, on se donne de l'importance avec ce qu'on nomme pompeusement la " nouvelle optique " (originaire non pas de Russie, mais d'Amérique), on photographie d'en haut, d'en bas, à travers les jambes, on coupe, on colle. »

326 László MOHOLY-NAGY, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie,* Paris, Gallimard, 1950, coll. Folio essais.

327 Siegfried KRACAUER, *L'ornement de la masse ; Essais sur la modernité weimarienne,* Paris, la Découverte, 2008, coll. Théorie critique, pp.60-71.

328 George GROSZ, « Le beau monde », *op. cit.*, p.11 :

« Oui, autrefois, avant la guerre, j'allais volontiers au cinéma. J'ai peine à croire à la réalité de ces souvenirs, tant ils apparaissent d'un autre âge. Et quels programmes alors, denses, variés et si modestes... Aucun film n'était présenté comme l'œuvre originale d'un grand auteur, personne ne pensait encore à couvrir du mot d'art des productions destinées à notre simple plaisir. Les films appartenaient, en général, au genre merveilleux Tom Prince, Tontolini, Fritzchen Abelard et Max Linder étaient certainement les égaux d'un Charlie Chaplin. Pourtant, la littérature " distinguée " consacrée à " l'étude de l'âme " méprisait alors le cinéma et il ne serait venu à l'esprit de personne de voir en Tom Prince ou en Max Linder un Rédempteur et un Consolateur du peuple, comme on le fait aujourd'hui pour Chaplin ni de transformer de simples pantins expressionnistes en poètes rêveurs. Oui vraiment aucun homme sérieux ne se souciait alors du cinéma. »

pompe à essence... Et cette femme, quelle séduction... » Et l'on se met au lit, satisfait, avec un regard sur ces paradis fermés, ce monde problématique que cache le matérialisme quotidien. Et voilà une nouvelle propagande pour ce luxe que les petites gens ne pourront jamais aborder : jambes de femmes, bas de soie, habits de soirée, records sportifs, argent par monceaux, danseuses autos de marques, et, derrière chaque chaise, un maître d'hôtel avec des bouteilles débouchées. En un mot, l'idéal des masses, dans notre civilisation.[329]

Pour George Grosz, le besoin de distraction facile est la conséquence logique de la déshumanisation de la société industrielle. La richesse matérielle est l'aboutissement recherché du modèle capitaliste. De la sorte, la débauche de luxe au cinéma est l'expression d'une forme d'idéal matériel inaccessible au plus grand nombre. En tant qu'art de masse, le cinéma se doit d'être, éventuellement contre les intentions des « auteurs de films », de répondre à l'exigence de divertissement et d'évasion des classes laborieuses. « Il est stupide d'en accuser éternellement les auteurs de films et de dire que ce sont eux qui gâtent le goût. Il n'en est pas ainsi et ce sont, au contraire, les spectateurs qui réclament de telles productions. Elles sont bien la manifestation de notre temps [...] »[330] Ainsi les productions cinématographiques ne sont-elles pas représentatives de l'état de la société allemande en proie à une crise économique et sociale sans précédent[331]. Celles qui rencontrent le plus grand succès auprès des classes populaires, reflètent l'idéologie du capitalisme[332].

Toutefois, George Grosz, qui représente une critique sociale et idéologique alors répandue dans les milieux intellectuels de gauche, imagine un autre cinéma plus conforme à ces aspirations idéologiques et esthétiques. Il est alors souvent classé dans le courant de la *Neue Sachlichkeit* (Nouvelle Objectivité). Sa peinture s'inspire de la vie quotidienne, formellement ce courant artistique rejette, sur le plan formel, toutes formes de déformation picturale de type expressionniste.

---

329 George GROSZ, « Le beau monde », *op. cit.*, pp.13-15.

330 *Ibid.*, p.15.

331 *Ibid.*, p.16 :

« Toujours, lorsque j'assiste à l'étranger, à la présentation d'un film allemand, je n'y vois que le monde du théâtre. Je n'y rencontre jamais cet homme trapu, solide, au col cassé, à la serviette et aux lunettes d'écaille qui fait partie à l'occasion d'un club littéraire, aime la musique, et demeure en toute occasion un bon bourgeois. Qui pourrait dire que notre société ressemble à celle de l'écran ? »

332 *Ibid.*, p.15 :

« […] C'est en Russie même que les films américains les plus plats trouvent leurs plus gros succès. Comment pourra-t-il en être autrement aussi longtemps que la machine dominera l'homme ? Je vois parfois, ici, dans un petit Cinéma de quartier […] que les films désignés par la critique comme les plus niais y sont particulièrement appréciés. Lorsqu'on les présente, les petites gens de quartier, les bonnes à tout faire assiègent littéralement la caisse. À quoi bon se le dissimuler ? »

> Pour moi, le film qui me serait le plus proche serait celui qui montrerait simplement la vérité, et malheureusement, ce n'est pas celui-là que cherchent les metteurs en scène. Je voudrais un film réellement allemand, qui reflèterait exactement les temps modernes. Je voudrais rencontrer sur l'écran l'homme qui habite près de chez moi, mais lui-même et non plus jouant au premier plan son personnage. Je verrais aussi volontiers la chambre voisine, non cette chambre riche de pensée et d'intentions construite par d'illustres architectes, mais simplement la chambre d'à côté, comme dans la vie... Et je ne rencontre que cette éternelle représentation si précieuse de la vie des dix milles privilégiés.[333]

Il prône, pour le cinéma de fiction, une forme proche du documentaire. « […] La vie allemande, à l'écran, n'apparaît que dans les actualités de la semaine. »[334] Le projet de Grosz s'inscrit parfaitement au sein de la ligne éditoriale de *La Revues du cinéma*. Selon Bernadette Plot, « Foncièrement opposée à un internationalisme propre à réduire l'image des peuples à un même dénominateur commun, la revue exige du cinéma qu'il révèle l'authenticité d'un regard sur les hommes, sur leur vie, et pas seulement sur le décor dans lequel ils vivent. »[335] C'est le cas d'un film tel que *Chelovek s kino-apparatom (L'homme à la caméra)* de Dziga Vertov (1929) qui est l'expression d'une forme de poésie visuelle où le quotidien est transcendé par le montage et les angles de prises de vue[336].

Bien que Jean-Georges Auriol se soit très peu exprimé sur les réalisations d'outre-Rhin, il a permis à deux personnalités importantes dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres de publier des articles sur l'état du cinéma de l'aire culturelle germanique. Les propos de Siegfried Kracauer comme ceux de George Grosz s'insèrent parfaitement au sein de la ligne éditoriale de la rédaction de *la Revue du cinéma* à laquelle ils donnent souvent plus de cohérence et de consistance critique. Il s'agit surtout d'observations d'ordre sociologique sur les rapports entre les spectateurs et les productions qui leur sont projetées. Kracauer et Grosz s'accordent tous deux à affirmer que la plupart des films produits – et notamment ceux de la Ufa – ne sont pas représentatifs de la société allemande. Si le cinéma est perçu comme un objet de distraction, pour Kracauer, il est également le vecteur d'une propagande nationaliste et militariste.

Ces contributions proposent une image plus complexe de la société allemande du début des années 1930. Ces commentaires sont propices à une réévaluation des spécificités de la société

333 *Ibid*.
334 *Ibid.*, p.17.
335 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma, *op. cit.*, p.145.
336 *Ibid.*, pp.148-150.

allemande, et contrastent avec les représentation stéréotypées et simplificatrice de la plupart des critiques français. Ces articles apparaissent comme des véritables analyses sociologiques. Cette approche originale, pour des chroniques cinématographiques, est d'autant plus importante que les deux auteurs rendent compte des réalités liées à la crise économique alors récente outre-Rhin.

CHAPITRE II. Les cinéastes français

I. – Germaine Dulac (1882 – 1942)

1 – Éléments biographiques

Née à Amiens le 18 novembre 1882 sous le nom de Charlotte Élisabeth Germaine Saisset-Schneider[337], elle épouse le romancier Albert Dulac en 1905[338] et fait rapidement preuve d'une certaine émancipation intellectuelle par rapport au modèle social dominant en ayant une activité de journaliste, notamment au sein du journal féministe *La Française*. Elle écrit également des pièces de théâtre dont certaines seront montées[339]. Mais, ce n'est qu'en 1914, à Rome, qu'elle fait sa première expérience avec le monde du cinéma en accompagnant son amie, Stacia de Napierkowska, jouer dans un film. Dès l'année suivante, en 1915, elle réalise son premier film, *Les sœurs ennemies,* qui est tout de suite remarqué pour sa sensibilité et pour la qualité de ses images[340]. Après d'autres réalisations et notamment *Âmes de fous,* feuilleton en six épisodes où pointe un humour inhabituel pour ce genre cinématographique[341], elle rencontre Louis Delluc qui lui propose la mise en scène d'un de ses scénarios *La fête espagnole* qu'elle réalise en 1919. C'est durant cette même année que, Germaine Dulac publie son premier article consacré au 7ième art dans la revue *Le film*[342]. Il s'agit en quelque sorte d'un manifeste où la cinéaste demande à ses confères français de se démarquer des productions d'outre-Atlantique : « Au lieu de regarder en nous-mêmes, ayant perdu confiance, nous regardons l'effort des autres, là-bas, en Amérique et tâchons de nous régler d'après lui. Le temps est venu, je crois, d'écouter en silence notre chant, de chercher à exprimer notre vision

337 http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=48969
338 Germaine DULAC, (textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937),* Paris, Paris Expérimental, 1994, coll. Classiques de l'Avant-Garde, p.225.
339 *Ibid.*
340 http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=48969
341 *Ibid.*
342 Germaine DULAC, (textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937), op. cit*., p.21.

personnelle, de définir notre sensibilité, de tracer notre propre voie. »[343] En effet, le début de la Grande Guerre marque également la fin de la domination mondiale du cinéma français au profit de celle des États-Unis qui va progressivement s'imposer comme le principal modèle, en particulier économique mais aussi et en partie esthétique.

2 – Ses premiers écrits

C'est donc à l'orée des années 1920, après la réalisation de *La fête espagnole,* que Germaine Dulac passe, au regard de la critique française, comme une cinéaste avant-gardiste[344]. C'est sous cette étiquette qu'elle va s'exprimer tant par ses films que par ses écrits où elle cherche à défendre une vision du cinéma qui se démarque des autres médias artistiques s'inscrivant en cela, contre la conception de Canudo qui voyait dans le cinéma une synthèse des arts[345]. Les effets optiques comme les flous et les surimpressions sont le langage même du cinéma et n'auraient rien de comparable avec le théâtre, la peinture ou toutes autres formes d'art académique[346]. Ainsi les soixante-cinq articles, qu'elle publie entre 1919 et 1937 dans de nombreuses revues comme *Cinéa, Le figaro* ou encore *Le rouge et le noir*, possèdent-ils tous cette même tonalité. Germaine Dulac, dans ces écrits, ne commente jamais une œuvre mais préfère prendre certaines réalisations en exemple, en illustration à ces propos. Naturellement, le cinéma avant-gardiste français est largement représenté. *Le ballet mécanique* de Fernand Léger et Dudley Murphy (1924) , *Eldorado* de L'Herbier (1921), les principales réalisations d'Epstein et notamment *La glace à trois faces* (1927), les films de Man Ray comme *L'étoile de mer* d'après un scénario de Robert Desnos (1928), les œuvres surréalistes de Luis Buñuel dont *Le chien andalou* (1929), ou encore les films d'Henri Chomette, Eugène Deslaw ou Jean Vigo font, légitimement, partis de ces œuvres permettant à Dulac

---

343 *Ibid.*

344 http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=48969

345 Germaine DULAC, (textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937), op. cit*., pp.11-12.

346 *Ibid.*, p.62-63 :

« Pendant de nombreux siècles, il n'y avait eu que six arts : la peinture, la musique, la poésie, la sculpture, la danse, l'architecture, bien fou vraiment était celui qui prétendrait adjoindre à cette merveilleuse cohorte un élément nouveau. Un autre art ? Quelle aberration ! Cela était-il nécessaire et les artistes en avaient-ils besoin pour s'exprimer ?... La sensibilité humaine pouvait déjà s'épancher abondamment, et un art nouveau surgissant auprès des autres, la chose paraissait inutile et insensée.

Cependant, une caste d'artistes est née, qui ne veut chercher l'expression de sa sensibilité et de son intelligence dans aucune des formes déjà existantes. Ce ne sont ni des littérateurs, ni des dramaturges, ni des peintres, ni des sculpteurs, ni des architectes, ni des musiciens, ce sont des Cinéastes pour qui l'art du mouvement, tel que le comprend le cinéma, est une forme d'expression unique. Ces adeptes d'un art nouveau ne voient pas le cinéma sous l'angle habituel aux foules et s'ils se laissent entraîner à faire au goût du public des concessions, afin de se soumettre à des exigences économiques, ils se le reprochent à eux-mêmes comme une trahison. »

d'illustrer ses réflexions cinématographiques. Comme le note Prosper Hillairet dans sa présentation de ce corpus d'articles, le cinéma apparaît, aux yeux de Germaine Dulac, comme « l'art du mouvement »[347]. Elle écrit, dans une chronique au titre évocateur, « Le cinéma, art des nuances spirituelles » :

> L'art du mouvement, voilà ce qu'est le cinéma, et j'entends par mouvement le déroulement de la vie même avec les faits extérieurs qui se succèdent et le mouvement d'esprit qui les cause. Tout est mouvement, autour de nous dans l'inconnu des choses, dans les faits perceptibles et non perceptibles.
>
> Physiquement, moralement, le mouvement nous emporte et c'est cette course effrénée de nos âmes, de nos corps, du monde où nous sommes, qui est l'essence de la vraie pensée cinématographique.
>
> Avec la captation du mouvement dans ces moindres nuances nous possédons une forme inédite de nous exprimer. Le mouvement est multiple.[348]

Cette définition publiée en 1925 dans la revue créée par Louis Delluc *Cinéa-Ciné pour tous* entraîne comme nous l'avons vu un rejet de la conception de Canudo de l'art cinématographique comme art total mais, cela a d'autres implications interne à la propre conception du cinéma de Dulac. En plus du mouvement, la notion abstraite et mal définie de rythme et de lumière apparaissent, chez elle, comme des éléments indispensables à la compréhension de sa vision de l'art cinématographique. Au moment où elle écrit ses lignes sur la primauté du mouvement au cinéma, Germaine Dulac n'a pas encore rejeté le modèle narratif dans ses œuvres[349]. Mais ceci n'est pas, à ses yeux, contradictoire puisque, comme le montre Hillairet, « d'une certaine façon, au cinéma on ne forme pas des images, on forme des mouvements, on fait entrer les mouvements en des rythmes. »[350]. En effet, Germaine Dulac intègre une dimension abstraite lorsqu'elle écrit, dans le journal *Schéma* en février 1927 : « Qu'une main se pose sur une autre main. Mouvement. Ligne dramatique, analogue à la ligne géométrique qui relie un point à un autre. *Action* Que cette main réalise son geste, lentement ou rapidement, *le rythme donne au mouvement sa signification intime* »[351]

Cette conception du cinéma permet une lecture singulière du cinéma et plus spécifiquement

347 *Ibid.*, p.13.
348 *Ibid.*, p.51.
349 *Ibid.*, p.15.
350 *Ibid.*
351 *Ibid.*, p.88. Souligné dans le texte

des productions abstraites de Viking Eggeling, Hans Richter ou encore Walter Ruttmann mais d'autres réalisations moins conformes à sa théorie illustrent également ses propos. *Le cabinet du docteur Caligari, Der blaue Engel (L'ange bleu)* de Josef von Sternberg (1930), *Le dernier des hommes,* ou encore *Der heilige Berg (La montagne sacrée)* d'Arnold Franck (1926) font parties de ces productions que Dulac commente et analyse à travers sa grille conceptuelle. Il est donc intéressant de s'attarder sur la place et sur l'importance qu'elle accorde aux réalisations d'outre-Rhin dans ses écrits.

La première référence au cinéma allemand, que l'on trouve dans ce recueil d'articles, apparaît dans l'« entretien de Germaine Dulac avec Paul Desclaux » publié le 25 octobre 1923 dans *Mon ciné*[352]. Au moment de cette interview, Dulac a récemment terminé *La souriante Madame Beudet* (1923), le film qui « se rapproche le plus de [ses] conceptions cinématographiques [...] »[353] C'est donc en tant que cinéaste qu'on lui demande « [ses] idées sur le cinéma »[354]. Dès le début de cette conversation, Germaine Dulac tient à préciser que le cinéma est un art en devenir qui doit se démarquer des autres formes artistiques et notamment du théâtre et, de plus, ne plus figurer comme une distraction de masse[355]. Elle critique, également, l'influence de la littérature dans le cinéma, avant d'émettre un jugement sur les productions américaines et allemandes.

> - Vous me disiez tout à l'heure que vous n'aimiez pas les films américains. Sur quoi basez-vous votre opinion ?
>
> - Les films américains retardent l'évolution cinématographique. Puérils, enfantins, ils se bornent à n'être qu'une suite de jolies images. Du machinisme, de l'industrie... rien de nouveau, rien d'original. Ils sont néfastes pour le public et pour nous.
>
> - Et les films allemands, qu'en pensez-vous ?
>
> - Ils sont remarquables. Ils partent d'une pensée et d'une forme neuve.
>
> - On ne peut manier l'architecture, la proportion que par le décor. Et l'étude des masses visuelles est primordiale dans l'art du cinéma. La proportion est un mode d'expression cinégraphique dont on ne joue pas

352 *Ibid.*, pp.27-30.
353 *Ibid.,* p.27.
354 *Ibid*.
355 *Ibid.* :

> « Pour moi le cinéma sera un art splendide. Si je dis “il sera” et non point “ il est ”, c'est que jusqu'à présent aucun de nous n'a pu travailler dans le sens de pensée qu'il apporte au domaine intellectuel. Le public le retarde dans son évolution en le considérant comme une simple distraction, un succédané du théâtre, alors que, riche de forces nouvelles, il est un art, qui ne doit rien aux autres et qui vient à nous avec une abondance inouïe d'expressions neuves. »

assez. Le décor est le seul moyen de perfectionner et de trouver ces sortes d'effets.[356]

Germaine Dulac est catégorique dans ces jugements sur les deux cinématographies dont la première est à la fois la plus puissante et la plus importante mais au sein de laquelle on peut, tout de même, distinguer une grande diversité de création. Quant au cinéma d'outre-Rhin, cela fait un peu moins de deux ans, qu'il est distribué en France. Les productions allemandes ont pu susciter, nous l'avons vu, un rejet de la part des critiques nationalistes en raison des difficiles relations diplomatiques entre les deux pays. Mais on peut regretter qu'elle ne fasse pas explicitement référence à des films. On pense, au regard du contexte culturel du début des années 1920, au *Cabinet du docteur Caligari* notamment en raison de la vague référence à l'architecture et au décor. En revanche, la notion de « masses visuelles » prête davantage à confusion. Force est d'admettre que cette idée peut renvoyer à la fois aux films expressionnistes mais aussi aux films « historiques » de Lubitsch qui utilise visuellement les scènes de masse. Malheureusement, Germaine Dulac ne publie aucun article, au début des années 1920, où elle fait plus précisément référence au cinéma allemand dont elle dit qu'il « part d'une pensée et d'une forme neuve » mais sans donner d'exemples.

Il faut, en effet, attendre l'année 1927 et la publication à la Libraire Félix Lacan du tome II de *L'Art Cinématographique*, pour qu'elle commente nommément le film de Robert Wiene pour la première fois. Elle le commente comme s'il s'agissait d'un film d'avant-garde axé sur la musicalité et le rythme des images, comme par exemple le *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walter Ruttmann sorti également en 1927.

Le mouvement cinégraphique, les rythmes visuels correspondants aux rythmes musicaux, qui donnent au mouvement général sa signification et sa force, faits de valeurs analogues aux valeurs de durée harmoniques devaient se parfaire, si j'ose dire, des sonorités constituées par l'émotion contenue dans l'image elle-même. Ce fut là qu'intervinrent les proportions architecturales du décor, les scintillements de la lumière forcée, l'épaisseur des ombres, l'équilibre ou le déséquilibre des lignes, les ressources de l'optique. Chaque image de *Caligari* semblait bien être un accord jeté au cours du mouvement d'une symphonie fantastique et burlesque. Accord sensible, accord baroque, accord dissonant dans le mouvement supérieur de la succession des images.[357]

356 *Ibid.*, p.29.
357 *Ibid.*, pp.102-103.

Nous avons vu qu'au milieu des années 1920, l'élaboration d'un Répertoire du film par Jean Tedesco place *Le cabinet du docteur Caligari* comme une œuvre fondatrice de la cinématographie germanique. Ce film est analysé à travers de nombreux lieux communs liés à la lecture de Madame de Staël[358] – le romantisme ou encore le rêve – mais il est également critiqué pour sa trop grand proximité avec la littérature et le théâtre ce que n'appréciait guère Germaine Dulac dans ses écrits du début des années 1920. Sous sa plume, il pouvait apparaître paradoxal que cette œuvre représente l'illustration de toutes les possibilités offertes par une nouvelle esthétique du cinéma. Cette publication montre donc une évolution de la réflexion de la cinéaste – qui n'est pas sans rapport avec l'évolution de l'ensemble de la critique française. Elle juge, dans ce texte, qui fait après coup le bilan du *Caligari* non pas la nature des moyens employés – décoratif ou optique – mais l'effet produit par ces déformations. D'ailleurs, elle ne fait aucune référence à l'intrigue pour se concentrer sur la composition des images et des séquences. De cette manière, elle met indirectement en exergue la dimension plastique et esthétique du cinéma avant l'aspect narratif de cet art qui, à ses yeux, est la dernière résurgence théâtrale. Néanmoins, cela ne signifie pas que son opinion sur les productions allemandes ait changé. Dans un entretien publié dans *Le Petit Dauphinois*, Dulac explicite son rejet du cinéma américain aux visées essentiellement commerciales et par trop américano-centrique[359] tout en critiquant également les films réalisation d'outre-Rhin dont la dimension matérielle quasi-américaine s'opposerait à la finesse et à l'innovation esthétique des réalisations françaises.

> Quant aux Allemands, en effet, ils sont forts. Ils ont des capitaux, une magnifique organisation ; leurs metteurs en scène peuvent travailler avec une grande liberté. Mais ne croyez pas qu'ils soient aussi avancés que cela. Ils sont fiers de leurs studios si merveilleusement agencés, et ils prennent pour de l'audace des procédés dont nous ne nous servons plus. C'est comme un pianiste qui fait de la virtuosité trop en dehors. En France nous sommes allés à un art beaucoup plus fin, sous ses apparences de simplicité. Nous faisons surtout des recherches de rythme, de composition d'images, d'opposition, de passage subtil de l'une à l'autre. Nous avons

358 Madame de STÄEL, *De l'Allemagne, tome 1, op. cit.*, 382p.
Voir également la 3ème partie et plus particulièrement l'étude consacrée à la réception du *Cabinet du docteur Caligari*.

359 Germaine DULAC, (textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937), op. cit.*, p.81 :
« Nous sommes en train de nous dégager de l'emprise du ciné américain pour former une union du film européen. Oui, sans doute, le ciné américain a rendu de grands services ; mais il est devenu par trop impérialiste. Soutenu par le dollar, il a réussi à s'imposer au monde entier, et il ne fait absolument rien pour sa clientèle mondiale. Il ne cherche à plaire qu'à la clientèle des États-Unis. Le reste n'est que pour l'appoint de la recette, et n'a pas voix au chapitre. Il s'est d'ailleurs laissé bien distancé par les autres dans la technique. Il n'a pas profité de sa prospérité commerciale pour se perfectionner, sauf quelques rares exceptions. Il n'avance plus : il recule »

dépassé le point où en sont encore les Allemands.[360]

Cette description à grands traits de la situation du cinéma allemand en 1927 apparaît comme un portrait en négatif du cinéma français. En effet, à l'organisation, la technique et au confort des studios en Allemagne s'oppose une conception plus artisanale, plus personnelle, plus simple du cinéma français. Par conséquent, dans l'esprit de Germaine Dulac demeure une profonde opposition d'ordre culturel qui se révèle dans les créations cinématographiques de ces deux pays. La notion de transfert culturel paraît, aux premiers abords, complètement inadaptée pour définir les relations entre ces deux cinémas nationaux. Or, la cinéaste évoque l'idée d'« une union du film européen », elle précise que cette union « sera une fédération purement commerciale. Chacun conservera sa technique, sa vision propre, ses préférences »[361] Il ne s'agirait donc, pour Dulac, principalement d'accords commerciaux entre les principales nations européennes – « la France, l'Allemagne et la Suède » productrices de films au dépend de la distribution des œuvres américaines. Elle propose ainsi une réponse à l'échelle européenne au problème de l'impérialisme cinématographique d'outre-Atlantique. Mais, des échanges culturels semblent tout de même exister. En effet, Dulac évoque des rencontres « entre cinéastes étrangers »[362] partageant les mêmes conceptions esthétiques du cinéma. Elle définit d'ailleurs, son art comme du « ciné pur. Je pense qu'une vision cinégraphique devrait être comme une audition musicale : une succession de lignes, de volumes, de clairs et d'obscurs, ordonnée suivant un rythme, et avec des sortes d'harmonies ou de dissonances. Mon idéal est le film sans personnage et, partout, sans intrigue. »[363] Cette définition du cinéma pur nous évoque naturellement, dans le paysage culturel d'outre-Rhin, de nombreux cinéastes comme Viking Eggeling, auteur en 1924, de *Diagonale symphonie* (*La Symphonie Diagonale* ; Hans Richter créateur durant la première moitié des années 1920 de *Rythmus 21* et *Rythmus 23* ; ou encore de Walter Ruttmann réalisateur des *Opus I, II, III* et *IV.*

Cependant, ce n'est qu'en juillet 1928, dans la revue *Le rouge et le noir* qu'elle fait clairement référence à ces cinéastes allemands dans un article intitulé « Films visuels et anti-

360 *Ibid.*, p.82.
361 *Ibid.*
362 *Ibid.*:

« Lorsque nous nous rencontrons entre cinéastes étrangers, comme cela a eu lieu en septembre dernier, lors du congrès organisé par l'Institut de Coopération Intellectuelle, nous nous groupons selon nos goûts particuliers, selon nos recherches esthétiques propres. Il y a ceux qui tiennent pour le ciné pur, et il y a ceux qui sont pour le ciné psychologique. »

363 *Ibid.*

visuels »[364] Et étrangement, leurs noms sont associés à elle-même mais aussi à Man Ray dont les réalisations, tant photographiques que cinématographiques, sont fondées sur des déformations d'ordre essentiellement optiques[365]. Or, ces créations d'outre-Rhin reposent principalement sur une esthétique d'origine picturale à l'abstraction géométrique, mais générant des formes de musicalité abstraite muette liées aux seuls mouvements. Mais si, le cinéma pur est un mouvement, qui semble, dans l'esprit de Germaine Dulac, rassembler de nombreuses tendances des diverses avant-gardes européennes, cet amalgame souligne, indirectement, la méconnaissance des avant-gardes autres que françaises, et plus particulièrement allemandes. Germaine Dulac ne donnera pas d'autres indications dans des publications ultérieures. Phénomène que l'on peut expliquer par le conception francocentrique d'une certaine création artistique parisienne.

Naturellement, l'apparition du cinéma parlant bouleverse profondément la conception cinématographique de Germaine Dulac ; son rejet de toute forme littéraire et théâtrale la conduisant à s'intéresser plus avant à des réalisations plus marginales telles que *die Melodie der Welt (La mélodie du monde)* de Walter Ruttmann (1929) où l'utilisation singulière du son s'avère plus conforme à sa définition du 7ème art.

3 – Les débuts du cinéma parlant

En septembre 1930, au moment où est publié l'entretien avec Jacques Guillon dans le périodique *Ma Revue*, Germaine Dulac a connu de violents déboires artistiques avec le mouvement surréaliste en mettant en image un scénario d'Antonin Artaud : *La coquille et le clergyman* (1928)[366]. Elle résume son activité et déclare qu'elle « ne fai[t] rien d'important en ce moment, [elle] travaille à de très courtes bandes de 150m. *[Elle] illustre des disques...* »[367] Elle fait, sans doute, référence à ses courts métrages comme *Disque 957* (1928) qui se voulait être une transcription

364 *Ibid.*, pp.115-121.

365 *Ibid.*, p.117 :

« J'appartiens donc idéalement, sinon effectivement, à une école que Viking Eggeling, Ruttmann, Hans Richter, Man Ray ont déjà illustrée. Mais à cette école du mouvement pur, je dirai, *extra-visuel*, s'oppose l'école anecdotique. Et ce que je voudrais ici, c'est réunir ces deux écoles par le lien de leurs facteurs de réussite communs : la sincérité et la connaissance du visuel. » Souligné dans le texte.

366Alain et Odette VIRMAUX, *Artaud-Dulac « La Coquille et le Clergyman » : essai d'élucidation d'une querelle mythique,* Paris, Éditions Paris Expérimental, 1999.

367 Germaine DULAC, (textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937), op. cit.*, p.134. Souligné dans le texte.

visuelle du *Prélude n°6* de Chopin[368]. Certes, Dulac semble donc poursuivre ses recherches cinématographiques commencées deux ans auparavant mais elle ne semble pas véritablement prendre en considération l'avènement du cinéma sonore et parlant comme une nouvelle donnée capable de bousculer l'ensemble de ses théories cinématographiques. Or, Jacques Guillon lui demande ce qu'elle pense du cinéma « 100% parlant »[369].

> Je l'ai en horreur ; le « parlant » est fastidieux ; il n'y a rien de moins conforme à l'esprit du cinéma pur.
>
> Le type du sonore que j'aime et auquel je ramènerai mes prochaines productions sonores est celui d'*Ombres Blanches* de Van Dyck [sic] et celui de la merveilleuse *Mélodie du Monde* de Ruttmann, la partie *son*, spécialement étudiée, suit note à note l'*image* qu'elle renforce et complète. Quant à la partie « parlant » proprement dite, une simple parole au moment choisi, un cri, une interjection ou un chant, suffit à la créer.[370]

La teneur de cet texte est avant tout liée à l'évolution de la carrière cinématographique de Dulac qui devient, au même moment directrice des Actualités Gaumont. *Whites Shadows in the South Seas (Ombres blanches)* de Woodbridge Stron Van Dyke II et Robert Flaherty (1928) est en quelque sorte un documentaire romancé à l'instar de ceux réalisés par Robert Flaherty comme *Nanook of the North* (*Nanouk l'esquimau,* 1922) ou encore *Moana* (1926). Ici, la cinéaste s'intéresse à la valeur « documentaire » des images ce qui n'est pas sans lien avec ses nouvelles fonctions au sein de l'entreprise à la marguerite. Toutefois, l'aspect « documentaire » de *Mélodie du monde* peut sembler tout relatif tant ce film ne s'attache pas à traiter une thématique particulière. Cette non-narration permet justement à Dulac de rapprocher ce film de Ruttmann des avant-gardes cinématographiques européennes et plus particulièrement françaises.

> Applaudirait-on dans le circuit des salles officielles par exemple *La Mélodie du Monde* aux rapports d'images puissamment émouvants et dramatiques, si quelques compositeurs visuels n'avaient au cours de ces quinze dernières années, mettant en pratique des théories jugées, à leur heure, subversives et vaines, réalisé des films contredisant le bon sens d'alors et trouvé des Ciné-Clubs pour les soutenir et les encourager. Ces films d'évolution combattus alors par les éditeurs parce que le public les accueillait avec hostilité,

368 Siegfried KRACAUER, *Théorie du film / La rédemption de la réalité matérielle,* Paris, Flammarion, coll. Bibliothèque des savoirs, p.268.
369 Germaine DULAC, (textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937), op. cit*., p.135.
370 I*bid.* Souligné dans le texte

contenaient cependant, la vérité visuelle d'aujourd'hui.[371]

Le terme de mélodie l'a, sous doute, séduite. Dulac a peut-être perçu dans ce titre un rapport avec ses recherches qui tentent de mettre en relation le cinéma et la musique. Dans l'esprit de Germaine Dulac *La mélodie du monde* serait donc la concrétisation de ses théories : primat de l'image sur la parole articulée en dialogues – moins sur le son – et refus de la théâtralité du cinéma. C'est, du moins, ce qu'elle affirme dans un numéro de *La Vie alpine* en novembre 1931.

> Le Cinéma parlant a son problème. La parole tend à le ramener vers les formules de théâtre que nous repoussons, et à le faire pencher vers les dialogues littéraires, qui ne s'adaptent pas à son rythme.
>
> Or, il nous paraît que la parole issue de l'image, ne doit jamais la commander et qu'au contraire, l'image, toujours expressive au premier degré, doit dominer la parole, son simple prolongement.
>
> La parole et les sonorités doivent être un accompagnement vrai, pris sur le vif, hors la musique.
>
> On me racontait dernièrement que Ruttmann, le grand créateur de *La Mélodie du Monde* venait de tenter un curieux essai en composant une symphonie faite de bruits et de parole saisis à même la nature : le cri d'une sirène, le bruit de machines qui s'arrêtent, une lourde porte tournant sur ses gonds et le claquement de ses battants qui se referment, des pas d'ouvriers martelant le sol, hâtifs ou lents, des cris de joie ou de fatigue, des tramways ; et le lendemain, tout ce qui peut évoquer par des sons, le plaisir de vivre dans le repos, la fantaisie, et l'attraction du dimanche, puis la sirène, la porte dont les battants s'ouvrent, le ronronnement des machines ; le beau dimanche est fini. C'est le lundi qui commence... Le travailler
>
> Cette tentative de Ruttmann [il s'agit sans doute de *In der Nacht*] démontre ce que nous apporte le film parlant et sonore ; une forme nouvelle de symphonie, qui unie aux images apporte un élargissement d'expressions aux tendances cinématographique que j'évoquais tout à l'heure.[372]

Dulac n'accepte que difficilement le cinéma parlant, qui, pourtant, s'impose très largement dans les studios et les salles françaises. Ce refus la contraint à se positionner sur des œuvres radicales certes, mais qui n'ont qu'une incidence très marginale sur l'évolution de la production mondiale. En associant dans le contexte cinématographique, la parole à l'idée de théâtre filmée, elle se prive de trouver une réponse esthétique à cette nouvelle invention désormais incontournable. Son goût pour le cinéma de Walter Ruttmann ne correspond pas à un attrait pour la culture et la

371 *Ibid.*, p.144.
372 *Ibid.*, p.152.

civilisation allemande. Au contraire, cette réalisation est perçue comme l'aboutissement des théories et des pratiques esthétiques de Dulac. S'il y a transferts culturels, ils ne peuvent être qu'en direction de l'Allemagne

Si on résume : au début des années 1920, le cinéma d'outre-Rhin et plus particulièrement le cinéma expressionniste est perçu comme « une symphonie fantastique »[373] grâce à la part laissée aux ombres et aux décors peints distordus. Malgré l'importance des déformations d'ordre picturales, Dulac ne juge pas *Le cabinet du docteur Caligari* trop théâtral elle y voit d'abord l'expression d'un cinéma jusque-là inédit en France. Si dans l'avant-garde française, les déformations sont d'ordre optique faisant, selon Dulac, de cette école la plus importante, l'avant-garde allemande use de moyens plus « archaïques » comparable à ceux employés au théâtre. Cette vision centrée sur la production hexagonale est, vraisemblablement, la raison pour laquelle Dulac s'intéresse peu aux réalisations d'outre-Rhin et minore, de fait, les films abstraits de Eggeling, Richter et Ruttmann qui apparaissant encore, à ses yeux, trop picturales et peu cinématographiques.

Au début des années 1930, dans le paysage cinématographique allemand, seul Ruttmann trouve à ses yeux un certain intérêt. Il est, aux premiers abords, paradoxal que cette artiste proche du mouvement surréaliste commente favorablement une œuvre telle que *La Mélodie du monde* dont l'objectivité apparaît en contradiction avec l'esthétique du mouvement d'André Breton. Il apparaît clairement que Dulac voit dans cette production la matérialisation des théories qu'elle s'est efforcée de défendre durant toute la décennie des années 1920. Une part non négligeable du succès français de *La mélodie du monde* revient, selon elle, à ses tentatives et essais cinématographiques réalisés pendant les années 1920. Cette lecture centrée sur l'avant-garde française ne permet pas d'évaluer d'éventuels échanges et transferts culturels entre des cinéastes français et allemands si ce n'est en direction de l'est.

En 1932, alors qu'elle est directrice des Actualités Gaumont et qu'elle n'a plus véritablement d'activité en tant que cinéaste, Germaine Dulac rédige le chapitre consacré au « cinéma d'avant-garde » dans l'ouvrage dirigé par Henri Fescourt *Le Cinéma des origines à nos jours*[374]. Cette contribution montre qu'elle est restée, pendant l'entre-deux-guerres, l'une des porte-parole de l'avant-garde cinématographique française. Il s'agit, d'une lecture après coup des avant-gardes européennes à travers la grille de lecture centrée, une nouvelle fois, sur les notions de rythme et de

373 *Ibid.*, p.103.
374 *Ibid.*, p.182-190.

mouvement. *Le cabinet du docteur Caligari* y est étrangement associé à C*œur fidèle, La souriante Madame Beudet* ou encore *Eldorado* pour leur qualités « psychologiques et l'analyse des atmosphères. »[375] Certes, ce texte ne permet pas de se représenter les particularités propres aux productions d'outre-Rhin. Il souligne des constantes dans les œuvres d'avant-garde, qui semblent dépasser largement l'identité culturelle nationale d'un cinéaste. Dès lors, le cinéma ne se distingue que selon deux catégories : le cinéma d'avant-garde distribué dans les Ciné-Clubs et les productions commerciales projetées sur les grands boulevards parisiens.

Un autre cinéaste adepte des salles spécialisées va également entrer dans le débat sur la réception du cinéma allemand dans des cycles de conférences tenues dans le courant des années 1920 : Jean Epstein.

II. – Jean Epstein (1897-1953)

1 – Éléments biographiques

Né à Varsovie le 25 mars 1897, Jean Epstein suit des études scientifiques en Suisse puis à Lyon. Il vient au cinéma par l'intermédiaire de son activité d'écriture. Durant les années 1921 et 1922, à seulement 24 ans, et avec l'aide du poète Blaise Cendrars, il publie aux éditions de la Sirène, une étude sur la poésie moderne, un recueil sur le cinéma et un traité de philosophie[376]. Il s'agit respectivement de *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence,* de *Bonjour cinéma* et de *la Lyrosophie*. Ces ouvrages sont favorablement accueillis par l'avant-garde parisienne et grâce aux contacts de Cendrars, Esptein publie aussi des articles dans des revues d'art et notamment dans celle dirigée par Amédée Ozenfant et Le Corbusier *Esprit nouveau*[377]. C'est dans ce périodique, que le jeune théoricien du cinéma qui n'a pas encore réalisé de film, écrit une chronique sur Freud, dont la *Psychopathologie de la vie quotidienne*[378] venait de paraître en traduction française[379]. Certes, il

375 *Ibid.*, p.185.

376 Stuart LIEBMANN, « Sublime et désublimation dans la théorie cinématographique de Jean Epstein : *Le cinématographe vu de l'Etna* », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, Paris, Cinémathèque Française, 1997, p.125.

377 *Ibid.*

378 Sigmund FREUD, (traduit de l'allemand par Samuel JANKÉLÉVITCH), *La psychopathologie de la vie quotidienne ; Application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie courante,* Paris, Payot, 1922.

379 Jean EPSTEIN, « Freud ou le Nick-cartérianisme en psychologie », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, pp.139-146.

rejette la psychanalyse en comparant « cavalièrement le célèbre psychiatre viennois à un ingénieux détective du genre Sherlock Holmes ou Nick Carter »[380] mais il fait montre ici d'un intérêt pour les sciences et les cultures germaniques de son temps. En rejetant la théorie freudienne, il cherche, sans doute, à protéger une notion qui lui est chère, celle du subconscient dont il refuse qu'elle soit polluée par une quelconque logique rationnelle[381]. En effet, à ce concept de subconscient s'ajoute celui de la fatigue due à l'évolution de la vie moderne. C'est une théorie marquée par la lecture de Kant qu'il développe dans son ouvrage philosophique intitulé *Lyrosophie*. Mais cette association entre poésie et intelligence, création et intellection[382] exacerbée par la fatigue moderne se retrouve plus explicitement dans un texte de 1922 également publié dans *Esprit nouveau*[383].

Bien que publié après *Bonjour cinéma*, ce livre philosophique semble véritablement influencer l'ensemble de ses théories cinématographiques. À ce titre, les divers effets optiques produits par la caméra[384] sont l'essence même de 7ème l'art et, l'invention américaine qu'est le gros le plan est naturellement perçue comme « l'âme du cinéma »[385]. En effet, le gros plan propose, selon Epstein, à la fois une re-découverte du monde mais aussi par son effet de suggestion donne une

---

380 Stuart LIEBMANN, « Sublime et désublimation dans la théorie cinématographique de Jean Epstein : *Le cinématographe vu de l'Etna* », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.,* p.126.

381 *Ibid.*

382 Francis RAMIREZ, « Jean Epstein Poète », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.16.

383 Jean ESPTEIN, « Le phénomène littéraire », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, pp.46-47 :

« La vie cérébrale est si intense qu'il est logique de prévoir des signes de fatigue intellectuelle. Il ne s'agit pas ici d'une maladie, mais d'une modification de l'organisme et particulièrement d'une modification de l'appareil le plus sensible parce que le plus complexe, le plus patent parce qu'au gouvernail de l'organisme : le cerveau, le système nerveux. Je ne veux nullement dire – tous les Max Nordau de la terre voudront-ils essayer de me comprendre – que l'homme, et l'homme très intelligent en particulier, soit devenu un être malade affaibli, dégénéré. Loin de là, l'homme ne m'a jamais paru si beau, ni si capable, ni si énergique qu'aujourd'hui où je vis. Mais il est indéniable que l'homme ait changé. Ce changement se poursuit en nous et son facteur le plus important pour le moment est la vie intensément cérébrale, intensément nerveuse de l'humanité, vie qui *normalement*, logiquement, naturellement, évidemment inévitablement entraîne de la fatigue et de la fatigue telle que la dépense, c'est-à-dire cérébrale, intellectuelle, nerveuse. Fatigue légère parce que progressive, profonde cependant, universelle dans la mesure où est universelle la civilisation, non pas pathologique puisqu'elle n'est pas exceptionnelle, caractère nouveau d'un état de santé nouveau.

[…]

Vitesse spatiale, vitesse mentale, multiplication des diamètres apparents, extension de l'observation, de l'importance donnée à la vie intérieure, vie cérébrale et la fatigue qui en résulte, telles sont les conditions les plus importantes dans lesquelles se produit le phénomènes littéraire contemporain. » Souligné dans le texte

384 Cité par François ALBERA « Jean Epstein », *1895, Dictionnaire du cinéma français des années vingt*, (sous la direction de François ALBERA et Jean A. GILI), Paris, AFRHC / Cineteca Bologna, 2001, p.176 : « La Bell Howell est un cerveau en métal, écrit-il, standardisé, fabriqué... qui transforme le monde extérieur à lui en art. La Bell Howell est un artiste et ce n'est que derrière lui qu'il y a d'autres artistes : metteur en scène et opérateur »

385 Jean ESPTEIN (Préface d'Henri LANGLOIS, introduction de Pierre LEPROHON), *Écrits sur le cinéma : 1921-1953 Tome 1 ; 1921-1947,* Paris, Seghers, 1974, p.93 : « Le gros plan est l'âme du cinéma »

signification nouvelle au détail montré[386]. Dès lors, le flou, le ralenti ou encore les surimpressions s'adresseraient « carrément à l'unité du moi »[387]

2 – La conférence du 14 décembre 1924 au Théâtre du Vieux-Colombier

Au sein de ces écrits théoriques sur le cinéma, Epstein ne s'exprime quasiment pas sur les productions d'outre-Rhin. Lorsqu'il réalise son premier court métrage en hommage à Louis Pasteur[388], les premiers films allemands sont officiellement projetés dans les salles françaises et, comme nous l'avons vu, suscitent beaucoup d'intérêt et de controverses parmi la presse cinématographique française. Le jeune cinéaste emblématique de cette « deuxième génération » – qui succède à celle des années 1910, Dulac, Delluc ou encore L'Herbier – ne semble pas s'intéresser aux problématiques soulevées par l'esthétique des films allemands du début des années 1920. Il faut attendre le 14 décembre 1924 lors d'une conférence prononcée au théâtre du Vieux-Colombier, pour entendre Jean Epstein s'exprimer sur deux réalisateurs allemands : Lupu Pick et Robert Wiene. Lorsqu'il prononce cette intervention au titre évocateur, « Pour une avant-garde nouvelle », Jean Epstein est devenu le cinéaste incontournable de l'avant-garde française en réalisant, durant l'année 1923, trois longs et un court métrages[389]. Jean Tedesco, alors directeur du Vieux-Colombier, oppose « l'imagier » Epstein au « marchand » Feuillade, renvoyant ainsi dos à dos deux conceptions du cinéma[390]. En tant que directeur de la revue *Cinéa-Ciné pour tous*, Tedesco en publie une retranscription un mois plus tard[391].

En introduction à cette intervention, il rappelle à la fois l'indépendance du cinéma par

386 Keith COHEN, « La logique des sentiments », in : Jacques AUMONT, *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.167 : « Par sa restriction le gros plan nous force à faire face à l'objet : “impératif présent du verbe comprendre” ; “je n'ai pas le droit de penser à rien d'autre que ce téléphone.” Sans avoir de signification fixe, ce téléphone arrive à nous émouvoir bien au delà de sa simple présence phénoménologique : “il a l'air d'une idée.”

387 *Ibid.*, p.168.

388 François ALBERA, « Jean Epstein », *op. cit.,* p.176 : « Son entrée en cinéma s'effectue pourtant plus modestement avec un film consacré à Pasteur qu'il co-réalise avec Jean Benoît-Lévy en 1922. C'est un film de commande qualifié par lui de “froid comme un courant d'air” mais qui lui assure une reconnaissance professionnelle.

389 Il s'agit de respectivement : *L'Auberge roue, Cœur fidèle, la Montage infidèle* et *la Belle Nivernaise*.

390 François ALBERA, « Jean Epstein », *op. cit.,* p.176.

391 Jean EPSTEIN, « Pour une avant-garde nouvelle », *Cinéa-Ciné pour tous,* n°29, 15/01/1925, pp.8-10.

rapport aux autre médias artistiques ainsi que son évolution permanente et inéluctable[392]. Epstein inscrit donc le cinéma dans la modernité qui l'a vu naître et compare notamment son évolution avec l'industrie automobile. L'instauration des procédés techniques en système sonne, selon lui, « la fin d'un style », en d'autres termes, son académisme. Cette conférence a pour objectif de décrire trois de ces pratiques : « la suppression du sous-titre, le montage accéléré, l'importance et l'expressionnisme du décor »[393] à travers l'analyse des films qui les ont érigées en principe.

Si Lupu Pick apparaît comme le « maître du film sans titre »[394], Epstein rappelle également des essais américains qui n'ont malheureusement pas été suivis par les éditeurs français préférant rajouter des intertitres[395]. Il nous indique indirectement l'importance du rôle joué par les distributeurs qui se donnent le pouvoir de sensiblement modifier une œuvre en rajoutant des éléments littéraires à un film purement visuel. Pourtant, il ne semble pas condamner cette pratique bien au contraire, il la justifie en définissant un trait culturel typiquement français qui consisterait à souligner le propos de l'image par une littérature d'accompagnement de fait excessive qui a pour effet sinon pour but de pré-orienter la réception, interdire toute ambivalence des plans et vouloir réduire la part de subjectivité dans l'interprétation[396]. Ainsi, la disparition des inter-titres serait-elle un apport lié au cinéma allemand et plus précisément aux films de Lupu Pick qui semble faire davantage confiance aux images et à leur capacité narrative intrinsèque : c'est le cas du *Rail* et surtout de *La nuit de la Saint-Sylvestre*. Toutefois, Jean Epstein ne semble pas être complètement partisan de ce procédé cinématographique pour le moins radical et prône une intervention du texte pour ne pas solliciter outre mesure le pouvoir signifiant d'images qui ne gagnent rien à être multipliées là où le texte évite une « longue explication visuelle ».

---

392 *Ibid.,* p.8 :

« Ceci : qu'il faut l'aimer et le détester à la fois – l'aimer autant que le détester – à soi seul prouve que le cinéma est un art d'une personnalité propre très accusée. La difficulté est surtout dans le choix entre ce qu'il y convient de haïr. Et si ce choix est difficile c'est qu'il doit être révisé à intervalles extrêmement rapprochés.

[…]

C'est ainsi qu'aujourd'hui enfin – enfin mais un peu trop tard – quelques procédés d'expression cinématographique, considérés encore il y a un an comme étranges et suspects, sont devenus à la mode. La mode a toujours sonné la fin d'un style.

Parmi ces procédés comptons principalement la suppression du sous-titre, le montage accéléré, l'importance et l'expressionnisme du décor. »

393 *Ibid.*

394 *Ibid.*

395 *Ibid. :*

« Les premiers films sans sous-titre ont été réalisés presque simultanément en Amérique et en Allemagne. En Amérique, ce fut un film de Charles Ray, édité et intitulé ici, d'ailleurs avec un grand retard : *La Petite Baignade*. Les éditeurs, reculant devant la nouveauté du fait, prirent soin d'ajouter au film un quinzaine de sous-titres. »

396 *Ibid. :* « Je ne viens pas ici faire l'apologie du titre dit "américain" à tort appelé ainsi car il est hélas aussi souvent français, et qui consiste à expliquer une première fois au spectateur, avant l'image, ce qu'il va voir dans cette image suivante, puis à le lui expliquer une deuxième fois, après, au cas où il n'aurait ni vu, ni compris. »

> Certes, la suppression du titre a eu sa valeur de procédé nouveau, non pas complet en soi, mais utile parmi d'autres. Et Lupu Pick, qu'il faut considérer comme le maître du film sans titre, nous a montré, la saison dernière, une manière de perfection cinématographique, je veux dire *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, peut-être le film le plus film qu'il ait été donné de voir, dans l'ombre duquel fut aperçu pour la première fois cinématographié un pôle des passions humaines. Et la théorie qui est à la base du film sans titre est évidemment logique : le cinéma est fait pour narrer avec des images et non pas avec des mots. Seulement il ne faut jamais aller au bout des théories ; leur extrême pointe est toujours leur point faible où elles cèdent. Car on ne saurait nier que la vision d'un film absolument privé de titre est, pour des raisons physiologiques, déprimante ; le sous-titre est avant tout un repos pour l'œil, une ponctuation pour l'esprit. Un titre évite souvent une longue explication visuelle, nécessaire mais ennuyeuse ou banale. Et s'il fallait se limiter au film sans titres, combien de scénarii [*sic*] pourtant beaux deviendrait irréalisables ! Enfin il y a de nombreuses indications que je crois encore plus discret de donner par un texte que par une image ; s'il s'agit de marquer qu'une action se passe le soir, peut-être vaut-il mieux l'écrire tout simplement que de montrer le cadran d'une horloge avec les aiguilles arrêtées à 21 heures .[397]

Il reproche principalement à cette tentative une lourdeur d'ordre visuel à laquelle on aurait pu échapper en insérant un intertitre. Jean Epstein préfère donc que la signification de l'image ou du plan soit de l'ordre de la suggestion plutôt que du symbole[398]. Si le texte permet au cinéaste « une équivalence de termes » et donc, en quelque sorte un raccourci pour signifier un état ou une situation, il est préférable à une longue séquence qui viendrait rompre le déroulement de l'action. De plus, face à la complexité de certains scénarios, Epstein reconnaît l'impossibilité d'un tel procédé. L'ensemble de ces remarques montrent que le jeune cinéaste admet l'intérêt d'un tel essai cinématographique qui donne à penser la fonction des textes et de leurs insertions dans le déroulement du film. Il est donc conscient des limites d'un film exclusivement visuel où les inter-titres disparaîtraient au profit de longues séquences abstraites et symboliques même si dans l'exemple donné il méconnaît les signifiés de connotation d'une image par rapport à un intertitre.

Certes, il site nommément deux films du cinéaste allemand Lupu Pick mais, n'en propose pas de véritable analyse filmique. Ces deux longs métrages apparaissent donc comme des œuvres d'avant-garde mais dont le procédé semble, aux yeux d'Epstein, devenu, à la fin de l'année 1924, un

397 *Ibid.*

398 Régis LABOURDETTE, « Le temps de quelques analogies », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.194 :

> « […] Epstein pratique la "suggestion et non le symbole", il faut comprendre que le symbole reviendrait à une équivalence de termes alors que la suggestion ne peut naître que des entrelacs de la structure ou, si on préfère, de la forme poétique. »

« tic », un stéréotype qui mène vers un académisme, un « avant-gardisme » en rupture totale avec les conceptions mêmes de l'avant-garde[399]. C'est ce qu'il affirme, en effet, dès les premiers instants de son intervention. « […] l'art dans sa transformation, dépassant à chaque instant ses règles, ses meilleurs amis de la veille deviennent les pires ennemis du lendemain, fanatiques de procédés usés. Ce renversement continuel des amitiés marque pas à pas l'évolution de tous les arts. »[400]

Le second procédé victime aussi d'un systématisme est ce qu'il désigne par le terme de « montage accéléré ». Déjà en septembre 1924, Pierre Henry, dans *Cinéa*, remarque l'utilisation récurrente de cette technique[401]. Pour Epstein, l'œuvre associée à cette pratique cinématographique est *La roue* d'Abel Gance (1923)[402]. À la différence de l'absence d'inter-titre, le montage rapide serait d'origine française voire, selon lui, l'essence même du cinéma hexagonal. Le détachement ou le dépassement de ce procédé par les cinéastes français est donc naturellement difficile, il est cependant nécessaire à l'évolution de l'avant-garde cinématographique à laquelle le jeune cinéaste semble se rattacher. Or, en dépit de ces mises en garde, l'inévitable effet de mode qu'il redoute tant, semble déjà s'annoncer.

> Aujourd'hui on abuse du montage rapide jusque dans les documentaires ; chaque drame possède une scène montée par petits bouts, quand ce n'est pas deux ou trois. 1925, je vous le prédis, nous inondera de films qui répondront exactement à cette apparence la plus extérieure de notre idéal cinématographique de 1923 1924 commence déjà et en un mois on vient de présenter quatre films usant du montage précipité. C'est trop tard ; ce n'est plus intéressant ; c'est un peu ridicule.[403]

Les œuvres de l'avant-garde cinématographique se doivent d'être en tous points innovantes en proposant des procédés et des formules artistiques chaque fois renouvelés. Il s'agit de faire, à chaque réalisation, table rase des acquis du passé. Cette conception cinématographique semble critiquable puisqu'une culture du 7ème art apparaît comme indispensable à son évolution et à sa

399 François ALBERA, « Sociologie d'Epstein », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.232.

400 Jean EPSTEIN, « Pour une avant-garde nouvelle », *op. cit.*, p.8.

401 François ALBERA, « Sociologie d'Epstein », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.232.

402 Jean EPSTEIN, « Pour une avant-garde nouvelle », *op. cit.*, p.8 :

« Le montage rapide existe en germe dans l'œuvre géante de Griffith. C'est à Gance que revient l'honneur d'avoir à ce point perfectionné ce procédé qu'il mérite de passer pour son inventeur génial. *La Roue* est encore ce monument cinématographique formidable à l'ombre duquel tout l'art cinématographique français vit et croît. De ci, de là, des tentatives se produisent pour échapper à cette emprise et à cette empreinte ; c'est encore difficile »

403 *Ibid.*

progression aussi rapide et précipitée soit-elle.

Enfin, le dernier point de cette conférence concerne les décors et plus particulièrement leur utilisation et leur fonction dans *Le cabinet du docteur Caligari*. Il est vrai, qu'en 1924, beaucoup de films allemands aux décors comparables à ceux de l'œuvre de Wiene ont été distribués en France, comme *Genuine* de Robert Wiene (1920) ou *Torgus* de Hanns Kobe (1921). Epstein peut, à juste titre, voir dans ce procédé une mode. Mais les reproches du jeune cinéaste se situent sur un autre registre.

> Si l'on doit dire d'un film qu'il contient de beaux décors, je pense qu'il vaut mieux ne pas en parler ; le film est mauvais. *Le Cabinet du Docteur Caligari* est l'exemple le meilleur de l'abus du décor au cinéma. Caligari représente du cinéma une maladie grave : l'hypertrophie d'un accessoire, la toute importance accordée encore à un « accident » aux dépens de l'essentiel. Ce n'est pas principalement de cet expressionnisme de pacotille, « à trente-francs-tout-encadré » de Caligari, que je veux parler, c'est du principe d'un film qui n'est presque que la photographie d'un ensemble de décors. Tout dans Caligari est décor : le décor lui-même d'abord, le personnage ensuite qui est peint et truqué comme le décor, la lumière enfin – sacrilège impardonnable au cinéma – peinte elle aussi, avec ombres et pénombres distribuées mensongèrement d'avance. Ainsi le film n'est autre chose qu'une nature morte, tous les éléments vivants y ayant été tués à coups de pinceau. Le cinéma a emprunté, avec mille autres emprunts, le décor au théâtre. Peu à peu, s'il est viable par lui-même, le cinéma payera ses dettes et cette dette. Pas plus qu'à renouveler le théâtre, l'œuvre des peintres ne réussira à renouveler le cinéma. Bien au contraire, l'œuvre des peintres ne peut que réussir à empêcher le développement normal, droit et pur, dramatique et poétique du cinéma. La peinture est une chose, le cinéma une tout autre.[404]

Epstein conçoit le cinéma à l'égal de la forme poétique à l'intérieur de laquelle il prône le voyage intérieur. *Bonjour cinéma* est à ce propos édifiant puisque cet ouvrage est ponctué de séquences poétiques[405]. Les déformations rendues par les décors avaient pour but d'être perçues comme la matérialisation cinématographique de la vision altéré d'un fou. Il ne semble pas critiquer le fond du film mais bien plutôt sa forme d'essence picturale et par conséquent, à ses yeux, contraire et même antinomique à la forme cinématographique. La caméra se doit de filmer le réel pour en montrer la véritable nature grâce au gros plan, à la surimpression, au ralenti[406]. Sa conception du

404 *Ibid.*, pp.8-9.

405 Gérard LEBLANC, « La poétique epsteinienne », in : Jacques AUMONT(dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.26.

406 Jean EPSTEIN, « Pour une avant-garde nouvelle », *op. cit.*, p.9 :

« En gros plan, la paupière avec ses cils que vous comptez, est le décor à chaque instant remodelé par l'émotion. Sous la paupière apparaît le regard qui est le personnage : une personnalité. Le cercle de l'iris, par des

cinéma apparaît clairement en opposition par rapport aux propositions plastiques exposées dans les films allemands à décors peints du début des années 1920[407]. À l'instar de Germaine Dulac, il rejette les options esthétiques de *Caligari* en démontrant qu'elles sont contraires aux principes du cinéma. Le 7ème art est fils de la photographie – peindre avec la lumière –, par conséquent, il s'avère capital, pour la pérennité même de ce média, d'employer les moyens optiques pour toute réalisation. *Le cabinet du Docteur Caligari* est une impasse stylistique, il ne peut définir en aucun cas ce qu'est le cinéma, car ses procédés sont anti-cinématographiques. Pour Epstein, il est interdit de peindre la lumière par des méthodes picturales, il faut nécessaire recourir à des techniques optiques. À ce virulent commentaire, on peut aussi ajouter celui sur les courts métrages expérimentaux d'Eggeling ou encore de Richter auxquels Epstein reproche également leur aspect avant tout pictural sans réflexion apparente sur le média cinématographique.

> Le « film absolu » de Viking Eggeling (1919) – mouvements rythmés de formes assez compliquées à définir géométriquement, en blanc, en gris et noir – provoquerait sans doute le plus grand plaisir abstrait de notre vieille avant-garde qui ne compte plus d'ailleurs que des écrivains. […]
>
> Le langage cinématographique est prodigieusement concret, direct brutal et vivant. Nous avons dû nous arrêter un temps pour étudier, c'est-à-dire aimer, certains éléments nus du langage que nous apprenions mais, il est étranger qu'on songe à nous reprocher de passer à d'autres exercices de grammaire plus complexes. M. Pierre Porte citait encore récemment des phrases de mon *Bonjour cinéma* (1921) ; il ne devrait pas. Irait-il aujourd'hui conseiller à Renault de construire ses voitures comme on les construisait il y a cinq ans ? Si ce cinéma abstrait enchante quelques-uns, qu'ils achètent un kaléidoscope, jouet du second âge de l'enfance, auquel un dispositif fort simple pourrait imprimer une vitesse de rotation régulière et variable à volonté. Pour moi, je crois que l'âge du cinéma-kaléidoscope est passé.[408]

Il est vrai que ces tentatives cinématographiques abstraites ont été distribuées en France avec plusieurs années de retard, au point qu'elles ne sont plus représentatives des productions de l'avant-garde allemande du milieu des années 1920. Du rejet de ces formes esthétiques, Jean Esptein passe – selon Nicole Brenez – à la tentative de se les réapproprier pour construire un style plus conforme

mouvements imperceptibles dont aucune microscopie passionnelle n'a pu encore trahir le secret religieux, écrit une âme. Toute une tragédie se gagne se perd, se regagne, et se reperd entre la houppe du menton et l'arc des sourcils. Les lèvres encore adhérentes, un sourire frissonne à la cantonade, dans ces coulisses que sont le cœur. Quand la bouche s'entr'ouvre enfin, la joie elle-même s'envole. »

407 Nicole BRENEZ, « Jean Epstein contre l'avant-garde (repérage sur les valeurs figuratives) », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.216.

408 Jean ESPTEIN (Préface d'Henri LANGLOIS, introduction de Pierre LEPROHON), *Écrits sur le cinéma : 1921-1953 Tome 1 ; 1921-1947, op. cit.*, pp.127-128.

à ses intentions artistiques. En effet, dans la séquence du parking hélicoïdal de *la Glace à trois faces,* les éléments décoratifs – de grandes baies blanches sur fond noir – en raison de la vitesse croissante prise par la voiture, s'estompent au profit d'une géométrisation clignotante[409]. Ainsi d'après Nicole Brenez, Jean Epstein réintègre-t-il « le vocabulaire plastique de Walter Ruttmann ou Hans Richter[...] »[410] qui déréalisaient des prises de vue réalistes au moyen de la vitesse du défilement des images, comme dans la séquence d'ouverture de *Berlin, Symfonie einer Großstadt (Berlin, La symphonie d'une grande ville)* de Walter Ruttmann (1927).

Cependant, en mettant l'accent sur l'esthétique abstraite d'essence picturale de ces cinéastes allemands, on peut également se demander si, pour Epstein, la construction même de ses propres films n'est pas, elle aussi, inspirée par celle du *Cabinet du Docteur Caligari*. Comme dans le film de Robert Wiene, les dernières séquences donnent un sens nouveau au film, Régis Labourdette montre que la structure même du film est un entrelacement « complexe du réel et de la rêverie »[411]. Or, cette construction prend ici une autre signification empreinte de Bergsonisme[412] amplifiée par la modernité architecturale associée à celle de la vitesse. Dès lors, l'éventualité d'un transfert culturel entre l'expressionnisme, les films abstraits allemands et *La glace à trois faces* n'est pas à exclure bien au contraire. Malgré l'écart chronologique important, les propos du cinéaste laissent à penser qu'il a été influencé par les œuvres de Robert Wiene et Walter Ruttmann.

Cette conférence présente pour nous un grand intérêt puisqu'elle nous permet de mieux comprendre sa représentation du cinéma d'outre-Rhin. De plus, il s'agit quasiment de la seule intervention ayant trait aux productions allemandes à l'exception de celle sur les films d'Eggeling. Néanmoins, cette communication est d'importance puisque son analyse nous permet de montrer l'existence de transferts culturels franco-allemands. Le rejet d'une esthétique picturale serait donc à

409 Nicole BRENEZ, « Jean Epstein contre l'avant-garde (repérage sur les valeurs figuratives) », extrait de l'ouvrage dirigé par Jacques AUMONT, *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.209.

410 *Ibid.*

411 Régis LABOURDETTE, « Le temps de quelques analogies », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.181. « *Fin préétablie et cause postérieure* parce que le temps n'est pas, du point de vue de la subjectivité humaine, une valeur objective et immuable. *La Glace à trois face* a ainsi introduit le spectateur dans les tréfonds mentaux de Pearl, dans le temps mental de Pearl. Il est clair qu'il ne s'agit pas ici de la présentation d'un simple retour en arrière introduit en hors-d'œuvre explicatif, mais du tramage attentif du temps réel – temps réel qu'il est donné par le film – et du temps de la rêverie. Epstein n'a pas jeté en pâture au spectateur deux os dont il devrait successivement faire sa pitance mais a construit les entralements complexes du réel et de la rêverie de manière à en rendre la rencontre nécessaire et indissociable dans la structure générale du film. Cette correspondance n'est pas une péripétie dont on pourrait se passer mais une nécessité. »

412 Éric THOUVENEL, « " À toute intelligence, je préfère la mienne " : quand Jean Esptein lisait Gaston Bachelard », *1895*, n°62, décembre 2010, pp.53-75. La lecture, dans les années trente, de Gaston Bachelard donne à Epstein les moyens de construire une critique des concepts de temps de Bergson.

l'origine d'une certaine géométrisation du réel comme dans *La glace à trois face* certes, mais aussi dans *Finis Terræ* (1929) ou encore dans *L'or des mers* (1932)[413].

3 – Bilan du cinéma muet : une réévaluation du cinéma allemand ?

Ce n'est qu'en février 1931, dans la revue *Cinéa-Ciné pour tous,* que Jean Esptein est à nouveau sollicité pour exposer son avis sur la fin du cinéma muet[414]. Depuis *La chute de la maison Usher* en 1928, Jean Epstein n'est plus le parangon de l'avant-garde cinématographique française, il quitte Paris et le confort de ses studios, pour la Bretagne. Il réalise l'année suivante son premier long métrage ayant pour décor une île désertique au large d'Ouessant où il affronte les éléments et la dure réalité de la vie maritime[415]. Dès l'été 1928, il publie exclusivement des articles sur ce nouvel environnement qu'il semble découvrir. La rédaction de cette chronique sur la fin du cinéma muet l'oblige à s'interroger sur l'histoire de ce média dont il a été l'un des principaux acteurs en France. Certes les productions américaines demeurent naturellement centrales pour le cinéaste mais, paradoxalement le cinéma allemand apparaît, à ses yeux, riche et passionnant. Et ce, par la médiation du cinéma suédois, ce qui montre les détours de la réception du cinéma d'une aire culturelle particulière.

> Les films de l'école suédoise ne nous auraient point tant charmés, vers la fin de la guerre, si nous avions déjà connu alors la production allemande, qu'ils rappellent par plus d'un trait. Ils furent d'inspiration théâtrale, mais d'une exécution aussi cinématographique qu'une telle inspiration pouvait le permettre. Mais la reconnaissance que nous avions aux Suédois de nous avoir montré, les premiers, la matérialisation cinématographique des mondes intérieurs, il faut la rendre aux Allemands.
>
> Le cinématographe allemand est le plus riche de pensée ; on n'est pas sûr qu'il n'emporte pas un jour, malgré son infériorité du nombre, sur l'américain. Son caractère constamment dominant est son expressionnisme qui est l'art de rendre plastique l'aspect intérieur des gens, la valeur morale des choses, de représenter l'univers, non pas selon les proportions moyennes, stables et générales, mais selon ses rapports individuels, momentanés, variables. Le soldat est pour le général un pion nain, et le général, pour le soldat, un géant inamovible. Déjà la mise en scène théâtral, outre-Rhin, manifestait cette tendance. Mais on voit avec

413 Nicole BRENEZ, « Jean Epstein contre l'avant-garde (repérage sur les valeurs figuratives) », in : Jacques AUMONT (dirigé par), *Jean Epstein cinéaste, poète, philosophe ; Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique*, *op. cit.*, p.209.

414 Jean EPSTEIN, « Bilan de fin de muet (*suite et fin*) »*, Cinéa-Ciné pour tous*, 01/02/1931, n°12, pp.6-9.

415 François ALBERA « Jean Epstein », *op. cit.,* p.179.

quel excès de magie les cinégraphistes purent renchérir sur les réalisations limitées des décorateurs et les costumiers, et des électriciens de théâtre. La technique du cinématographe muet fut poussée, par les Allemands, à son maximum d'efficacité dramatique. Toutes les créations de la pensée purent devenir des spectacles. Virtuoses de la surimpression et de la déformation, des illusions de la lumière, de l'angle et du mouvement des appareils, les auteurs allemands n'employèrent tous ces truquages qu'en parfait accord avec les psychologies à recréer, avec mesure, goût et force. Certes, il y eut de brèves séries de films d'une fantaisies extrême et absurde : *Caligari*, *Nosferatu, Torgus, Le Golem,* etc., où l'expressionnisme n'avait pas de sens humain valable et qui furent justement ceux qu'on appela d'abord expressionnistes. Je préférerais encore qu'on le dénommât, toujours à faux, cubistes. L'expressionnisme triomphe quand il donne au monde un aspect plus vrai que la réalité ; si la vision qu'on présente au spectateur peut être erronée absolument, elle doit être exacte relativement. Le film fait éprouver au spectateur les erreurs des sentiments qui sont, pour lui, la vérité quotidienne, l'évidence même, la raison nue. Et cette conviction excessive, ondoyante, momentanée, est tellement supérieure, en émotion, à l'objectivité, que le public a souvent appelé réalistes ces films dont il avait épousé tous les mensonges inaperçus. Il y aurait trop d'exemples, s'il fallait en citer.[416]

En rappelant que les réalisations suédoises étaient, « vers la fin de la guerre », considérées comme le paradigme du cinéma psychologique, Jean Epstein semble être conscient de la partialité de la distribution des films en France. De même, Epstein, comme l'ensemble de la critique française, est alors en mesure de connaître, du cinéma allemand, seulement les productions réalisées, au mieux, à partir de 1919, de sorte qu'un pan non négligeable des réalisations d'outre-Rhin demeure inconnu. Par conséquent, il est extrêmement difficile de rendre compte au début des années 1930 d'une histoire mondiale du cinéma. Situer à sa juste valeur les productions d'outre-Rhin apparaît, aux yeux du cinéaste, comme un exercice complexe et inévitablement incomplet. Toutefois, il perçoit à travers ce qu'il connaît de cette production nationale un potentiel immense capable de rivaliser avec la puissance américaine. Cependant ses connaissances sur le cinéma allemand semblent s'arrêter au cinéma expressionniste qu'il assimile, comme d'autres, au cubisme et définit comme « l'art de rendre plastique l'aspect intérieur des gens, la valeur morale des choses [...] »[417] Cette représentation du cinéma ressasse un des lieux communs associés à l'Allemagne celui de la pérennité culturelle des traditions du romantisme mais aussi, de la psychologie dont Epstein a pu lire et commenter quelques textes. Cet aspect de la production s'avère effectivement conforme au *topos* de la richesse plastique, exprimée par le cinéma expressionniste et du Moi romantique allemand[418] auquel Epstein adjoint celui de la technicité et de la rationalité germanique. Dès lors, le

416 Jean EPSTEIN, « Bilan de fin de muet (*suite et fin*) »*, op. cit.,* pp.7-8.
417 *Ibid.*
418 Henri HEINE, *De l'Allemagne, op. cit.*, pp.127-128.

7ème art apparaît, à ses yeux, comme le média le plus conforme aux aspirations artistiques et philosophiques de l'Allemagne puisque la caméra, grâce aux effets visuels de surimpression, d'accéléré ou de ralenti mais aussi le montage, permet la concrétisation, la « matérialisation » des cheminements de la pensée et de l'âme. Epstein souligne, également l'adéquation du langage cinématographique expressionniste avec ses thématiques[419], ce qui peut avoir pour son propre cinéma valeur d'exemple.

Toutefois, Epstein critique certains films de la fin des années 1910 et notamment *Le cabinet du docteur Caligari*. Cette période de production apparaît, à ses yeux, comme un pré-expressionnisme, un « cubisme »[420] – bien qu'il sache que cette terminologie est fausse. Ainsi la notion d'expressionnisme prend-elle un autre sens à lecture des dernières lignes de cet extrait. Elle devient le qualificatif pour désigner les productions allemandes, dans leur globalité, qui semblent toutes partager les mêmes intentions artistiques. Les films de Lupu Pick, par exemple, doivent, selon le cinéaste, appartenir à cette large catégorie qu'est le cinéma expressionniste qui couvre et fait disparaître toute la diversité et la richesse des réalisations d'outre-Rhin. En revanche, cette image globalisante se fonde sur des *topoï* propres à la culture et à l'art allemand sans chercher à les dépasser ni à les remettre en question.

Au moment de la rédaction de ses conférences et articles, Jean Esptein n'avait pas pour objectif l'analyse critique de films mais, une réflexion d'ordre esthétique générale sur la situation et le devenir de l'art cinématographique. Ceci explique le peu d'importance que le cinéaste porte aux films eux-mêmes qu'ils soient allemands, américains ou français, pourtant, certains films très singuliers, comme par exemple *Le cabinet du docteur Caligari* et ses décors peints, sont le support de réflexions qui relèvent d'une esthétique générale du cinéma. Dans ses propos, une œuvre cinématographique est, au mieux, une illustration à un développement théorique sur le 7ème art. S'il rejette avec force l'esthétique d'essence picturale des films allemands à décors peints et abstraits, la notion de transfert culturel peut s'avérer opérante sur l'unique aspect visuel du premier plan de *La glace à trois faces*. Le personnage principal prend le volant de sa voiture pour sortir d'un parking aérien de forme hélicoïdale. Lors de cette descente, la vitesse du véhicule augmente de manière

419 Jean EPSTEIN, « Bilan de fin de muet (*suite et fin*) », *op. cit.,* pp.7-8 :

> « Toutes les créations de la pensée purent devenir des spectacles. Virtuoses de la surimpression et de la déformation, des illusions de la lumière, de l'angle et du mouvement des appareils, les auteurs allemands m'employèrent tous ces truquages qu'en parfait accord avec les psychologies à recréer, avec mesure, goût et force.

420 *Ibid.*

croissante, ce qui offre l'occasion au cinéaste de jouer sur l'alternance, de plus en plus rapide, de masses sombres et de formes rectangulaires blanches correspondant à la structure même du bâtiment. Ainsi, Epstein-t-il donne à cette abstraction une signification tout autre qui diverge sensiblement des réflexions menées par Ruttmann et Eggeling au début des années 1920. En effet, dans *La glace à trois faces,* c'est la vitesse qui modifie la perception de la réalité, de sorte que cette abstraction géométrique ne possède aucun rapport avec l'esthétique picturale des œuvres d'Eggeling, Richter.

Les films réalisés en Bretagne où Esptein se confronte à la dureté des éléments naturels peuvent être analysés comme une expression du Sublime tel que l'a défini Kant dans *la Critique de la faculté de juger.* Il faudrait donc chercher dans la philosophie de l'*Auflkärung* et plus particulièrement dans les propos du penseur de Königsberg l'appropriation, par le cinéaste français, de concepts germaniques et plus particulièrement celui du Sublime. Epstein serait donc un cinéaste dont les influences seraient à trouver du côté de la littérature et de la philosophe d'outre-Rhin plus que dans les œuvres cinématographiques des années 1920. Il y aurait là un paradoxe troublant chez ce cinéaste théoricien qui cherchait avant tout à démontrer l'autonomie du cinéma et à en faire émerger des œuvres à l'esthétique inédite.

III. – Marcel Carné (1906-1996)

1 – Ses débuts dans le monde du cinéma

Né à Paris le 18 août 1909, Marcel Carné était originairement destiné à la carrière d'ébéniste dans la droite ligne de celle de son père mais il se désintéresse de son apprentissage pour étudier la photographie à l'École des Arts et Métiers. L'année 1928 est marquante pour le jeune homme puisqu'un heureux hasard le met sur le chemin de la femme de Jacques Feyder, Françoise Rosay. Cette rencontre lui permettra de faire sa première expérience dans le monde du cinéma en devenant aide-opérateur sur le tournage des *Nouveaux Messieurs* (1929)[421], essai déterminant pour ce jeune homme d'à peine vingt qui trouve ici sa vocation bien que les difficultés ne tardent pas à venir. En effet, suite à l'interdiction de ce film pour « atteinte à la dignité du Parlement et des ministres », Feyder, son protecteur, quitte la France pour Hollywood. Carné, quant à lui, est appelé sous les

421 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels Etrangers, p.20.

drapeaux en Rhénanie pour une durée de dix-huit mois[422].

À son retour en 1929, Carné travaille comme assistant opérateur sur la réalisation allemande de *Cagliostro – Liebe und Leben eines großen Abenteurers* (*Cagliostro)* de Richard Oswald (1929). Il publie, à propos de cette nouvelle expérience de tournage, un article dans *Cinémagazine* à la fin du mois de mai 1929[423]. Au regard des notes publiées par Carné, cette production apparaît comme très internationale[424] ; les studios français deviennent le support de possibles transferts, si ce n'est véritablement culturels, au sens de l'esthétique cinématographique, du moins techniques. En effet, ce film exige la construction de décors historiques et notamment ceux du Château de Versailles que le procédé Schüfftan permettra avec une économie de moyen tout en donnant une impression de monumentalité sur la pellicule.

> En voyant cette reconstitution (inexacte du reste) du château de Versailles, des spectateurs s'étonneront, peut-être, que nous possédions des studios aussi vastes. Amis lecteurs, je vais vous révéler le *truc*. Car il y a un *truc*.
>
> Comme il était impossible d'édifier un tel décor dans un studio qui l'eût à peine contenu, on eut recours à un procédé perfectionné de maquette. Imaginez le décors aux murs inachevés sur lequel, par un habile jeu de glaces et de miroirs grossissants, vienne se juxtaposer un autre décor semblable, *très réduit* mais complètement terminé. L'illusion n'est-elle pas parfaite ?
>
> C'est ainsi que furent obtenus les champs d'ensemble qui donnent une impression de grandeur saisissante.[425]

Ce procédé fut, notamment, utilisé par Fritz Lang pour la réalisation de *Metropolis* (1927). À ce titre, on peut supposer, que soit les opérateurs français ont déjà assimilé cette technique ou bien, Richard Oswald, au regard de la taille réduite des studios parisiens, reprend à son compte une technique déjà bien rodé en Allemagne. Le tournage du film d'Oswald ne fait que concrétiser des échanges techniques entre la France et l'Allemagne en réalisant un film allemand sur le territoire

---

422 *Ibid.*, p.21.

423 Marcel CARNÉ, « Lorsque Richard Oswald tournait “Cagliostro” », *Cinémagazine*, 24/05/1929, n°21, pp.331-333.

424 *Ibid.*, p.331 :

> « Quand Richard Oswald vint à Paris il ne connaissait pas un mot de notre langue. La difficulté semblait redoutable pour un homme qui devait diriger une véritable armée d'opérateurs, d'artistes et de figurants !
>
> Le studio était transformé en une tour de Babel – ou en une S.D.N. - où Français, Allemands, Italiens, Russes, Autrichiens, se trouvaient chaque jour réunis par les exigences de la prises de vues.
>
> L'interprète, débordé, ne suffisait plus. Chacun devait y mettre du sien pour comprendre, ou se faire comprendre de son voisin. Il en résulta un langage assez bizarre qui ne manquait pas de saveur. »

425 *Ibid.*, pp.332-333. Souligné dans le texte.

français. Ce tournage révèle de véritables différences culturelles en matière de rythme et de méthode de travail, au point que Marcel Carné use, d'une vision stéréotypée de l'organisation allemande du travail afin de justifier de la cadence soutenue accompagnant une organisation très rationnelle du tournage. De telles méthodes pointent du doigt les limites structurelles des studios parisiens peu adaptés à de pareilles conditions ce qui sera, nous le verrons, l'une des causes de l'admiration récurrente des critiques français pour les tournages de Babelsberg.

> Les deux studios superposés de la rue Francoeur furent évidemment occupés pendant toute la durée du film. Richard Oswald tournait-il dans l'un ? Dans l'autre les machinistes s'activaient à monter le décor pour le lendemain, voir pour le jour même. La journée de huit heures se ressentait peut-être de cette promptitude dans l'exécution ; le travail n'était terminé que fort tard dans la soirée et les « heureux cinéastes » de tout à l'heure dînaient fort souvent à onze heures.[426]

Avec ce tournage très cosmopolite, Marcel Carné poursuit sa carrière professionnelle dans les studios de la capitale bien que cette expérience apparaisse, à ses yeux, comme peu satisfaisante[427]. Par ailleurs, il est important d'indiquer que, parallèlement, à cette production allemande, Carné se consacre également à la réalisation de son premier film *Nogent, Eldorado du dimanche* (1929) dont la pauvreté des moyens contraste avec l'importance de ceux utilisés dans *Cagliostro. Nogent, Eldorado du dimanche* s'inscrit dans la veine des films pseudo-documentaires comme *Ménilmontant* de Dimitri Kirzanoff (1926) ou encore *Berlin la Symphonie d'une grande ville* où l'on y retrouve des images comparables. Ce film de Carné débute avec des images d'un train de banlieue, des motifs de rails, de fils croisés, et de ponts de chemin de fer qui ne sont pas sans rappeler le début du film de Ruttmann[428]. Mais la comparaison s'arrête là, car le cinéaste français cherche à glorifier à la fois la campagne autour de Paris et la vitalité des couches populaires urbaines[429]. Malgré sa courte durée, *Nogent, Eldorado du dimanche* est projeté aux Studios des Ursulines pendant deux mois ce qui montre l'intérêt suscité par ce film auquel la critique mais aussi les cinéastes français partagent un accueil enthousiaste[430]. Dans une conférence prononcée en décembre 1930, Germaine Dulac affirme que « *Nogent, Eldorado du dimanche* s'attache à la

426 *Ibid.*, p.331.
427 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, *op. cit.*, p.21.
428 *Ibid.*, p.23.
429 *Ibid.*
430 *Ibid.*, p.28.

sensibilité d'un développement descriptif aigu »[431], et poursuit en déclarant que « M. Carné […] par des correspondances visuelles a créé une action. C'est aussi l'effort que j'ai tenté dans *Thème et Variations*, où grâce à l'image, une sorte de correspondance de rythme, essaie de provoquer le simple plaisir des yeux, sans histoire : mouvement des machines, mouvements d'une danseuse, ballet cinégraphique. »[432] Dès lors, Carné est rapidement intégré au sein de l'avant-garde cinématographique parisienne. René Clair, très impressionné par le talent du jeune homme, le recrute comme second assistant réalisateur pour *Sous les toits de Paris* (1930). Mais cette collaboration ne s'avère pas très judicieuse puisqu'un conflit éclate entre les deux hommes au point que le nom de Carné n'apparaitra pas au générique[433].

Le jeune cinéaste ne réalisera son deuxième film – *Jenny* – qu'en 1936[434]. Durant ces sept années, il apprend son métier auprès des grands réalisateurs français comme René Clair donc, mais aussi et surtout Jacques Feyder. Parallèlement, il publie des critiques entre 1929 et 1933 dans *Cinémagazine*. Il se fait remarquer par les rédacteurs de la revue en remportant un concours de critique ce qui le conduit, à poursuivre ce travail de chroniqueur. Ces articles sont à la fois écrits par un homme de cinéma mais qui, à la fin des années 1920 et au début des années 1930, demeure inconnu du grand public. Marcel Carné appartient donc à la première génération de cinéaste a n'avoir pas connu directement ni les débuts du cinématographe, ni vécu l'horreur des batailles de la Grande Guerre. Par conséquent, on peut donc supposer qu'il possède, si ce n'est un regard neuf, du moins une vision différente sur les productions cinématographiques de son époque et plus particulièrement sur celles du voisin d'outre-Rhin. Il est, d'ailleurs, intéressant de noter que l'un de ses premiers articles est consacré au dernier film muet de Fritz Lang *Spione (Les Espions,* 1928) publié en date du 12 avril 1929[435].

2 – L'activité critique de Carné

Entre le deuxième semestre de l'année 1929 et 1933 date à laquelle la publication de *Cinémagazine* s'interrompt, Marcel Carné publie une vingtaine de chroniques traitant, de près ou de

431 Germaine DULAC, (textes réunis et présentés par Prosper HILLAIRET), *Écrits sur le cinéma (1919-1937)*, *op. cit.,* p.138.
432 *Ibid.*, p.139.
433 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, *op. cit.*, p.30.
434 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=47314
435 Marcel CARNÉ, « Les Espions de Fritz Lang », *Cinémagazine*, 12/04/1929,

loin, des réalisations allemandes de cette période. Parmi ces publications sélectionnées, on repère naturellement les bilans, celui de 1929[436] et celui 1931-1932[437] mais aussi un article intitulé « La caméra personnage du drame »[438]. Ces écrits nous offre la possibilité d'analyser ce qui, à ses yeux, représente le cinéma allemand au regard du reste de la production mondiale. Au-delà de ces trois parutions importantes, Marcel Carné fait paraître également des chroniques de taille plus modeste dans la rubrique « Les Films du mois ». On remarque que ces dernières ne sont pas structurellement comparables aux analyses publiées à l'époque. Ayant une grande culture cinématographique, il ne se contente pas, comme beaucoup, de raconter l'intrigue du film, mais préfère chercher à situer la réalisation dans l'œuvre de son réalisateur, ou plus largement, de l'inscrire au cœur d'une mouvance artistique. C'est le cas, par exemple, pour le second film de Léontine Sagan *Men of Tomorrow (Les hommes de demain,* 1932) :

> Non pas que son second film à proprement parler, soit mauvais ; mais il suffit qu'on le rapproche de *Mädchen* et comment faire autrement ! - pour qu'il sorte considérablement diminué de la comparaison.
>
> Certes, son auteur a su faire preuve de la même maîtrise dans la mise en scène, le choix des angles, la succession des plans. Le rythme des *Hommes de demain* est aussi limpide et clair que celui de *Mädchen in Uniform* ; mais ce qui était dur, net, vigoureux admirable chez l'un, devient charme, grâce, facilité et gentillesse chez l'autre.
>
> Autrement dit, le talent de Léontine Sagan plane très au-dessus du scénario qui lui a été donné.
>
> Ce qui n'implique pas que nous ne désirerions pas voir réaliser en France des films de la simple et fraîche qualité des *Hommes de demain*. Mais ça c'est une autre histoire...[439]

Certes, dans ses premiers commentaires, il s'attarde davantage sur la description de l'intrigue[440], mais progressivement, son intérêt se porte sur d'autres éléments d'essence

436 Marcel CARNÉ, « Le bilan de saison passé », *Cinémagazine*, 13/09/1929, n°37, pp.373-376.
437 Marcel CARNÉ, « Le bilan 1931-32 », *Cinémagazine*, 01/10/1932, n°10, pp.37-40.
438 Marcel CARNÉ, « La caméra personnage du drame », *Cinémagazine*, 12/07/1929, n°28, pp.47-49.
439 Marcel CARNÉ, « Les Films du mois / Les Hommes de demain », *Cinémagazine*, 01/05/1933, n°5, p.50.
440 Marcel CARNÉ, « Les Films du mois / La Lumière bleue », *Cinémagazine*, août 1931, n°8, p.48 :

> « Cette lumière bleue est celle que pouvaient apercevoir, vers 1860, les habitants d'un petit village au pied des Alpes Dolomites à chaque nouveau quartier de lune.
>
> Hypnotisés par cette clarté surnaturelle, les jeunes gens du village entreprirent l'ascension périlleuse du roc au haut duquel se trouvait l'étrange lueur. Hélas ! Chacun d'eux devait trouver la mort au cours de l'ascension.
>
> Quand un jour, un jeune peintre, plus habile que les autres, parvint jusqu'à la grotte de cristal, à laquelle la lune donnait cet éclat particulier, et que gardait avec un soin jaloux une petite sauvage nommée Junta.
>
> Le peintre voulut monnayer les cristaux, et la pauvre Junta, devant sa grotte saccagée, ne put survivre à son malheur...
>
> Telle est la légende touchante et merveilleuse qu'un metteur en scène, dont on ne nous dit pas le nom, a portée à l'écran avec âme et sensibilité. On y trouve particulièrement un sens de la nature, un goût de l'harmonie et une interprétation du paysage qui sont d'un véritable artiste.

cinématographique. Son expérience des studios parisiens auprès des réalisateurs reconnus de son temps lui permet d'acquérir une expertise sur les aspects techniques de la réalisation.

Son article « La Caméra, personnage principal »[441] s'inscrit dans la tradition historique positiviste, à l'instar de Louis Delluc ou Léon Moussinac, il propose, par contre, non pas une histoire artistique ou esthétique du cinéma, mais une histoire plus technique – en somme matérialiste – dont la caméra devient l'élément principal. Dans cette chronique, Murnau tient le rôle principal, et apparaît, aux yeux du jeune homme, comme le premier promoteur du travelling qui permit la mise en mouvement de la caméra et qu'il définit comme « un style visuel d'une puissance insoupçonnable »[442]. Marcel Carné situe, certes à tort, cette « invention » à la réalisation de *Le dernier des hommes,* mais il en comprend parfaitement les implications sur le plan de l'image, de sa fonction et de sa signification.

> Placée sur un chariot, la caméra glissait, s'élevait, planait ou se faufilait partout où l'intrigue le nécessitait. Elle n'était plus figée conventionnellement sur un pied, mais participait à l'action, devenait *personnage du drame*. Ce n'était plus des acteurs qu'on devinait placés devant l'objectif, mais celui-ci qui les surprenait sans qu'ils s'en doutent.
>
> Dans *Le Dernier des Hommes*, grâce à ce procédé, nous connaissons jusque dans ses moindres coins lugubres l'« Hôtel Atlantic. ». De l'ascenseur, en plongée, le hall nous apparaissait immense, dans un relief accusé par le mouvement, jusqu'au moment où, nous approchant de la porte tournante, celle-ci nous rejetait sous le parapluie imposant que tenait Emil Jannings.[443]

Les prises de vue perdent leur aspect frontal, la mise en scène devient moins théâtrale ; la caméra en devenant un *« personnage du drame »* permet une plus grande subjectivité, le spectateur semble véritablement rentrer dans l'intrigue du film, qui regarde, en quelque sorte, par-dessus de l'épaule du héros[444]. Selon Carné, Murnau est considéré comme le principal instigateur de cette innovation technologique, mais, étrangement, c'est chez Gance que cette nouveauté trouve son

---

On peut regretter, toutefois, une certaine lenteur dans le rythme, un peu d'insistance dans le détail. Mais, par ailleurs, que de plans d'une douce et pure luminosité photographique qu'on ne se lasserait pas de contempler ! »

441 Marcel CARNÉ, « La Caméra, personnage principal », *op. cit.*, pp.47-49.

442 *Ibid.*, p.47

443 *Ibid.*, pp.47-48. Souligné dans le texte.

444 *Ibid.*, p.48 :

« Le début de *L'Aurore* nous promenait dans un étrange décor de marécage brumeux, l'appareil mobile donnant l'impression qu'un deuxième personnage suivait le héros du film à travers champs. Parfois nous le perdions de vue un instant ; puis il apparaissait à nouveau derrière un bouquet d'arbres. Sautait-il une barrière, la caméra s'engageait à sa suite. »

utilisation la plus conséquente sur le tournage de *Napoléon* : « La caméra, suivant la phrase de Gance, *faisait du spectateur, jusque-là passif, un acteur. Il ne regarde plus, il participe à l'action* »[445].

Dans cet article Marcel Carné fait montre d'une culture cinématographique débutante mais déjà bien affirmée, – il n'a que vingt ans au moment de cette publication[446]. Sa connaissance du cinéma de la première moitié des années 1920 ne s'arrête pas aux seules productions françaises mais, bien au contraire, prend en compte un certain nombre de films étrangers et plus précisément allemands. La place accordée aux œuvres de Murnau, dans cette succincte étude historique et il dira plus tard à quel point les films allemands du début des années vingt ont pu influencer son style, en particulier les éclairages qui « sublimaient la réalité »[447].

3 – Le cinéma allemand à la veille des débuts du parlant

Cette étude ne présente qu'un aspect technique du cinéma qui apparaît comme la pierre angulaire de tout le développement du 7ième art. Cette orientation peut s'expliquer par un retour à un immobilisme de la caméra lié à l'apparition du cinéma sonore et parlant au tournant des décennies 1920 et 1930[448]. Ainsi, la critique du cinéma parlant comme simple succédané du théâtre sera-t-elle

445 I*bid.*. Souligné dans le texte.

446 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945*, *op. cit.*,p.16 :

Marcel Carné aurait, en effet, fréquenté de manière assidue les salles de cinéma dès son plus jeune âge grâce à la générosité de sa grand mère.

447*Ibid.*,p.39 :

Marcel Carné, dans un entretien accordé à Turk en 1980 affirme après coup son goût pour le cinéma allemand : « Jeune, je raffolais des expressionnistes allemands. Ça collait avec ce que je ressentais. J'ai fait mon service militaire en Rhénanie, et chaque fois que je sortais de la caserne c'était pour aller voir ces films-là. Le langage plastique, les jeux d'ombres et de lumières, cette sublimation de la réalité c'est par là que je rejoins les expressionnistes qui m'ont tellement marqué. »

448 *Ibid.*, p.49 :

« Et voilà qu'aujourd'hui, après tant d'efforts pour créer un style véritablement visuel, le film parlant vient réduire à néant les progrès accomplis. Pour la réalisation des *talkies*, la caméra est retenue prisonnière dans une cabine dépourvue de résonance. Est-ce à dire que nous sommes revenues aux temps héroïques du cinéma d'il y a une douzaine d'années ?

Nous ne pouvons y croire. Nous aimons trop les *talkies*, malgré le peu que nous en connaissons en France, où des exploitants perplexes reculent devant une installation d'un prix relativement élevé. Mais il faut à nouveau libérer l'appareil de prise de vues et faire vite. Quelques esprits grincheux n'ont pas manqué de dire que le film parlant ne serait jamais que du *théâtre filmé*. C'est à ceux-là qu'il faut opposer un démenti formel. Pour cela, la caméra ne doit plus être retenue prisonnière, il faut qu'elle retrouve son extrême mobilité de *personnage du drame*.

Je ne doute pas de la difficulté, mais puisque l'on trouve déjà plusieurs audaces techniques dans une

perçue par Carné non pas comme la conséquence de l'apparition de la parole mais comme la perte de la mobilité de la caméra qui ferait régresser le cinéma vers des temps « héroïques ».

Mais, il ne s'agit pas ici d'une vision pessimiste du cinéma parlant, bien au contraire, Carné croit au progrès technique et à l'inventivité des « créateurs »[449] qui vont redonner au 7ème art une nouvelle forme de mobilité. On retrouve cette même orientation dans son article publié en septembre 1929 qui propose un bilan de l'année :

> La saison 1928-1929 comptera certainement dans les annales cinématographiques en ce sens qu'elle aura vu l'exploitation pratique du film parlant. Cette découverte, qui vient tout bouleverser, qui nous fait, suivant la phrase de je ne sais plus qui, « repartir à zéro » n'aura pourtant de répercussions véritables que la saison prochaine. Si *Le Chanteur de Jazz* poursuit une exclusivité triomphale sur les boulevards (due en grande partie au merveilleux Al. Jolson), si *La Chanson de Paris* et *L'Épave vivante* ont connu un immense succès, nous nous refusons, pour notre part, à juger les talkies sur ces films parlants assez médiocres et qui ne peuvent donner qu'une faible idée des possibilités artistiques du cinéma parlant. Nous croyons, au contraire, qu'il nous faudra attendre encore de longs mois avant d'envisager réellement celles-ci. C'est pourquoi nous nous contenterons pour la dernière fois peut-être, d'examiner les seuls films muets de la saison passée.[450]

Au tournant des années 1929 – 1930, deux types de films se confrontent sur les écrans de cinéma. Les premiers sont encore des films du cinéma muet certes, mais dont toute la plénitude artistique et technique n'est plus à prouver. Quant au second type, le cinéma parlant possède certes une innovation remarquable, mais ne possède pas encore toute la richesse des capacités techniques et esthétiques développées pendant la période muette.

En préférant commenter les œuvres muettes distribuées en France durant l'année 1929, Marcel Carné ferait, donc en apparence, et seulement en apparence, preuve d'un certain conservatisme. Cependant, on ne peut pas se contenter de ce jugement hâtif et superficiel mais délibéré qui ne doit pas faire oublier que le jeune cinéaste est conscient de l'importance de cette nouvelle invention qu'est le cinéma parlant mais qui n'en est qu'à ses balbutiements et attend encore ses véritables créateurs. Il s'avère d'ailleurs que son palmarès des films muets de l'année 1928-1929 est des plus pointus faisant ainsi preuve de modernité et d'éclectisme[451]. En effet, Sternberg, Vidor,

Broadway Mélody, quelques mois seulement après l'invention des *talkies*, un tel fait autorise tous les espoirs. L'avenir appartient aux créateurs. »

449 *Ibid*.

450 Marcel CARNÉ, « Le Bilan de la saison passé », *Cinémagazine*, 13/09/1929, n°37, p.373.

451 *Ibid.* :

« À notre avis, quatre œuvres dominent nettement l'ensemble de toute la production. Ce sont par ordre

Dreyer et Feyder sont des réalisateurs à la fois déjà reconnus, si ce n'est du public du moins de leur pairs, et ces réalisations peu reconnues n'en confirment pas moins leur talent de metteur en scène, même si Carné, l'amateur de technique cinématographique, souligne ici surtout les qualités des scénarios[452]. Il fait donc montre à la fois d'un courage critique et d'une indépendance de ton qui ne sont pas sans conséquence[453].

Si les productions allemandes n'apparaissent pas au premier rang des meilleurs films de l'année 1929 dans la palmarès de Marcel Carné, il en cite tout de même quelques-unes et notamment, *Berlin, la symphonie d'une grande ville* mais dont l'analyse ne nous permet pas de le situer par rapport à *Nogent, Eldorado du dimanche*[454]. Apparaît aussi dans ce « bilan de la saison passée », *Heimkehr (Le chant du prisonnier)* de Joe May (1928) qu'il qualifie de « fait-divers émouvant de l'après-guerre, [un] thème de tous les temps, d'[...] équilibre remarquable et où l'on sentait la "patte" d'un jeune maître de la cinégraphie allemande. »[455] Mais ce jugement succinct en rend difficile l'analyse. Il en va d'ailleurs de même pour un autre film allemand *Der Student von Prag (L'étudiant de Prague)* d'Henrik Galeen (1926) qu'il juge comme être « un curieux cas de dédoublement de personnalité. Histoire hoffmanesque, angoissante, admirablement mise en valeur par le masque effrayant de Conrad Veidt et le jeu surnaturel de Werner Krauss. »[456]

Dans cet article seulement quelques lignes seulement sont consacrées aux *Espions* de Fritz Lang [457], mais les lecteurs assidus de *Cinémagazine* ont pu se reporter à une chronique antérieure

---

alphabétique : *Les Docks de New-York* (en France : *Les Damnés de l'Océan)*, *La Foule*, *La Passion de Jeanne d'Arc, Thérèse Raquin.* »

452 *Ibid.*, p.373-374 :

« *La Foule,* de même que *La Passion de Jeanne d'Arc,* et cela il faut malheureusement l'avouer, ne fut pas comprise. Rarement les critiques ne furent plus injustes que lors de la sortie du film de King Vidor. Certains, qui chaque semaine n'hésitent pas à faire l'apologie d'un film d'aventures ineptes, trouvèrent ce film d'action toute intérieure ennuyeux au plus haut point. Il faut pourtant remonter bien loin à l'époque déjà lointaine de *L'Opinion publique* ou, plus proche, de *Visages d'Enfants* pour trouver un scénario d'une plus âpre vérité, des personnages plus *humain.* Une date dans le cinéma. » Souligné dans le texte.

453 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français 1929-1945, op. cit.*, pp.21-22 :

« Il écrira aussi des articles sur des sujets autres que le cinéma pour le magazine *Vu*. Là, il fera des vagues avec un article consacré aux dessins des malades de Sainte-Anne, car ceux qu'il fait publier sont manifestement pornographique. Mais c'est le cinéma qui demeure son grand amour. Quand André de Reusse – l'éditeur de *Hebdo-Films*, dont Carné est rédacteur en chef en 1931 – fait publier à la sauvette démolissant *Les Lumières de la ville* de Chaplin, Carné se fâche. Avant de démissionner, il inclut dans le numéro suivant un article où il chante les louanges du film et cite les opinions enthousiastes d'autres critiques. »

454 Marcel CARNÉ, « Le Bilan de la saison passé », *Cinémagazine*, *op. cit.*, p376.

455 *Ibid.*, p.374.

456 *Ibid.*

457 *Ibid.*, p.376 :

« Sternberg déclenchait l'offensive avec *Les Nuits de Chicago*, la plus parfaite réussite du genre. Fritz Lang répliquait par *Les Espions*, qui manque un peu de cohésion mais contient des passages qui sont véritablement du cinéma. »

entièrement consacrée à cette réalisation.[458]. Dans cet article, il souligne, dès l'introduction, l'aspect inepte de l'intrigue : « Les films de Fritz Lang sont toujours âprement discutés. On s'accorde, en général, pour trouver le scénario stupide. *Les espions* n'ont pas failli à la règle... »[459] À la lecture de ces deux phrases, on pourrait supposer que Carné n'a que peu d'estime pour les réalisations du cinéaste allemand, mais la suite de l'article s'avère être plus mesurée et nuancée. Comme nous l'avons observé précédemment, Marcel Carné accorde peu d'importance dans ses critiques aux synopsis des films, avec, comme nous l'avons vu, quelques exceptions. Néanmoins, la première moitié du commentaire des *Espions* est consacrée à cette « histoire [qui] reste très loin de nous. Les personnages s'agitent trop et manquent de naturel. À cet égard, ceux des *Nuit de Chicago* nous étaient familiers, un seul geste plus éloquent qu'une poursuite effrénée. »[460] Au-delà de cette intrigue perçue comme peu crédible, Carné s'attache, dans un deuxième temps, à montrer les qualités de réalisation des *Espions*.

> Mais il est juste de dire que la qualité plastique de la mise en scène et la technique étourdissante du film dissimulent souvent les maladresses de l'intrigue. Une science des éclairages à laquelle n'est pas étranger Fritz Lang est certainement pour beaucoup dans l'émotion que nous avons ressentie à certaines scènes, l'animation secrète de la banque ou l'accident de chemin de fer, par exemple.
>
> […]
>
> Quant à Fritz Lang, de même que dans *Métropolis*, il a montré dans un film qui manque souvent de cohésion sa grande maîtrise dans tous les genres.[461]

Nous retrouvons à la fois l'homme des studios par cette approche plus technique du film, mais aussi le jeune cinéphile qui rappelle à son lectorat la diversité des genres cinématographiques abordés par le cinéaste.

La lecture de ces articles nous permet de dégager quelques spécificités de la représentation par Carné, du cinéma allemand à la veille des débuts du parlant. Naturellement, les cinéastes français que sont René Clair et Jacques Feyder demeurent au centre de ses réflexions toutefois, Murnau apparaît comme un cinéaste incontournable par son inventivité technique au point que le réalisateur de *Nosferatu* est perçu comme l'initiateur d'une certaine forme de classicisme du cinéma

458 Marcel CARNÉ, « Les Espions de Fritz Lang », *Cinémagazine*, 12/04/1929, n°15.
459 *Ibid.*
460 *Ibid*.
461 *Ibid.*

muet. Le commentaire plus approfondi des *Espions* montre, également que Marcel Carné estime le travail de Fritz Lang. Néanmoins, en analysant ces écrits, il nous est impossible de prouver, comme le fait Edward Baron Turk, d'éventuelles influence des réalisations de Lang ou Murnau sur le cinéma de Marcel Carné[462]. Si on ne peut prouver la présence de véritables transferts culturels entre les analyses que fait Carné du cinéma d'outre-Rhin et les réalisations de Marcel Carné, hormis la probable influence esthétique de Ruttmann sur quelques séquences de *Nogent, Eldorado du dimanche,* on peut cependant noter son intérêt pour les productions allemandes. Cet attrait s'inscrit même dans la durée comme nous allons le voir, dès à présent, avec l'analyse du bilan que fait Carné des années 1931-1932.

4 – Les débuts du cinéma parlant allemand

Cet article simplement intitulé « Bilan 1931-32 » est publié dans le numéro de novembre 1932 de la revue *Cinémagazine*[463]. Marcel Carné écrit une introduction des plus enthousiastes à l'égard du cinéma parlant dont les productions de cette période ont prouvé, à ses yeux, toutes la valeur de ce nouvel apport technique. Les intuitions optimistes qu'il émettait courageusement en 1929 trouvent, dans cette publication, une éclatante, confirmation[464]. Mais au-delà de cet aspect purement général, Marcel Carné accorde une grande importance à la contribution de la production allemande au « triomphe » du parlant. C'est elle qui, selon lui, apparaît comme « la grande triomphatrice de ces derniers mois […] . En qualité comme en quantité»[465] Sur les neuf films qui lui

462 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français, op. cit.,* p.40 :

« […] pour ce qui est de l'esthétique, une différence essentielle sépare ces deux réalisateurs [Carné et Murnau]. Chez l'Allemand, les mouvements de caméra laissent entre entrevoir la présence d'un monde au-delà du cadre cinématographique : son espace filmique est fluide, en perpétuel déséquilibre, incomplet. Il s'agit d'une vision dynamique, par opposition aux compositions statiques qui prévalent chez cet autre Allemand qui a le plus influencé Carné, Fritz Lang. Si nous suivons Leo Braudy, nous pouvons envisager Murnau (au même titre que Renoir, Ophuls, Mizoguchi ou Rosselini) comme un cinéaste essentiellement "ouvert", tandis que Lang et Carné (comme Eisenstein et Hitchcock) sont éminemment " clos ". »

463 Marcel CARNÉ, « Bilan 1931-32 », *Cinémagazine*, octobre 1932, n°10, pp.37-40.

464 *Ibid.* p.37 :

« L'année 1931-32 a-t-elle été une année décevante ? Pouvait-on, il y a juste un an, espérer un bond en avant plus sensible du film parlant ? Pour tout dire, celui-ci a-t-il tenu les promesses que chaque spectateur avait mises en lui à cette époque ? *That is question.*

Constatons toute de suite que, pour tous ceux qui s'estiment satisfaits lorsque quatre ou cinq ouvrages de valeur ont vu le jour au cours d'une même année, celle qui vient de s'écouler n'aura pas apporté une grosse déception, au contraire

Le saison 1931-32 se caractérise, en effet, par la production de quelques bandes *tout à fait remarquables,* appelées, croyons-nous, à demeurer, ou qui, du moins, apportent quelque chose. » Souligné dans le texte.

465 *Ibid.*

semblent incontournables, quatre sont des réalisations d'outre-Rhin. Il s'agit de *Mädchen in Uniform (Jeunes fille en uniforme)* de Léontine Sagan (1931)*, Emil und die Detektive (Émile et les détectives)* de Gerhard Lamprecht (1931)*, Niemandsland (No man's land)* de Victor Trivas (1931) et *Kameradschaft (La tragédie de la mine)* de Georg Wilhelm Pabst (1931). Quant au cinq autres films, on distingue deux films français : *A nous la liberté !* de René Clair (1931) et *Les croix de bois* de Raymond Bernard (1932) et trois longs métrages américains : *Scene street (Scène de la rue)* de King Vidor (1931)*, City Street* et *Broken Lullaby (L'homme que j'ai tué*) d'Ernst Lubitsch (1932). D'ailleurs, la tonalité globale de cet article se reflète parfaitement dans cette domination allemande. Marcel Carné écrit, en conclusion :

> Résumons-nous : offensive allemande de grand style ; abaissement du niveau artistique de la production américaine, stagnation du cinéma français, telles semblent être les caractéristiques principales de l'année qui s'achève.
>
> Malgré tout, grâce à l'Allemagne, sachons le reconnaître loyalement et profiter de la leçon, un progrès très marqué, incontestable, est à enregistrer sur l'année précédente.[466]

Aux yeux de Marcel Carné les productions d'outre-Rhin ont accompli le double paris de réussir à la fois cette transition difficile entre les deux formes de cinéma tout en proposant non pas un simple succédanée sonore du film muet mais bien des réalisations conformes aux nouvelles exigences du cinéma parlant[467].

Le jeune cinéaste est très laudatif pour ce genre de production que sont les films de jeunesse et dont *Jeunes filles en uniforme* et *Émile et les détectives* en sont les premières réalisations. Il ne tarit pas d'éloge sur le long métrage de Sagan.

> *Jeunes Filles en uniforme*, dont la portée spirituelle dépasse celle de tous les autres films (suivie de très près, il est vrai par *No man's land* et *La Tragédie de la mine*) par l'ampleur de son sujet plus encore que par la perfection de sa réalisation et la magnificence de son interprétation, a hissé très haut l'art cinématographique. Celui-ci, grâce au film de Léontine Sagan, a définitivement conquis ses lettres de noblesse, qu'on lui refuse depuis si longtemps. Désormais, aucun sujet ne semble plus lui être interdit.[468]

---

466 *Ibid.*, p.40.

467 *Ibid.*, p.38 :

> « Ainsi revient à l'Allemagne le privilège d'avoir produit trois des meilleurs films de l'année et surtout d'avoir eu l'immense courage de sortir des vieilles ornières. »

468 *Ibid.*, pp.37-38.

Contrairement à son habitude, Marcel Carné semble privilégier le scénario et sa « portée spirituelle » sur la mise en scène. Le scénario a, en effet, été l'objet de nombreux débats au moment de sa distribution en France[469]. Par les relations ambigües entre la jeune héroïne Manuela et son professeur Mlle von Bernburg, la question de l'homosexualité féminine fut alors l'objet de nombreux commentaires En plaçant cette œuvre au sein de sa sélection des meilleurs films de l'année, Marcel Carné prend courageusement position pour un film qui semblait froisser les esprits les plus conservateurs.

L'intrigue du film de Gerhard Lamprecht est moins complexe. Carné l'affirme, dès les premiers mots de son commentaire d'*Émile et les détectives,* en qualifiant le film de « bande sans prétention »[470]. Mais pour lui, ce film donne aux spectateurs l'occasion de « respire[r] […] davantage le parfum capiteux de la jeunesse qui émane d'elle [la bande] et nous la rend si précieuse »[471] Dans ce long métrage, comme dans celui de Léontine Sagan, Carné semble également davantage s'attacher à l'intrigue plus qu'à la mise en scène ou aux aspects techniques.

Il en va de même pour les deux autres films allemands *No man's land* et *La tragédie de la mine* où Carné privilégie encore une fois les significations sociales, mentionnant, sans autres précisions, les réussites techniques[472]. Ainsi, peut-on se demander, si le jeune cinéaste, récemment devenu chroniqueur, ne se plie pas aux canons structurels de la critique cinématographique française au point d'analyser essentiellement les aspects d'ordre scénaristique. Cette hypothèse se vérifie à la lecture des commentaires de films américains et français, où Marcel Carné ne prend en compte que les aspects scénaristiques des films[473]. Cet enthousiasme pour les synopsis et les intrigues non théâtrales montre qu'il s'attache, sans doute, à prouver que le cinéma parlant ne doit

469 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=40805 : La première française a lieu le 15 avril 1932.
470 Marcel CARNÉ, « Bilan 1931-32 », *op. cit.*, p.38.
471 *Ibid.*
472 *Ibid. :*

> « De quelle audace ne fallait-il pas faire preuve pour réaliser *No man's land*, film véritablement contre la guerre, sans littérature, sans grandiloquence et sans facilité, dépouillé, nu, mais gonflé de pitié et d'amour des hommes, le seul qui cloue réellement au pilori la monstrueuse tuerie en en dénonçant l'imbécilité. Et quelle technique : rappelant à la fois Pabst et Ruttmann sans être écrasé par la comparaison !
>
> Ainsi revient à l'Allemagne le privilège d'avoir produit trois des meilleurs films de l'année et surtout d'avoir eu l'immense courage de sortir des vieilles ornières.
>
> Si l'on ajoute à ces trois œuvres de tout premier ordre *La Tragédie de la mine,* émouvante leçon de générosité, malgré des faiblesses qu'on s'explique mal et surtout œuvre d'un homme même resté au-dessus du sujet traité ; *M,* avec lequel le reportage romancé entre dans l'histoire du cinéma et, si l'on veut bien admettre par surcroît, l'élégant et fastueux *Congrès s'amuse* et *L'Atlantide*, on voit combien la production allemand a tout lieu de se réjouir du travail par elle effectué durant les mois qui viennent de s'écouler. »

473 *Ibid.*, pp.38-41.

pas être que du théâtre filmé et, qu'il possède véritablement toutes les capacités pour être considéré comme un art à part entière si tant est, que l'on cherche à « sortir des vieilles ornières »[474]. Carné apprécie que Sagan et Lamprecht aient recours à des acteurs non professionnels, essentiellement des enfants, dont la spontanéité et la liberté d'interprétation peuvent être vues comme le support des qualités du scénario et de la mise en images qui savent traiter des « troubles profonds » et des « problèmes urgents » de l'époque.

> Jamais peut-être comme en cette fin de saison cinématographique 1931-32, nous n'avions ressenti plus durement la lassitude de l'écran devenu sonore et parlant. Partout ce n'étaient que plats vaudevilles, films dits « de fantaisie », moulant les mêmes « belles histoires » aux effets sans cesse répétés. Une fois de plus, l'ennui était né de l'uniformité.
>
> […]
>
> Car, soyons justes, nous en voulions surtout au cinéma d'ignorer notre époque, les troubles profonds qu'elle traîne derrière elle, les problèmes urgents qui s'imposent... dans le même temps où le théâtre et la littérature leur réservaient une place de plus en plus large...
>
> Nous étions quelques-uns à nous sentir humiliés que le cinéma, art jeune et moyen moderne d'expression, le plus apte à fixer notre temps, se contentât de banales historiettes, de contes bleus ou roses ; de vaudevilles usés, à l'exclusion de sujets d'une ampleur véritable, d'une résonance durable dans nos esprits et dans nos cœurs...[475]

Marcel Carné donne la part belle aux productions d'outre-Rhin et, aussi, à celles venues d'Union Soviétique[476]. Ce rapprochement entre ces deux centres de productions se poursuit au cours de l'année 1932 et notamment dans un article de fond intitulé « Le Cinéma et le monde » où la notion de réalisme – qui agite d'ailleurs beaucoup les artistes et intellectuels engagés de ces deux pays à cette époque – semble être au centre des préoccupations cinématographiques de Marcel Carné qui après les deux films sur la jeunesse va analyser des films allemands plus directement politiques.

Le jeune critique analyse successivement *Kuhle Wampe oder : Wem gehört die Welt (Kuhle*

---

474 *Ibid.*, p.38

475 Marcel CARNÉ, « Le Cinéma et le monde », *Cinémagazine*, novembre 1932, n°11, pp.9-12.

476 Marcel CARNÉ, « Bilan 31-32 », *op. cit.*, p.40 :

> « Encore que n'ayons pas parlé de la jeune école russe, dont les trois films parlants : *Le Chemin de la vie, Enthousiasme* et *Montagnes dorées,* qu'il nous a été donné de voir dernièrement, laissent espérer, par leur utilisation surprenante du son et surtout de la *musique*, que la lumière, cette fois, pourrait bien ne plus venir de l'Ouest, mais du Nord-Est. » Souligné dans le texte

Wampe ; Ventres glacées) de Slatan Dudow et Bertolt Brecht (1932) et *Putyovka v zhizn (Le chemin de la vie)* de Nikolai Ekk (1931). Ces deux films sont, en effet, perçus comme de véritables témoignages sur les conflits sociaux de leur époque qui donnent à voir le « vrai visage d'une nation »[477]. Carné se contente, malheureusement, de donner un résumé des deux intrigues. Le film de Slatan Dudow a été lourdement censuré en Allemagne, de sorte que l'aspect politique de ce long métrage a été complètement gommé au profit d'une réflexion plus large sur « la lutte pour la vie des chômeurs allemands »[478]. Aux yeux de Carné *Kuhle Wampe* est perçu comme « le vrai visage d'un peuple qui lutte et souffre [...] »[479] sans aucune distinction d'ordre idéologique. *Kuhle Wampe* comme *le Chemin de la vie* sont considérés par Carné comme des nouveaux modèles cinématographiques, en raison de leur rapport intime avec la réalité quotidienne de ces deux nations. Malgré ce jugement superficiel au niveau politique, le film de Dudow demeure, pour le jeune critique français, une référence au sein de cette nouvelle mouvance cinématographique que sont les films de jeunesse. Il garde, d'ailleurs, une affection certaine pour ce genre de longs métrages, dont l'idéologie s'avère être parfois plus que douteuse, comme c'est le cas par exemple pour l'œuvre de Erich Waschneck *Acht Mädels im Boot (Huit jeunes filles en bateau,* 1932*)*[480]. Face à de tels longs métrages, les connaissances techniques de Carné sont inutiles, de sorte qu'il se contente d'évoquer les intrigues et des sentiments éprouvés au moment de la projection.

> Un film d'amateurs, de coopérateurs plutôt et de la merveilleuse lignée de *Jeunes filles en uniforme* et *Kuhle Wampe*, c'est-à-dire un film fait avec amour, où l'on sent battre un cœur humain à l'unisson du sien, où les quelques faiblesses de la réalisation même vous émeuvent davantage qu'une perfection standardisée, inexpressive et froide.
>
> C'est l'histoire, toute simple, fraîche et limpide, d'une équipe de rowing féminine qui recueille l'enfant d'une camarade.
>
> C'est tout, mais là-dessus, comme dans *Madchen*, vient se greffer la plus délicate analyse de sentiments qu'il soit.
>
> Un film qu'on se doit de voir pour son intelligence et sa sensibilité délicate.[481]

Les films de jeunesse ont permis de redonner une certaine liberté et fraîcheur de ton à la

477 Marcel CARNÉ, « Le Cinéma et le monde », *op. cit.*, p.10 :

> « Malgré tout, il manquait toujours la vaste fresque de la vie et de la lutte d'un peuple tout entier, le témoignage, révélateur d'une époque, la vrai visage d'une nation... »

478 *Ibid.,* p.12.

479 *Ibid.*, p.10.

480 Marcel CARNÉ, « Les Films du mois / Huit Jeunes Filles en bateau », *Cinémagazine*, décembre 1932, n°12, p.68.

481 *Ibid.*

mise en scène qu'avait perdu le 7ème art au début du cinéma parlant. L'évolution du cinéma ne semble plus dépendre du seul et unique facteur technique – qui aurait été, selon Carné à la fin des années 1920, la caméra et sa mobilité – mais de plusieurs éléments combinés : le scénario, les interprètes ou encore la réalisation. Sur le plan cinématographique, Carné semble donc évoluer et appréhende le cinéma dans son ensemble et non plus sous l'angle principal du travail de la caméra. Toutefois, ces chroniques montrent son peu de conscience politique qui s'avère plus patente encore dans l'analyse des films allemands produits après 1933. Ses analyses demeurent uniquement d'ordre filmique, Marcel Carné n'effectue pas de parallèle entre ces réalisations et le nouveau régime politique allemand. Certes des films comme *Trenck – Der Roman einer großen Liebe (Trenck)* de Ernst Neubach et Heinz Paul (1932)[482], *Leise flehen meine Lieder (La symphonie inachevée)* de Willi Forst (1933)[483] ou encore *der Tunnel (Le tunnel)* de Curtis Bernhardt (1933)[484] n'évoquent pas directement le régime national-socialiste mais montrent un changement radical d'orientation tant esthétique que cinématographique, reflétant clairement un durcissement idéologique. Selon Edward Baron Turk, Marcel Carné n'acquiert une véritable conscience politique qu'après la crise du 6 février 1934 dont il est un des témoins directs[485]. À la décharge de Carné, on peut se demander qui, en France en 1933, voyait en Hitler un dangereux homme politique aux ambitions guerrières démesurées.

Ce corpus de critiques et de commentaires témoigne de la cinéphilie précoce du très jeune cinéaste Marcel Carné. L'analyse de ces écrits montre le rapport privilégié qu'il entretient avec les productions d'outre-Rhin qu'il semble avoir largement découvertes pendant sa jeunesse et plus

482 Marcel CARNÉ, « Les films du mois / Trenck », *Cinémagazine*, mai 1933, n°5, pp.51-52 :

« Un bon, très bon film historique, qui n'est pas seulement une fastueuse et froide évocation d'une époque disparue, mais aussi une bande d'une réelle émotion, où le réalisateur a su faire revivre avec cœur et intelligence des personnages appartenant à l'histoire en leur faisant partager sa propre sensibilité.

[…] Une seule faute : pourquoi nous présenter, durant un très court instant, un Voltaire ridicule ? Une coupure s'impose. »

483 Marcel CARNÉ, « Les films du mois / la Symphonie inachevée », *Cinémagazine,* décembre 1933, n°12, p.41:

« Pendant près d'une heure et demie, nous nous sommes cru transportés dans un pays imaginaire, tout de beauté, de douceur, de tendresse et de romantisme, tant est fin le talent du metteur en scène, naturel, sensible et léger le jeu des auteurs, tant sont belles ces photographies d'une délicatesse, de ton qui approche la perfection, tant est émouvante la musique de Schubert et tant sont habiles les interprètes de ces notes palpitantes. »

484 Marcel CARNÉ, « Les films du mois / Trenck », *Cinémagazine*, décembre 1933, n°12, p.42 :

« Combien nous prenons part aux joies et aux souffrances de Mac Allan, à la vie enthousiaste des ouvriers ; combien grande est notre joie quand nous voyons le tunnel terminé. Car telle est la force du metteur en scène que nous croyons vivre ces heures de fièvre et d'angoisse que peut être la construction d'un tunnel gigantesque sous l'Atlantique. »

485 Edward Baron TURK, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français, op. cit.,*pp.37-38

précisément, lors de sa conscription en Rhénanie[486]. Murnau paraît, aux yeux de Marcel Carné, être le metteur en scène allemand incontournable à l'orée des années 1930, tout comme Fritz Lang. L'apparition des techniques sonores change radicalement la donne. Le cinéma allemand et plus généralement européen est perçu par rapport aux productions américaines, dont la capacité d'adaptation semble plus grande au début de cette décennie. Rapidement, cette tendance s'inverse au profit des réalisations d'outre-Rhin qui apparaissent à Carné plus originales que touts longs métrages américains ou français. S'il ne commente pas *L'ange bleu* de ou encore *Quatre de l'infanterie,* et passe rapidement sur le premier film parlant de Fritz Lang ; il s'attarde, plus longuement, sur les films de jeunesse, dont il souligne régulièrement la qualité des interprètes pour la plupart amateur. Ce genre nouveau plaît beaucoup au jeune critique et cinéaste au point d'y voir l'un des facteurs de la suprématie du cinéma allemand en Europe.

Cependant, à la lecture de ces commentaires, il demeure impossible de déceler d'éventuels transferts culturels que ce soit au niveau du traitement des thèmes ou de l'esthétique des films. Certes, les metteurs en scène d'outre-Rhin – comme Murnau ou Lang – passent pour de fins techniciens et des novateurs dans l'esthétique cinématographique, mais on distingue mal de possibles influences sur les réalisations futures de Marcel Carné. Quant à la filiation entre *Berlin, la symphonie d'une grande ville* et *Nogent, Eldorado du dimanche*, elle ne peut rester qu'au stade d'hypothèse.

486 *Ibid.*, p.39.

DEUXIÈME PARTIE

Étude chronologique de la réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

CHAPITRE PREMIER. Les années 1921-1924

I. – *Das Kabinett des Doktor Caligari* de Robert Wiene (1919) et autres films à décors peints ou dits expressionnistes

1 – *Das Kabinett des Doktor Caligari :* réception d'un film fondateur de la vision française du cinéma allemand

A – Contexte historique

Durant la période de l'immédiat après-guerre, la distribution aux États-Unis de films historiques de Lubtisch a suscité de vives réactions au sein de la presse cinématographique française alors même que ces réalisations n'ont pas été projetées dans l'hexagone. Ces analyses avaient toutes le même ton reposant toutes sur les mêmes arguments germanophobes. Il en va différemment pour la réception du film de Robert Wiene, *Le cabinet du docteur Caligari*. Ce long métrage nous raconte le tragique destin de Franz « dans la foire d'une petite ville du nord de l'Allemagne où il s'était rendu avec son ami Alan, on retrouve assassiné le secrétaire de mairie qui avait refusé la veille de louer une baraque foraine au Dr Caligari souhaitant y présenter Cesare, son somnambule. Le Dr Caligari ayant prédit à Alan une mort prochaine, Franz le soupçonne lorsque son ami meurt peu de temps après. Accompagné du père de Jane, sa fiancée, il s'aperçoit ensuite que celui-ci a remplacé dans son cercueil de foire Cesare par un mannequin. Caligari a en effet envoyé Cesare tuer Jane, mais ce dernier ne fait que l'enlever et meurt d'épuisement. Caligari parvient à s'échapper. Franz le retrouve dans un asile dont il est directeur. Dans sa chambre, on découvre un livre du XVIII ème siècle sur un forain italien nommé Caligari. Le directeur est enfermé. Ayant terminé son récit, Franz rejoint l'asile dont il est pensionnaire. Il se jette sur le directeur qui comprend alors que Franz le prend pour Caligari et qui lui promet de le guérir de sa folie. »[487]

La première allemande se déroule au Marmorhaus de Berlin le 26 février 1920[488],

487 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=41117
488Kristin THOMPSON, « Dr. Caligari at the Folies-Bergères », *in* Mike BUDD (edited), *The Cabient of Dr. Caligari,*

rapidement c'est un succès commercial grâce à une campagne de publicité originale et inédite pour l'époque[489]. Ce long métrage est ensuite distribué outre-Atlantique. La première américaine de cette œuvre se déroule le 15 mars 1921. *Le Cabinet du Docteur Caligari* se trouve rapidement sous les feux de la presse française très agressive envers l'émergence d'une nouvelle cinématographie mais aussi envers son allié de toujours qui accepte des films considérés comme anti-français. Le metteur en scène Henry Roussel, de retour d'un voyage aux États-Unis, s'exclame d'une telle naïveté de la part des américains incapables de distinguer les objectifs propagandistes :

> L'Allemagne ne s'obstinera pas : afin de ne pas soulever la réprobation générale, elle changera docilement son système de propagande. Elle continue en tous cas à faire du film sensationnel établi à force d'argent (et, disons-le, à force aussi de travail et d'adresse), à en inonder l'univers. Comprend-on ?
>
> Il y a quelques semaines, à New York, la projection d'un film allemand a fait événement. Il n'y avait dans ce film-là aucune propagande visible, cette fois, mais il s'agissait d'un échantillon du cinéma futuriste cubiste, fumiste, bien propre en effet à faire sensation par son outrance, son étrangeté. Le titre de ce film : *Le Cabinet du docteur Caligari*. Le but qu'on s'était proposé a été atteint. Tout New York s'est entretenu passionnément de cet essai malsain, parfaitement ridicule, mais incontestablement audacieux. Le film allemand a ainsi fait couler des flots d'encre, fait parler de lui dans toute l'Amérique...[490]

Le cinéma allemand est perçu comme dangereux au niveau politique et idéologique en raison de ces films de propagande anti-français comme *Madame du Barry.* Cependant d'autres longs métrages – moins idéologiquement marqués – s'imposent, aux États-Unis, « par [leur] outrance, [leur] étrangeté »[491]. Henry Roussel qualifie *Le cabinet du docteur Caligari* d'« échantillon du cinéma futuriste, cubiste, fumiste [...] »[492], ce qui, sous sa plume, correspond à une œuvre cosmopolite et internationaliste. Par ailleurs, il fait preuve, également, d'une admiration certaine qui masque mal sa jalousie envers les capacités inédites de ce nouveau concurrent. Le fait que, selon l'auteur, l'Allemagne « continue en tous cas à faire du film sensationnel établi à force d'argent *(*et disons-le, à force aussi de travail et d'adresse), à en inonder l'univers » tend à nous montrer qu'il reconnaît au cinéma germanique, alors, émergent à l'échelle mondial, quelques bribes de talent. Le cinéma d'outre-Rhin réussit à exporter ses films vers les États-Unis ce que son homologue français n'arrive pas à faire depuis la fin de la Grande Guerre. Dès lors le scandale que peut provoquer

New Brunswick, Rutgers University Press, 1990, p.138

489 *Ibid.*, pp.136-139

490 Henry ROUSSEL, « Le Film allemand en Amérique », *Cinémagazine*, 12/08/1921, n°30, p.12.

491 *Ibid.*

492 *Ibid.*

l'esthétique d'un tel film devient bien secondaire[493], puisque par ces débats, le cinéma allemand existe concrètement sur les écrans d'outre-Atlantique.

Au début des années 1920, la fidélité américaine à l'égard de la France semble mise à mal par la non-ratification du Traité de Versailles par le Congrès américain et de fait, par la non-adhésion à la S.D.N. Ces problèmes diplomatiques influencent directement les propos publiés dans la presse spécialisée. L'exemple de la réception française face à la distribution de *Madame du Barry* aux États-Unis en est symptomatique. En raison de l'engouement du public américain pour ce film de Lubitsch, la presse française doute, réellement, de la fidélité de son allié américain. En mai 1921, l'unique réaction anti-allemande se manifeste devant une salle de Los-Angeles, elle est le reflet d'une attitude conservatrice vis-à-vis de l'entrée sur le marché américain d'une nouveau concurrent à l'industrie cinématographique hollywodienne[494]. Elle est interprétée positivement en France et rassure une partie de la presse française qui se fait l'écho de cette manifestation[495]. À leurs yeux, en étant contre l'Allemagne, ces quelques mécontents montrent, selon le critique, leur attachement à la France. Il s'agit, donc, d'une lecture binaire qui repose encore sur des schémas idéologiques de la Première Guerre mondiale. Durant cette période, le gouvernement français cherche à tout prix à imposer l'intégralité du Traité de Versailles à une Allemagne en proie à une profonde crise politique, économique, sociale et psychologique.

Dans ce contexte politique délicat où résonnent encore les horreurs du récent conflit, rares sont les critiques français à s'engager sur la voie de l'ouverture[496]. Plus majoritaires sont les chroniques dont les déclarations s'alignent sur la patriotisme politique du début des années 1920. Ainsi Vuillermoz déclare-t-il :

Tout d'abord, il est certain qu'il y a un assez grand nombre de films allemands remarquablement

493 *Ibid.*

494 Kristin THOMPSON, « Dr. Caligari at the Folies-Bergère », *in* Mike BUDD (edited), *The Cabient of Dr. Caligari, op. cit.*, p.143.

495 Anonyme, « Ce que l'on dit / Ce que l'on sait / Ce qui est... », *Cinémagazine,* 09/09/1921, n°34, p.28 :

« Le Film allemand en Amérique.

Le public américain commence à réagir contre les films allemands. Dernièrement, un établissement cinématographique de Los Angeles le “ Miller's Theater ” projetait *The Cabinet of Dr. Caligari* qui est un film boche. Alors quelques anciens combattants et quelques membres de l'American Legion manifestèrent leur mécontentement devant le cinéma et firent tant de vacarmes que l'on dut remplacer ce film par une production américaine. »

496 Louis DELLUC, « Douglas for ever », *Cinéa,* 01/07/1921, n°9, p.315 :

« Les films suédois Stiller, Hedquist, Sioström [*sic.* Sjöström] sont magnifiques. En Allemagne, on cherche aussi hardiment que possible et on trouve, si j'en crois cet éblouissant *CABINET DU DOCTEUR CALIGARI,* qu'il faudra pourtant bien montrer quelques jours à nos faiseurs de sucreries. L'intelligence, la réflexions, l'art mathématique se sont jetés sur le cinéma et le fécondent. »

mauvais. Le terrain germanique est parfaitement favorable à la culture du navet, aussi bien que les célèbres terres maraîchères de la banlieue de Paris, des Alpes-maritimes et de la campagne romaine. Voilà un fait rassurant. Mais il ne faut pas se réjouir trop vite. À côté de cet article inférieur, les producteurs allemands sont en train de créer, pour l'exportation, un *produit* auquel ils apportent tous leurs soins.

Renseignés admirablement, comme toujours, par leurs agents commerciaux et leurs fourriers artistiques répandus dans le monde entier, ils ont voulu éviter les fautes commises par leurs concurrents. Ils ont recherché les raisons subtiles qui empêchaient le film français par exemple, de conquérir victorieusement le marché étranger et ils se sont appliqués à ne pas tomber dans les mêmes erreurs. Et voici leurs principales directives :

Le film allemand d'exportation, possédera, à un très haut degré, la qualité internationale. Renonçant à tout ce qui pourrait lui donner un caractère ethnique et local, se privant volontairement des ressources précieuses du « terroir » – faisant, par conséquent, de terribles sacrifices sous le rapport de l'art pur ! il s'adaptera aux goûts de toutes les nations. Il concurrencera énergiquement la production américaine et pénétrera même, largement, dans le marché national américain.[497]

Le cinéma allemand est considéré comme un « produit » industriel, rationnel qui a pour but de concurrencer la production cinématographique française en s'exportant – en lieu et place, supposés, de son homologue hexagonal – sur l'immense marché américain. Que Vuillermoz n'utilise pas le terme de propagande pour définir le cinéma germanique ne signifie pas pour autant qu'il l'envisage pas comme un danger pour les réalisations françaises. Les idées reçues voire caricaturales sont fécondes en ces mois de l'année 1921 et Ivan Goll, pourtant de culture allemand, n'en est pas exempt[498]. En se pliant partiellement à l'avis de la majorité française sur le cinéma allemand, le poète franco-allemand cède vraisemblablement à la facilité. Étant né Allemand – à Metz en 1891 – Goll cherche peut-être par ce moyen à prouver à la communauté intellectuelle française son appartenance à cette culture.

Dans ce contexte difficile d'après-guerre, la critique semble écrire ce que l'on attend d'elle, c'est-à-dire, la démonstration ferme et définitive de l'infériorité et du danger à l'échelle mondiale des productions allemandes. Les traumatismes de la guerre sont lisibles dans ces articles violemment germanophobes, de sorte qu'une véritable chape de plomb couvre entièrement l'opinion

497 Émile VUILLERMOZ, « Film allemand », *Cinémagazine*, 28/01/1921, p.5. Ce nous qui soulignons.

498 Ivan GOLL, « Le Cinéma allemand ; Films Cubistes », *Cinéa*, 06/05/1921, p.20 :

« Il y a en Allemagne des dizaines de maisons du rang de Pathé et de Gaumont : maisons qui représentent dans le monde cette troisième industrie nationale, maisons d'exportation, maisons de propagande, cotées comme des usines et des fabriques de macaronis, selon leur rendement, la longueur kilométrique des films, la célébrité théâtrale d'une étoile, le rang académique de son auteur, etc. Nous ne nous attarderons pas à ces maisons de commerce : contentons-nous de citer le “ trust ” le plus important et le plus influent “ Ufa”, dont la marque est connue dans le monde entier, sinon en France. Son dernier atout notamment fut effarant : un des rares films européens : *Madame Dubarry*, un épisode de la grande révolution française, porte l'estampille de cette firme allemande. »

cinématographique hexagonale.

Comme nous l'avons déjà montré, « La matinée de *Cinéa* » du 14 novembre 1921 est d'abord un événement quasiment privé dont l'ampleur nationale est la conséquence directe de la publication dans le quotidien *Paris-Midi,* deux jours, seulement, après cette séance fondatrice.

> Ce beau film décevra peut-être ceux pour qui l'avant-garde de l'art se manifeste nécessairement par des moyens agressifs. Les décors cubistes, la claudication des personnages, la folie du scénario se fondent en une simplicité étonnante où s'affirme la maîtrise et où bonheur inattendu ne paraît point la prétention. Nous en emportons cette impression de classicisme que nous donna, par exemple, « *LE SACRE DU PRINTEMPS* », d'Igor Stravinsky. La représentation du *DOCTEUR CALIGARI* s'est terminée dans les acclamations.
>
> Que ce film passe bientôt et partout ! Il produira des impressions mais il attirera et intéressera. L'aventure de *LA CHARRETTE FANTÔME* a-t-elle appris quelque chose à MM. loueurs et exploitants ? Ils redoutaient l'accueil du public. Le public a donné son avis, voilà tout. Au Lutétia, il siffle ; au Colisée, il discute ; au Gaumont-Palace, il applaudit. Les intellectuels ont fait une ovation à *CALIGARI*. Il faut livrer aux faubourgs maintenant. C'est là surtout que le nouveau est désiré et même compris.[499]

En faisant référence au célèbre spectacle créé par les Ballets russes – Diaghilev, Nijinski, Stravinsky – qui eut lieu au Théâtre des Champs-Élysées en 1913, Delluc rappelle à ses lecteurs, d'une part l'importance de cette œuvre qui infléchit définitivement l'évolution de la musique et de la danse et d'autre part, le scandale qui entoura, à l'époque, cette fameuse représentation. Cette comparaison montre à l'évidence que Louis Delluc est conscient du scandale qu'il provoque en montrant *Le cabinet du docteur Caligari* mais, il est aussi lucide quant à l'impact que pourrait avoir ce film sur les spectateurs et éventuellement sur les cinéastes français. Malgré les foudres qu'il s'attire inévitablement, Delluc semble avoir l'intime conviction de l'enjeu que porte la projection d'un tel film. Cette « matinée de *Cinéa* » est, nous l'avons déjà vu, une provocation faite aux exploitants de salles afin qu'ils distribuent les productions allemandes. Il faut attendre le 15 mars 1922[500] pour que *Le cabinet du docteur Caligari* soit enfin distribué dans une salle parisienne, en l'occurrence au Ciné-Opéra[501]. Cependant, durant ces quelques mois, la critique française demeure clivée.

499Louis DELLUC, « Le Cabinet du Docteur Caligari », *Paris-Midi*, 16/11/1921. Extrait du livre Louis Delluc, édition présentée par Pierre LHERMINIER, *Écrits cinématographique II/2 Le cinéma au quotidien, op. cit.*, pp.262-263.

500 http://www.imdb.com/title/tt0010323/

501 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.,* p.106.

B – Entre le 14 novembre 1921 et le 15 mars 1922, la critique demeure divisée

Si Louis Delluc n'indique pas l'origine germanique du film dans cette première chronique, au contraire, d'autres insistent fortement sur cette information qu'ils estiment être une donnée centrale[502]. Les défenseurs du « bon goût cinématographique » s'arrogent le statut de nouveaux défenseurs de la patrie contre les attaques de l'ennemi d'hier, poursuivant, ainsi, l'idéologie de la Grande Guerre : le conflit entre la civilisation française et la barbarie allemande.

Néanmoins, l'ensemble de la critique française ne partage pas cette opinion. Naturellement, la rédaction de *Cinéa* s'attache à défendre *Le cabinet du docteur Caligari*. Comme il n'est toujours pas diffusé dans l'hexagone, le journal préfère publier les réactions de ses homologues d'outre-Atlantique qui ont pu voir cette œuvre[503].

En publiant des articles sur le cinéma allemand, ces adversaires attisent, logiquement, la curiosité des lecteurs de sorte que la distribution du *Cabinet du docteur Caligari* devient une aubaine commerciale. « Jamais film, en effet, depuis la transformation de la lanterne magique en moulin à images vivantes et mouvementées, n'eut l'heur de susciter autant de polémique et d'intéresser si diversement l'opinion publique. »[504] Le scandale semble toujours précéder la présentation du film de Robert Wiene. Selon Pietrini, l'attitude des critiques français n'est donc pas

502 ANONYME, « Ce que l'on dit / Ce que l'on sait / Ce qui est... », *Cinémagazine,* 27/01/1922, n°4, p.123 :

« Le Cabinet du Docteur Caligari

Une maison française a osé... tenter d'imposer en France cette production malsaine. Elle prétend – par sa publicité de mauvais aloi – que *la production cinématographique habituelle pâlit devant cette œuvre étrange*. C'est là un " battage " intolérable et nous ne doutons pas que les Amis du Cinéma, dont beaucoup ont " fait la guerre " n'accueillent cette œuvre boche comme il convient s'il y a des directeurs assez imprudents pour la montrer à leur public. Nous ne sommes pas chauvins, mais nous ne pouvons admettre de voir le snobisme s'ériger en arbitre du bon goût cinématographique. »

503 ANONYME, « Le Cabinet du Docteur Caligari », *Cinéa,* 06/01/1922, n°35, p.13 :

« J'ai été voir *Le Cabinet du Docteur Caligari,* avec un esprit de scepticisme bien arrêté, mais je suis revenu avec la foi. La mise en scène cubiste de ce film n'est pas seulement intéressante parce qu'elle est fantastique, elle est aussi extraordinairement impressionnante par tous les effets d'horrible ou de terreur désirable. »

504 Jacque PIETRINI, « Le Cabinet du Docteur Caligari », *Cinémagazine*, 03/03/1922, n°9, pp.264 :

« Les cinéphiles et la grande masse des Parisiens plus simplement passionnée de cinéma, tout court, vont pouvoir juger ce " *Cabinet du Docteur Caligari* " qui est inscrit au programme du Ciné-Opéra. Le moins que l'on puisse dire est qu'il ne saurait passer inaperçu.

Jamais film, en effet, depuis la transformation de la lanterne magique en moulin à images vivantes et mouvementées, n'eut l'heur de susciter autant de polémique et d'intéresser si diversement l'opinion publique. En Allemagne, où il connut les premiers feux de l'écran, en Amérique, en Suisse jusqu'en Yougo-Slavie [*sic*], où l'on signale son apparition récente, le " *Cabinet du Docteur Caligari* " a connu de farouches adversaires et d'idolâtres admirateurs. Les uns et les autres se sont, un peu partout, jeté des arguments contradictoires et la chaleur des discussions paraît avoir été telle qu'à New York notamment où le film connaît une carrière encore longue, on n'a pas craint d'évoquer à l'occasion du " *Cabinet du Docteur Caligari* ", le glorieux précédent des tumultueuses premières d'*Hernani*. »

si atypique, mais, il semble oublier les réactions haineuses qu'a provoqué l'idée même de la distribution aux États-Unis de films allemands. Dès lors, la germanophobie apparaît comme une réaction légitime sur laquelle, il serait possible de construire un discours critique.

Au-delà de ces haines solidement ancrées, Paris demeure, aux yeux de ces critiques, la capitale mondiale des arts, et plus particulièrement du cinéma qu'elle a vu naître. À ce titre, la ville se doit de consacrer une œuvre aussi radicale quelle que soit son pays d'origine.

> Dans son « Traité de l'Intelligence », je crois, Taine dit qu'il est facile à tout homme de se rendre compte exactement de l'état de folie en s'appliquant à noter, par de brusques réveils successifs, les impressions ressenties dans cet état de somnolence qui précède le sommeil. J'ai souvenir d'en avoir fait l'expérience, aux temps heureux où l'étude de la philosophie absorbait seule mes loisirs.
>
> Une expérience heureuse des possibilités de transcription de ce qui jusqu'à ce jour était du domaine du rêve et de l'insaisissable a donc été faite à l'écran, et à ce titre le « *Cabinet du Docteur Caligari* » réalise un progrès dont tous ceux qui s'intéressent à l'évolution ascendante de l'art cinématographique ne peuvent que se féliciter.
>
> C'est à ce titre aussi que Paris ne pouvait ignorer cette manifestation nouvelle des capacités et de la puissance d'une invention qui est nôtre et dont les phases diverses intéressent tous les amis du cinéma. Cela nous reposera, un instant, des romans-feuilletons et des chevauchées éperdues. Qui osera s'en plaindre.[505]

La qualité de ce film se situerait bien au-dessus de la qualité moyenne des films distribués en France. Ce jugement positif reste tout de même conforme aux canons de la vision traditionnelle de la culture allemande en France. On retrouve, en effet, associé au cinéma d'outre-Rhin les notions de rêve et de philosophie que, déjà, Madame de Staël[506] ou Heinrich Heine[507] associaient aux constantes de la civilisation germanique. Ce commentaire, comme ceux qui suivront après la première parisienne, ne pourra manifester sa germanophobie envers une œuvre délibérément détachée de toute propagande pangermaniste.

505*Ibid.*, p.266.

506 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 1*, *op. cit.* p.46 :

> « Leur imagination se plaît dans les vieilles tours, dans les créneaux, au milieu des guerriers, des sorcières et des revenants ; et les mystères d'une nature rêveuse et solitaire forment le principal charme de leur poésie. »

507 Henri HEINE, *De l'Allemagne*, *op. cit.* p.79 :

> « René Descartes est un Français et c'est encore à la grande France, la terre bruyante, agitée et babillarde des Français, n'a jamais été un sol propice à la philosophie, et celle-ci n'y réussira peut-être jamais. C'est bien ce que sentit René Descartes, et il s'en fut dans les Pays-Bas, dans le pays calme taciturne des Trekschuites et des Hollandais. C'est là qu'il écrivit ses ouvrages ; c'est là seulement qu'il put affranchir son esprit du formalisme traditionnel, et élever tout un édifice philosophique de pures pensées qui ne sont empruntées ni à la foi ni à l'empirisme, condition qu'on a exigée depuis de toute philosophie véritable. »

C – À partir du 15 mars 1922, une réception plus construite et moins haineuse

Des analyses sont publiées dès le lendemain de la première française[508]. Elles sont le plus souvent dithyrambiques à l'instar de celle écrite par Vuillermoz[509]. Il est frappant de noter que dans le court *incipit* rédigé par la rédaction de *Cinémagazine*, le film est attribué à un certain « Lubitschs [*sic*] » montrant ainsi l'ignorance d'une partie des critiques hexagonaux. Cependant, l'accueil français est des plus positifs comme le montrent les affirmations du musicologue cherchant d'abord à opposer le cinéma allemand – et plus largement européen – aux coûteuses productions américaines[510] dont la qualité esthétique n'est en rien proportionnelle à l'argent investi, au contraire. Cette opposition n'interdit nullement de rapprocher cette œuvre de caractéristiques littéraires propres à l'Allemagne. « *Caligari* est un film dont l'atmosphère évoque Hoffmann et Edgar Poë. Le scénario n'est pas d'une originalité prodigieuse, mais il est attachant et bien traité. »[511] Vuillermoz précise sa pensée en indiquant qu'il s'agit d'un « récit dramatique [qui] prend une puissance et un relief singuliers parce qu'il se passe entièrement dans le cerveau exalté d'un fou. »[512] Dès lors, le synopsis du *Cabinet du docteur Caligari* est assimilé une intrigue fantastique l'inscrivant ainsi dans une tradition littéraire allemande[513].

Cependant, le musicologue précise son analyse en affirmant que cette œuvre « met en scène le problème de l'obéissance passive et de l'irresponsabilité d'un sujet plongé dans le sommeil hypnotique. » Mais il ne faudrait pas y voir une anticipation des thèses de Kracauer dans *De Caligari à Hitler*[514]. En effet, Émile Vuillermoz évoque, peut-être indirectement, les propos publiés

508 Léon MOUSSINAC, « À propos du Décor au Cinéma », *Cinémagazine*, 17/03/1922, n°11, pp.332-333.

509 Émile VUILLERMOZ, « Le film dont on parle “ Le Cabinet du Docteur Caligari ” », *Cinémagazine,* 26/03/1922, n°12, p.353 :

> « Voilà vraiment une date dans l'histoire de la cinématographie internationale. Il faut la noter avec empressement car elle peut marquer l'avènement d'un style nouveau dans l'art mécanique de la lanterne magique. »

510 *Ibid* :

> « Au grand scandale de certains professionnels, j'ai toujours affirmé que les progrès du film ne nous viendraient plus d'Amérique. Le nouveau monde a donné tout son effort. Il pourra dépenser plus de millions de dollars, construire des palais plus vastes et réunir des figurants plus nombreux, mais il ne fera pas accomplir un pas en avant à un art qu'il a réduit en esclavage mais qui lui demeure, malgré tout, fermé. C'est au vieux monde qu'il appartient de dire maintenant son mot dans la discussion internationale.
>
> Il dépensera moins d'argent mais il apportera le trésor plus précieux des idées et de son expérience des autres arts. Un homme comme Griffith est en pleine régression artistique. Il n'ira jamais plus loin qu'*Intolérance*. La dictature des grandes vedettes paralyse l'écran américain. En Suède, au contraire, un effort intelligent se dessine. La France est encore un pays envahi et n'ose lutter sérieusement. Mais voici un échantillon de la production allemande. »

511 *Ibid.*

512 *Ibid.*

513 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 2, op. cit.*, pp.53-55.

514 Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, *Une histoire psychologique du cinéma allemand*, *op. cit.*, p.72.

par Jacques Rivière où les Allemands sont décrits comme des sujets dénués d'intelligence et où la notion devoir est censée pallier cette carence[515]. Il s'agit donc de relativiser cette interprétation qui s'appuie, vraisemblablement, sur des stéréotypes germanophobes. Vuillermoz est par ailleurs le seul à proposer une telle analyse ; le principal sujet des études publiées autour de la projection du film de Robert Wiene traite des problèmes du décor. Or, après un commentaire du scénario, il semble logique que Vuillermoz s'attarde à analyser les déformations du décor[516].

S'il s'agit, véritablement, « d'une esthétique nouvelle », c'est, avant tout « une fenêtre qui s'ouvre sur de magnifiques horizons intellectuels »[517]. Cependant cette esthétique est, seulement, conforme à l'esprit de la culture germanique tel qu'il est définit par Madame de Staël[518]. Cette conception artistique est en mesure de révolutionner le cinéma car il « peut, désormais, s'il lui plaît, abandonner le réalisme du décor naturel, renoncer à la vérité quotidienne et réaliser un effort de composition *totale* qui va du costume de l'interprète à la stylisation d'une montagne, d'une ville ou d'une forêt. »[519] Vuillermoz prend, seulement, en apparence la défense des décors artificiels, cela ne

515 Jacques RIVIÈRE, *L'Allemand*, Paris, Gallimard, 1924 (1ère éd. 1919), p.196 :

« La pensée allemande ne connaît plus, au lieu d'idées, que des tâches, que des *Aufgaben*. Tout pour elle prend la forme du devoir-être ; tout se présente à elle comme quelque chose à accomplir, toutes les places qu'occupent dans notre pensée les réalités sont prises chez elle par des idéals. Elle est le lei de rendez-vous et le sujet de tous les impératifs imaginables, et les hypothétiques y font fort bon ménages avec le catégoriques.

Il y aurait lieu de rechercher quelle est la part de responsabilité de Kant dans cet affaiblissement de la vertu conceptuelle de l'esprit allemand et dans cet envahissement de ses régions les plus désintéressées, les plus immobiles, par l'obligation pratique. On ne peut se dissimuler qu'il les a fortement favorisés. D'abord en subordonnant la connaissance de l'Absolu à la loi morale. Il a habitué par là la pensée à reconnaître une sorte de domination, ou même simplement d'antécédence – mais ça suffit – du devoir sur l'intelligence. [...] »

516Émile VUILLERMOZ, « Le film dont on parle “Le Cabinet du Docteur Caligari” », *op. cit.,* p.354 :

« C'est un fou qui parle. Il raconte ses souvenirs sont ceux d'un déséquilibré qui déforme inconsciemment le réel. Qu'il évoque la petite ville où il est né, la Kermesse, le jardin de sa fiancée, la chambre de son ami, la roulotte de Caligari, il réveille en lui des images, désaxées, incomplètes que domine un détail inattendu. Les impressions dans sa mémoire visuelle avec un désordre étrange et flottent à l'aventure avec d'extraordinaires précisions hallucinantes comme on en rencontre dans un cauchemar. L'escalier de la prison, c'est, pour lui, une grande tache claire de soleil sur un mur et l'ombre portée de la grille tordue sur cet éclaboussement de lumière. La chambre virginale de sa fiancée, c'est un sanctuaire immatériel sans muraille et sans toit, où tout n'est que blancheur et candeur dans les nuages de mousseline, un temple irréel de la pureté qui est situé dans les limbes de sa pensée mystique, hors des limites de toute vraisemblance.

Le scénario justifie admirablement cette “ interprétation ” tendancieuse de la réalité par un halluciné. Mais ce film, il y a vraiment trop d'art dépensé au service de cette déformation perpétuelle des décors naturels pour que l'auteur de cette mise en scène puisse s'en tenir à cette seule expérience. L'invention d'un récit d'aliéné, n'est, à mon sens, qu'un petit subterfuge prudent pour tenter, sans risques, l'essai d'une esthétique nouvelle. »

517 *Ibid*.

518 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 1, op. cit.*, p.76 :

« On trouve non loin de la Baltique les plus beaux établissements, les savants et les hommes de lettres les plus distingués, et depuis Weimar jusqu'à Kœnisberg, depuis Kœnisberg jusqu'à Copenhague les brouillards et les frimas semblent l'élément naturel des hommes d'une imagination forte et profonde.

Il n'est point de pays qui ait plus besoin que l'Allemagne de s'occuper de littérature ; car la société y offrant peu de charmes, et les individus n'ayant pas pour la plupart cette grâce et cette vivacité que donne la nature dans les pays chauds, il en résulte que les Allemands ne sont aimables que quand ils sont supérieurs, et qu'il leur faut du génie pour avoir beaucoup d'esprit. »

519 Émile VUILLERMOZ, « Le film dont on parle “ Le Cabinet du Docteur Caligari ” », *op. cit.,* p.354.

signifie aucunement que le cinéma français doit s'inspirer de la création allemande. La production hexagonale doit se démarquer aussi bien de l'influence américaine[520] qu'allemande. À l'instar des studios d'outre-Rhin qui ont su se démarquer techniquement et artistiquement des méthodes américaines[521], Vuillermoz souhaite et appelle de ses vœux la création d'une cinématographie française détachée de toutes influences extérieures. En revanche, celle-ci doit prendre exemple sur Robert Wiene[522] qui a trouvé les moyens de réaliser une œuvre germanique comportant de nombreuses caractéristiques culturelles allemandes.

Ces dernières injonctions ne sont pas totalement comprises par les tenants de la presse spécialisée. C'est le cas de Lionel Landry qui dénonce la démonstration du musicologue[523]. Selon lui, systématiser ce dispositif décoratif « cubiste » au point de l'ériger en formule universelle serait une absurdité[524]. Toutes les déformations, quelles soient optiques ou picturales, ne peuvent être utilisées que pour des représentations d'une vision altérée par des maladies mentales ou par état second – ivresses ou fièvre[525]. Mais le plus grave à ses yeux, c'est qu'elles abaissent le cinéma, le reléguant à une simple succédané du théâtre.

Dans la France du début des années 1920, la principale théorie défend l'idée d'une autonomie esthétique[526]. Paradoxalement, Léon Moussinac ne parvient pas totalement à s'opposer à l'esthétique du *Cabinet du docteur Caligari* qu'il situe parmi les chefs d'œuvre récents du cinéma mondial, tout en reconnaissant que certaines scènes « ne sont pas du cinéma, mais du théâtre et de la

---

520 *Ibid* :

« […] Le cerveau de l'artiste est désormais en rivalité avec le sac de dollars. Dans cette lutte, la cinégraphie française ne peut pas rester au dernier rang. Elle a sa partie à jouer. Elle ne peut pas mobiliser cent mille “ têtes-à-huiles ”, une armée de chevaux, de chameaux et d'éléphants, couler des cuirassés et précipiter de vrais trains dans de vrais torrents au fond de vrais précipices. Tant mieux, car cette formule agonise. [...] »

521 Kristin THOMPSON, « Dr. Caligari at the Folies-Bergères », *in :* Mike BUDD (Edited by), *The Cabinet of Dr. Caligari, Texts, Contexts, op. cit.*, p.134-135.

522 Émile VUILLERMOZ, « Le film dont on parle “Le Cabinet du Docteur Caligari” », *op. cit.,* p.354.

« *Caligari* est une date. Cette date peut devenir celle de la libération de l'écran. Que nos artiste, que nos peintres, que nos poètes sachent comprendre la leçon de ce film étrange et grimaçant qui contient tant de promesse. Et qu'ils écoutent avec attention le discours de ce fou qui leur vend de la sagesse. »

523 Lionel LANDRY, « Caligarisme ou la revanche du théâtre », *Cinéa*, 28/04/1922, n°51, p.12 :

« […] Quoi qu'il en soit, l'enthousiasme est extrême ; M. Vuillermoz parle de *Caligari*, comme Théophile Gautier de Hernani [...] »

524 *Ibid.*

525 *Ibid* :

« Tous – ou presque tous (l'exception est pour Louis Delluc, et considérée la date, il remarquable que sa *Femme de nulle part* soit exempté à ce point de caligarisme, alors que Griffith et L'Herbier ont succombé à la tentation, ce dernier a peut-être tout ; car les déformation optiques qu'il avait essayées dans *El Dorado* me paraissent plus conforme au génie du cinéma, et plus féconde du fait qu'elles comportent *transition* avec les vues déformées). Et simplement parce que tel procédé donne plus aisément à l'artiste l'illusion qu'il maîtrise la Nature. »

526 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, pp.47-81.

peinture »[527] mais aussi en reconnaissant l'importance de la lumière pour faire vivre un décor artificiel. Pour Moussinac, le travail sur le décor et la lumière de *Caligari*, qui est le propre d'un artiste complet, débouche sur une définition de ce que devraient être les éléments principaux d'une véritable esthétique cinématographique.

> Psychologue, poète, peintre, il doit savoir exécuter une mise en place, définir et répartir les valeurs lumineuses d'un ensemble, modeler un visage, une main, un corps, pénétrer et saisir les mille nuances expressives de l'âme, composer l'architecture d'un décor, dessiner des costumes, rythmer son œuvre, définir le sens d'un mouvement au point de pouvoir le fixer dans sa signification la plus intense, en styliser, en quelque sorte, chaque phase, sans compter qu'il ne doit rien ignorer de ce que la science et la pratique des techniques fournit de moyens nouveaux ou originaux à ses réalisations. Besogne de titan ! D'un génie universel qui ne saurait surgir que de la civilisation du XXe siècle en mal de devenir.[528]

Véritable « manifeste des Sept Arts » rédigé quasiment un an avant la publication éponyme de Riciotto Canudo[529], ce paragraphe est symptomatique de l'importance de la médiation culturelle impulsée par les représentations française du film de Robert Wiene. *Le cabinet du Docteur Caligari* marque, ainsi, profondément et durablement la réflexion cinématographique française. Certes, sa première projection dans l'hexagone sort du cadre traditionnel, mais l'initiative personnelle de Louis Delluc, a permis, malgré le scandale, d'imposer un premier film allemand dans les salles parisiennes. Aux discours haineux et germanophobes succèdent des analyses plus réfléchies et construites, où la problématique des décors et des déformations picturales ou optiques devient centrale ouvrant la voie à une élaboration plus fouillée de l'esthétique cinématographique. Elle renvoie, en effet, à la notion d'autonomie et d'indépendance âprement gagnée par le cinéma au début des années 1920. Ces défauts œuvrent parfois en sa faveur ; la théâtralité du film offrent paradoxalement à la critique cinématographique, la chance d'entrevoir de nouvelles perspectives et notamment celle d'un cinéma non plus comme opposition mais comme synthèse des arts.

---

527 Léon MOUSSINAC, « À propos du décor au cinéma », *Cinémagazine*, 17/03/1922, n°11, p.323 :

> « Il convient donc que l'illusion soit constante. L'expérience du *Cabinet du Docteur Caligari* vient renforcer cette opinion (souvenez-vous également – exemple notoire – des décors du *Lys brise* de D. W. Griffith). Il y a, dans le film allemand des parties qui ne sont pas du cinéma, mais du théâtre et de la peinture : du théâtre quand, le jeu des lumières étant insuffisant, on a l'impression de se promener avec les acteurs parmi les murs de toile et des cadres de carton ; de la peinture quand nous apparaît une petite ville exactement *peinte* sur un fond, ni mieux, ni plus mal que dans un tableau, mais avec le charme des couleurs en moins. Au contraire, chaque fois que la lumière de chevalet baigne, le décor semble vivre, nous participons à l'émotion et à la beauté de l'image. » Souligné dans le texte.

528 *Ibid.*

529 Riciotto CANUDO, « Manifeste des Sept Arts », *La Gazette des sept arts*, 25/01/1923, n°2, p.2.

Le cabinet du docteur Caligari est ainsi une première grande réussite commerciale du cinéma allemand en France qui ait des conséquences proprement esthétiques comme en témoigne la production de nombreux films dans la droite ligne esthétique du long métrage de Wiene. Leurs distributions à Paris ne tardent pas, les producteurs, comme les propriétaires des salles, s'efforcent d'alimenter cet engouement nouveau.

2 – Les autres films à décors peints et dits expressionnistes

A – *Genuine* de Robert Wiene (1920)

Ce film n'a pas rencontré en France, le même succès critique et populaire que le précédent film de Robert Wiene. Ce long métrage nous raconte le destin d'« un lord excentrique [qui] achète à l'encan sur un marché d'esclaves la jeune Genuine, qui fait partie d'une secte sanguinaire. Elle pousse au meurtre un apprenti-coiffeur, demande à son Maure de tuer celui-ci, exige que son amant Percy se suicide. Elle est finalement tuée par l'apprenti qu'elle a méprisé. »[530] Les quelques commentaires de ce film sont publiés pendant le dernier trimestre de l'année 1922. Naturellement, la critique inscrit ce film dans la lignée de la précédente réalisation de Robert Wiene[531] tout en précisant qu'il s'agit d'une œuvre de moindre importance.

Toutefois, Lionel Landry s'attache à montrer, pour la première fois, le lien entre le romantisme allemand historique, vu sous l'aspect d'un folklore médiéval, « bric-à-brac féodal, sanguinaire, truculent », et le synopsis de *Genuine*.

> Au début du romantisme, l'Allemagne déversa en France tout un bric-à-brac féodal, sanguinaire, truculent histoires de sorcières, légendes médiévales qui impressionnèrent les épigones de Victor Hugo et quelque peu Victor Hugo lui-même. Puis la mode changea, et les derniers récits de l'espèce parurent sous les signatures de Raoul de Navery et autres analogues, dans des magazines provinciaux.

530 Lotte H. EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand 1913-1933*, *op. cit.*, p.46.

531 E. B., « Les Films Allemands / Othello / La Femme du Pharaon / Torgus / Genuine », *Cinémagazine*, 29/09/1922, n°39, p.394 :

« GENUINE – De la même veine que *Le Cabinet du Docteur Caligari,* et du même metteur en scène, ce film morbide ne me paraît guère susceptible de plaire au public français. »

On assiste avec curiosité à une invasion analogue, venue cette fois par l'écran deux courants se marquent dans le film allemand ; à côté d'œuvres comme *le Rail, les Trois Lumières* où il y a de la vie, de l'émotion, de l'humanité, des œuvres plaquées, soufflées, essentiellement contraires d'ailleurs au génie de l'écran (je suis fort heureux de m'être rencontré sur ce point avec M. Blaise Cendrars) mais où il y a souvent du talent ; tel était le cas pour Caligari à mon avis *Genuine* est inférieur, d'abord par la répétition des procédés, puis par l'interprétation.

D'aucuns de nos confrères ont eu le courage de raconter le sujet ! Je les admire et n'essaie pas de les imiter. L'œuvre n'est supportable qu'à la condition d'être prise pour une fantaisie, pour un essai, pour un pochade ; il faut avouer, dans ce cas, elle est un peu longue… Reconnaissons-lui cependant un mérite : il y a peu de sous-titres et ils sont dépourvus de toute prétention.[532]

La lecture du romantisme allemand, tel que le véhiculerait certains films expressionnistes est comparable à certaines définitions de Madame de Staël[533] et Heinrich Heine[534]. Par ce parallèle, Landry entend ancrer cette réalisation dans un vieux fond culturel germanique remis à l'honneur par un certain romantisme. Cette analyse offre la possibilité d'associer, pour la première fois, l'expressionnisme cinématographique et une forme du romantisme allemand. Malgré un accueil très limité, *Genuine* est l'occasion pour la presse spécialisée d'affiner ces réflexions sur le principal courant esthétique germanique. Ces deux commentaires viennent compléter et confirmer les analyses consacrées au *Cabinet du docteur Caligari*. C'est également le cas des critiques publiées sur *Torgus* contemporaines de celles de *Genuine*.

532 Lionel LANDRY, « Genuine », *Cinéa*, 20/10/1922, n°75-76, p.8.

533 Madame de STAËL, *De l'Allemagne tome 1, op. cit.*, p.116 :

« Les campages désertes, les maisons noircies par la fumée, les églises gothiques semblent préparées pour les contes de sorcières ou de revenants. »

534 Henri HEINE, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p.135 :

« Dans le fait, nos premiers romantiques agirent par un instinct panthéistique qu'eux-mêmes ne comprirent pas. Le sentiment qu'ils crurent une tendresse renaissante pour le bon temps du catholicisme avait une origine plus profonde qu'ils ne le soupçonnaient. Leur respect, leur prédilection pour les traditions du moyen âge, pour les croyances populaires, pour la diablerie, la magie et la sorcellerie, tout cela ne fut qu'un amour réveillé subitement et à son insu pour le panthéisme des vieux Germains ; et dans ces figures indignement barbouillées et méchamment mutilées, ils n'aimèrent véritablement que la religion anti-chrétienne de leurs pères. Je dois rappeler ici ma première partie où j'ai montré comment le christianisme avait absorbé les éléments de la vieille religion germanique, comment après une outrageante transformation, ces éléments s'étaient conservés dans les croyances populaires du moyen âge, de sorte que le vieux culte de la nature fut considéré comme impure et méchante magie, les vieux dieux ne furent plus que de vilains diavles, et les chastes prêtresses d'infâmes sorcières. De ce point de vue, les aberrations de nos romantiques peuvent être jugées plus favorablement qu'on ne le fait d'ordinaire. Ils voulurent restaurer le moyen âge catholique, parce qu'ils sentaient qu'il y avait là beaucoup des souvenirs sacrés de leurs premiers ancêtres dt leur nationalité primitive, conservés sous d'autres formes.

B – *Torgus* de Hanns Kobe (1920)

Au regard, des articles publiés à propos de ce film, nous pouvons supposer que *Torgus* a été présenté à Paris au Ciné-Opéra en même temps que *Genuine*, c'est-à-dire durant le dernier trimestre de l'année 1922. Preuve en est, l'article publié dans *Cinémagazine* à la date du 29 septembre 1922 qui propose de rapides critiques de quatre films dont *Genuine* et *Torgus*[535].

Selon Lotte Eisner, ce drame qui s'inspire d'une vieille légende islandaise, nous raconte le difficile destin de l'« unique héritier d'un fermier islandais, John, personnage dénué de toute volonté, [qui] est élevé par sa tante Turid, qui a déjà planifié tout son avenir : il doit épouser la fille de son tuteur, Gudrun, alors qu'il aime la servante Anna, dont il attend un enfant. Lorsque Turid l'apprend, elle chasse Anna de sa maison. Celle-ci trouve refuge auprès du fabricant de cercueils. A sa naissance, Turid s'empare du nourrisson pour qu'il soit élevé au nom de John. Désespérée par la perte de son enfant, Anna attend en vain des nouvelles de John, qu'elle aime toujours. Inconsolable, elle dépérit de douleur et meurt la nuit même où John épouse Gudrun. Torgus apporte le cadavre d'Anna en cadeau de mariage. Devant ce spectacle, John surmonte pour la première fois la peur qu'il a de sa tante : plein de haine, il se jette sur elle et l'étrangle. »[536] Avec un tel synopsis rédigé par Carl Mayer, cette réalisation pourrait confirmer et être le support de commentaires développant le lieu commun désormais bien fixé d'un cinéma allemand profondément ancré dans les racines culturelles germaniques telles que définies par Heine. Or, il n'en est rien,un auteur anonyme insiste, en effet, plutôt sur la qualité des décors en les comparant à ceux de *Caligari* :

> Le metteur en scène et les artistes qui ont réalisé cette création ont su et ont eu le rare bonheur de se placer très au-dessus de la composition conventionnelle du théâtre.
>
> Les décors contribuent là, comme dans *Caligari*, à créer l'atmosphère spéciale à cette œuvre.
>
> Cependant, délaissant les perspectives chaotiques, ils demeurent à nos yeux dans des plans normaux et n'agissent sur nos sens que par des taches de lumières et d'ombres habilement distribuées.
>
> Ce beau film dont il faut remercie le *Cosmograph*, marque une étape vers le mieux, vers la parfaite réalisation des œuvres cinématographiques.[537]

L'auteur de cette publicité à peine masquée résume l'essentiel des réflexions menées autour

535 E.B., « Les Films Allemands / Othello/ La Femme du Pharaon/ Torgus/ Genuine », *op. cit.*, p.394 :

« TORGUS – Nous avons dit déjà ce que nous pensions de cette production dans laquelle il y a une véritable note d'art. Le sujet est ici bien populaire, les personnages de la vieille Allemagne y évoluent dans des décors pittoresque et l'action est puissamment dramatique. »

536 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=79715

537 ANONYME, « Les grand films “ Torgus ” », *Cinémagazine,* 18/08/1922, n°33, pp.202-203.

de ce film. Il est, en effet, essentiellement question de l'évolution de l'expressionnisme vers des décors moins théâtraux et un travail plus poussé sur l'utilisation de lumière et notamment la clair-obscur. La critique semble trouver positive une telle évolution qui ne laissent pas aux seuls décors peints et à des cadrages distordus le soin de créer une « atmosphère spéciale » mais peut avoir recours à des « plans normaux » soumis au seul éclairage.

Si Lucien Wahl apprécie justement cette « sobriété » des moyens décoratifs, qui restent en relation étroite avec l'action, et de la mise en scène qui sait aussi faire jouer les acteurs avec « sobriété »[538], Louis Delluc juge stérile cette esthétique de compromis entre naturalisme et expressionnisme[539]. Ces jugements nous révèlent, qu'en l'espace de quelques mois, *Le cabinet du docteur Caligari* est devenu la référence incontournable à toute analyse de film allemand. Lorsqu'une réalisation s'en démarque, comme c'est notamment le cas avec *Torgus,* certains critiques s'astreignent à des comparaisons entre la photographie du film et les traditions picturales issues du même espace culturel. Ainsi, Louis Delluc évoque-t-il Rembrandt, ce qui lui permet de situer le film de Hanns Kobe au sein de l'espace culturel nordique. À notre connaissance, il est le premier critique français à mettre en parallèle le travail du peintre hollandais avec la photographie d'une production germanique. Il est intéressant de noter que dans le chapitre consacré à la peinture germanique, Madame de Staël se limite à l'étude des artistes allemands[540].

La postérité de *Torgus* est, manifestement, plus importante que celle *Genuine*. À en croire une chronique de Robert Desnos, le film de Kobe a fait l'objet d'une nouvelle présentations deux ans après la première parisienne[541]. Dans cette critique, le poète surréaliste ne manifeste pas un grand

538 Lucien WAHL, « Les Films d'aujourd'hui », *Cinéa*, 25/08/1922, n°67-68, p.5 :

« Torgus, film allemand, que présente Ciné-Opéra, s'élève bien au dessus des précédents. Les recherches décoratives s'y affirment à chaque instant, mais toujours en fonction de l'anecdote et l'on doit reconnaître que le “ trop ” n'y sévit pas. Combien d'animateurs de tous pays mériteraient plus de compliments et gagnerait plus de succès s'ils mettaient un frein à leur expansion kilométriques et à leurs insistances.

[…]

On n'a pas, comme dans trop de films, voulu l'émotion par l'exposé de situation qui la commandent. Aucun moyen ambigu, la sincérité de *Torgus* est remarquable. Celle de ses interprètes aussi, parmi lesquels je regrette de ne pouvoir citer que le nom de Marija Leiko. Tous jouent avec sobriété, simplement, sans apparente volonté d'effets. »

539 Louis DELLUC, *Écrits cinématographique I, Les Cinéma et les Ciénastes, op. cit.*, p.185 :

« *Torgus* aura déçu ceux que les films de Wiene et de Lang avaient séduits. Hésitant entre le naturel et la stylisation excessive, le cinéaste a compromis les qualités de premier ordre de son œuvre. Elle nous intéresse mais ne nous saisit pas comme elle en avait la mission. De beaux tableaux l'illustrent d'un solide rembrandtisme qui ne s'oublie jamais d'être de la photographie. »

540 Madame de STAËL, *De l'Allemagne tome 2,* pp.77-86.

541 Robert DESNOS, « Torgus », *Journal Littéraire,* 15/11/1924, in *Les rayons et les ombres ; Cinéma, op. cit.*, p.43 :

« Inférieur à *Caligari*, à *La Rue, Torgus*, qui leur est, je crois, antérieur, met en relief cependant tous les défauts de la cinématographie d'outre-Rhin, poncif auquel elle succombera tôt ou tard : mouvement lent, fard “ maladif ” et l'art trop minutieux avec lequel elle met à l'écran la vie banale. Malgré l'éclat troublant des bougies, le jeu admirable des acteurs, la perfection et l'invention de la mise en scène, le film se déroule avec ennui presque

enthousiasme pour cette réalisation et use pour la commenter de nombreux lieux communs institués comme tels par Madame de Staël comme la lenteur[542] et l'ennui[543]. C'est, sans doute, pour cela que Desnos se refuse à qualifier *Torgus* de film d'avant-garde et lui préfère la qualificatif de « normal »[544].

En 1924, d'autres films expressionnistes sont, également, distribués en France. C'est le cas de *Schatten – Eine nachtliche Halluzination (Le montreur d'ombres)* d'Arthur Robison, (1924).

C – *Schatten – Eine nachtliche Halluzination* d'Arthur Robison (1922)

Ce long métrage est réalisé d'après une idée d'Albin Gau[545]. « L'action se passe presque uniquement dans un seul décor et dans le temps que dure le film. Commençant à l'arrivée des invités à une réception, elle se termine à leur départ. Quatre personnages seulement : le mari jaloux, la femme coquette, l'invité amoureux et le montreur d'ombres qui se flatte de jouer aussi habilement avec l'ombre des humains qu'avec celle des silhouettes de bois, projette sur un écran le drame qu'il pressent imminent dans la maison, si la femme continue ses coquetteries et l'invité ses assiduités. Et c'est un drame intense, profondément émouvant que jouent les ombres, dans lesquelles chacun des personnages se reconnaît ; un drame si puissant et si terrible que, la représentation terminée, la femme peureuse et guérie à jamais de sa légèreté se réfugiera dans les bras de son mari et que l'amoureux déconfit fuira définitivement. »[546]

Le montreur d'ombres fait partie du programme d'ouverture de la salle du Vieux-Colombier qui eut lieu le 14 novembre 1924[547]. Si ce film n'enchante pas les spectateurs de cette salle

---

jusqu'à la fin, mais le dernier épisode suffit à lui donner un sens magnifique. Il exprime alors la beauté de la justice individuelle, la légitimité indiscutable de la vengeance, la noblesse tragique des séparations humaines, la valeur intrinsèque de la vie. »

542 Madame de STAËL, *De l'Allemagne tome 1*, *op. cit.*, p.57 :

« On a beaucoup de peine à s'accoutumer, en sortant de France, à la lenteur et à l'inertie du peuple allemand […] »

543 *Ibid.* p.124. À propos de Weimar et sur l'absence de véritable capitale nationale.

« Le séjour des petits villes m'a toujours paru très ennuyeux. »

544 Robert DENOS, *Les rayons et les ombres ; Cinéma, op. cit.* p.43 :

« *Torgus,* quoi qu'en dise l'affiche pour rassurer le public, n'est pas un film d'avant-garde, mais un film normal. »

545 Lotte H. EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand 1913-1933*, *op. cit.*, p.47.

546 *Ibid*.

547 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.121.

spécialisée, la critique française s'accorde à reconnaître qu'il est « caractéristique de la méthode d'outre-Rhin »[548] au point que Jean de Mirbel convienne « qu'il ne nous [français] faut pas essayer d'imiter. Il est propre aux Allemands ; eux seuls, parce qu'il est dans leur tempérament [...] »[549]

Le commentaire de Mirbel contient les stéréotypes les plus éculés sur la culture allemande, et plus particulièrement de son cinéma. Il affirme que « Rarement les jeux d'ombres et de lumières n'ont été aussi opportunément et aussi artistiquement employés que dans ce film où l'on reconnaîtra sans grand peine les méthodes de travail de nos voisins d'outre-Rhin. » Dès septembre 1924, la production cinématographique allemande semble inévitablement associée au subtil travail de la lumière. En effet, *Le cabinet du docteur Caligari* a été réalisé dans les studios en verre Lixi à Weissenssee près de Berlin. Lors du tournage, lumière naturelle et artificielle étaient utilisées de manière complémentaire, dans le but de se démarquer des éclairages très réalistes des studios hollywoodiens[550]. Cette pratique perdure jusqu'en 1922 et sera, par conséquent utilisée dans la plupart des films expressionnistes du début des années 1920[551]. Jean de Mirbel ne semble pas connaître l'origine et la nature de ces éclairages si caractéristiques. Cependant, son affirmation confère une singularité aux « savants »[552] éclairages des productions allemandes, et plus spécifiquement, expressionnistes. Dès lors, « les jeux d'ombres et de lumières » deviennent une marque de fabrique symptomatique du cinéma allemand sans pour autant être clairement définis.

Par ailleurs, l'interprétation du scénario repose sur une représentation française stéréotypée de la culture allemande du fantastique. Jean de Mirbel écrit que « l'action devient peu à peu *morbide* et l'on se demande si l'on n'est pas le jouet d'un impressionnant *cauchemar.* »[553] Un auteur anonyme écrit qu'il s'agit d'« une leçon philosophique »[554]. Le schéma d'analyse des synopsis est, désormais bien préparé ; les productions allemandes sont, inévitablement, réunies autour des termes fédérateurs et simplificateurs comme la philosophie et l'onirisme. Les chroniqueurs ne semblent pas

548 ANONYME, « Le Montreur d'Ombres au Théâtre du Vieux Colombier », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/12/1924, n°26, p.23.
Jean de MIRBEL, « Les Présentations », *Cinémagazine*, 15/08/1924, n°33, p.274 :
« S'il est des films dont on se doit de nous indiquer la nationalité ; il en est d'autres pour lesquels ce soin est bien superflu tant ils sont imprégnés de leur nationalité.
Le Montreur d'Ombres est de cette catégorie. Dès les premières images le moins averti des spectateurs reconnaîtra qu'il fut tourné par un Allemand, d'après un scénario allemand, par des acteur allemand. »
549 *Ibid*.
550 Kristin THOMPSON, « Dr. Caligari at the Folies-Bergères », in : Mike BUDD (edited), *The Cabinet of Dr. Caligari ; Texts, Contexts, Histories, op. cit.*, p.134.
551 *Ibid*.
552 ANONYME, « Ce que le public en pense !... », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/07/1924, n°16, p.26 :
« Équilibre parfait des ombres et des lumières, observation des “ plans d'intérêt ” obtenus par des éclairages savants. »
553 Jean de MIRBEL, « Les Films de la semaine », *Cinémagazine*, 05/09/1924, n°36, pp.391-392. Nous soulignons
554 ANONYME, « Le Montreur d'Ombres au Théâtre du Vieux-Colombier », *op. cit.*, p.23.

vouloir s'engager en dehors de ces cadres culturels. Il faut attendre l'organisation, par les « Amis du Cinéma » de Montpellier[555], de la projection du *Montreur d'ombres* pour que le sens du film s'inscrive dans un contexte plus contemporain celui de la psychanalyse de Freud, sans toutefois réellement se démarquer des propositions précédentes.

> En lisant attentivement les ouvrages du professeur Siegmund [*sic*] Freud, de Vienne, on verra que les associations d'idées et d'images subconscientes fournies par ce savant peuvent parfaitement se traduire en images cinématographiques. C'est ce qu'ont compris et déjà exécuté la majorité des cinéastes allemands dans les plus originales et les plus cinégraphiques de leurs bandes : *Vanina, Les Trois Lumières, Caligari, Le Cabinet des Figures de Cire, Les Mains d'Orlac, La Rue, Le Dernier des Hommes* et surtout *Le Montreur d'Ombres*, le plus onirique des films existants et la « visualisation » la plus réussie des symboles de Freud. [556]

La première traduction française d'un livre de Freud date de 1921[557], ce n'est qu'en 1926 que *Traumdeutung* sera publié sous le titre *La science des rêves*[558]. Ces publications, qui accompagnent l'émergence des conceptions artistiques surréalistes, sont très favorables à l'élaboration d'une lecture freudienne du *Montreur d'ombres*. Dès lors, le cinéma allemand est perçu comme un ensemble monolithique orienté vers l'onirisme que semblait privilégier la théorie freudienne, sans aucune distinction stylistique ou scénaristique. « Les films allemands […] arrivent ainsi, vraiment au cinéma onirique. »[559]

Il nous est impossible d'adhérer complètement à cette lecture simplificatrice. Toutefois, durant la première moitié des années 1920, des longs métrages venus d'Allemagne comme *Orlacs Hände (Les mains d'Orlac* de Robert Wiene (1924) ou *Das Wachsfigurenkabinett (Le cabinet des figures de cire)* de Paul Leni (1924*)* peuvent renvoyer à l'évocation d'un monde fantastique accrédité en partie la possibilité d'une lecture psychanalytique du fantastique expressionniste[560].

---

555 Ami LULLIN, « Le cinéma et le rêve / Les théories du Professeur Siegmund *[sic]* Freud et " Le Montreur d'Ombres " », *Cinémagazine*, 23/04/1926, n°17, p.187 :

« À ce sujet, *Le Montreur d'Ombres* fut donné, il y a quelques mois aux « Amis du Cinéma », la belle et intéressante filiale de Montpellier, sous le patronage de son fondateur, le docteur Paul Ramain. […] »

556 *Ibid*.

557 Sigmund FREUD (traduction de Samuel JANKÉLÉVITCH), *Introduction à la psychanalyse,* Paris, 1921, Payot, 496p.

558 Sigmund FREUD (traduction d'Ignace MEYERSON), *La science des rêves*, Paris, 1926, Alcan, coll. Bibliothèque de philosophie contemporaine, 641p.

559 Ami LULLIN, « Le cinéma et le rêve / Les théories du Professeur Siegmund *[sic]* Freud et " Le Montreur d'Ombres " », *op. cit.*, p.188.

560 Rappelons en l'argument pour mieux percevoir cette possibilité : Lotte H. EISNER, *vingt ans de cinéma allemand 1913-1933, op. cit.*, p.49 :

« Le pianiste Orlac perd ses deux mains lors d'un accident de chemin de fer. Un chirurgien lui en greffe de

Cependant la réception de ces films ne reposent pas que sur ces éléments ; l'accueil de la presse spécialisée est marqué par une lassitude pour cette esthétique en panne de renouvellement et d'innovation de mise en scène.

> Quel malaise nous avons éprouvé dans *Les Mains d'Orlac* (tourné cependant par Werner Krauss et Conrad Veidt). C'est la fin du mouvement cinématographique allemand, l'apothéose du poncif et de l'ennui, l'exploitation facile du jeu des ombres et du jeu « torturé » des acteurs, la comédie française du cinéma.
>
> Moins ennuyeux est *Le Cabinet des figures de cire*, mais il témoigne peut-être davantage de l'impuissance à se renouveler des auteurs de *Caligari*. Un pauvre scénario à tiroir fait intervenir Haroun al-Raschid (c'est la partie la plus morne), puis Ivan le Terrible (c'est mieux, mais c'est poussif, il convient pourtant de signaler ici l'émotion qui se dégage de certains tableaux véritablement hallucinants) et enfin mais d'une manière très suffisante, Jack l'Éventreur. La pauvreté est surtout visible dans cette dernière partie : Jack l'Éventreur, demi-dieu moderne, méritait mieux.[561]

En tant qu'admirateur du *Cabinet du docteur Caligari*, Robert Desnos ne peut être que déçu de ce manque de renouvellement d'une partie de la production allemande. Cette lassitude est aussi la conséquence d'une appropriation de l'esthétique expressionniste comme un trivial effet de mode par la culture populaire française dont le spectacle « En Pleine Folie » présenté, au début de l'année 1923, aux Folies-Bergères est l'une des ses manifestations[562]. Cette revue n'est pas la seule à s'inspirer de ce long métrage. En 1925, les étudiants de médecine profite du bal de l'internat pour

---

nouvelle. Le donner est un criminel que l'on vient d'exécuter. Mais Orlac constate que ces mains continuent à être celles du criminel : il écrit et c'est l'écriture du mort qu'il a devant les yeux. Il ne peut pls jouer du piano et se sent irrésistiblement attiré vers le crime. A-t-il tué son père ? Le spectateur peut le penser jusqu'au moment où l'on sait que c'est une infirmière qui est l'assassin. Elle s'était arrangée pour faire passer tous les soupçons sur Orlac, tirant profit de sa situation désespérée. »

ibidem, p.50 :

« Le propriétaire d'un cabinet de mannequins de cire cherche un romancier pour décrire et raconter la vie des personnages les plus marquants. Il le trouve et ce sont les écrits et les rêves du jeune romancier qui donnent naissance aux trois histoires du film : Ivan le Terrible, Jack l'Éventreur et le calife Harun al Raschid. »

561 Robert DESNOS, *Journal Littéraire,* 04/04/1925 in : *Les Rayons et les ombres ; Cinéma*, *op. cit.*, p.63.

562 Kristin THOMPSON, « Dr. Caligari at the Folies-Bergères », in : Mike BUDD (edited), *The Cabinet of Dr. Caligari, op. cit.* p.154 :

" Perhaps the best evidence of *Caligari*'s broad popular success comes, however, from several instances of its penetration into the French popular culture of the day. In early 1923, for example, the Folies-Bergères stage an elaborate, review titled " En Pleine Folie " […], in wich Dr. Caligari figured. Interestingly, Caligari appeared as a German arch-criminal threating France – a sort of Dr. Mabuse-like villain. The sketch began with a French flag and a tableau of the " youth of Montmartre ". Suddenly Dr. Caligari appeared in a green spotlight : " This character medidates on poisoning the French race with opium, ether, morphine, and cocaine. " Caligari's vision costumes and " emaciated, livid heads. " Finally " a normal woman " appears and denouces Caligaris, who flees. This production number, staged a year after *Caligari's* initial run, demonstrates that average audience members would have been assumed to be able to recognize Dr. Caligari as a character, even outside the original film."

apprêter leurs costumes selon l'esthétique expressionniste[563]. Enfin, le Théâtre du Grand-Guignol présente en 1926, une parodie du film sur le mode d'une comédie[564]. Dans ce contexte où en guise de transfert culturel, on assiste à une adaptation triviale de l'esthétique du cinéma allemand aux besoins de spectacles populaires parisiens de bas étage, il est désormais difficile de présenter *Le cabinet des figures de cire* comme une œuvre d'avant-garde. C'est ce que tente pourtant de faire Jean Tedesco, dans les colonnes du *Cinéa-Ciné pour tous,* afin de confirmer la réputation du Vieux-Colombier comme salle emblématique de cette avant-garde[565]. Mais cette opinion est difficilement justifiable puisque depuis 1924, *Le cabinet du docteur Caligari* appartient au Répertoire des films classiques.

3 – *Le cabinet du docteur Caligari* comme classique du cinéma mondial

L'immense fortune critique française du *Cabinet du docteur Caligari* réside aussi dans la longévité de sa distribution. En 1924, l'élaboration d'un premier Répertoire des films classiques permet, à des jeunes spectateurs ou de nouveaux cinéphiles, de voir ou revoir des réalisations de la fin des années 1910 et du début des années 1920. L'œuvre de Robert Wiene, comme *Les trois lumières* ou *La rue*, appartient à cette catégorie[566]. Ainsi, Robert Desnos écrit-il après-coup, en avril 1923, que *Le cabinet du docteur Caligari* appartient aux plus beaux films allemands vus en France[567]. Avec le temps, les jugements s'affinent et se confirment. En novembre 1927, le Vieux-Colombier reprend la projection de *Caligari*. Bernard Brunius[568], proche du surréalisme, publie dans

563 *Ibid.*, p.154-155.
564 *Ibid.*, p.155
565 Jean TEDESCO, « Figures de cire », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1925, n°4, p.14 :

« Voilà bien un film d'avant-garde !
[…]
Mais voici que *Le Cabinet des figures de Cire* – tel est le titre original du film – nous donne l'occasion de parler un peu d'avant-garde. Expression que l'on peut déplorer d'employer, sans doute, par ce qu'elles peut contenir de prétention, avant-garde signifie cependant aux yeux du public une tendance vers la nouveauté, un parti-pris de recherches, un désir de rompre avec d'anciennes habitudes. Ce sont bien là, précisément, les caractéristiques du film de Paul Leni. »

566 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, pp.118-121.
567 Robert DESNOS, *Les Rayons et les ombres ; Cinéma, op. cit.*, p.24 :

« Nous connaissons mal le cinéma allemand. Trois films, parmi les plus beaux que nous avons vus, ont été représentés *Le Cabinet du Docteur Caligari, Nosferatu le vampire* et *Vanina* [...] »

568 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en questions dans la première* Revue du

les colonnes du *Cinéa-Ciné pour tous*, un article dithyrambique dans lequel il le qualifie de chef-d'œuvre absolu.

> Lorsque je me rappelle l'après-midi au Ciné-Opéra qui me révéla *Caligari*, je me persuade de l'impossibilité où ma jeunesse, et mon émotion me mettaient alors de juger ce film. Je garde pourtant l'orgueil de l'avoir compris, défendu, aimé, contre deux catégories de sots : ses ennemis, ses laudataires incompréhensifs. C'est seulement après des années et l'avoir beaucoup revue que j'ose aborder un sujet longtemps considéré comme la plus intense intrusion du rêve dans ma vie éveillée que j'aie jamais ressentie.
>
> Malgré les modes, grâce à la simplicité d'une technique sans époque, *grâce surtout à un scénario véritablement poétique*, *« Caligari »* reste avec les Chaplins et « *Entr'acte »* un des rares films qui, non seulement supporte la réédition, mais précise mes regrets, mon pessimisme. Au moment où Fritz Lang tombe des *Trois Lumières* à *Métropolis*, Robert Wiene de *Caligari* au *Chevalier à la Rose*, bien des espoirs dans le cinéma peuvent être ruinés.
>
> Peu comprirent à cette époque la poésie des films allemands, caractérisée par un romantisme (*Caligari*, *Nosferatu, Trois Lumières,* puis, *Figures de Cire)* dont l'expressionnisme n'était qu'une apparence à l'usage des esprits simplistes. Aujourd'hui seulement on le reconnaît à cause de ses exagérations (*Métropolis*).
>
> Dans *Caligari*, les décors au sujet desquels on ne put que parler à la légère de « cubisme » étaient tout bonnement justifiés par le scénario, et strictement adaptés à cette histoire admirable. De même, le jeu, différent de l'étonnante vie vraie des acteurs américains, prenait source dans une réalité supérieure.
>
> L'ambiance mystérieuse et progressivement dramatique est une des plus émouvantes qu'on ait jamais réalisé. À la fin de la première séance (le Ciné-Opéra était permanent), je restais prostré sur mon fauteuil et attendis la seconde.
>
> Faut-il rappeler qu'alors la poésie s'étendait aux sous-titres, mais avec une discrétion qui les faisait passer inaperçus. L'apparition de *« Jusqu'à quand vivrai-je ? Jusqu'à l'aube »* (*Caligari*) ou de *« La ville d'avant-hier »* (*Trois Lumières)*, textes négatifs intimement intégrés à l'action et exactement nécessaires, sans arbitraire, ne pourra jamais être assimilée à une forme de littérature. Il y a bien plus de littérature, et plus gênant *dans les images de Napoléon* que dans de telles phrases.
>
> Hélas, tout cela devait mal tourner. Nous avons vu toutes sortes de déformations de l'univers, absolument injustifiées, et même, en France, le faux-cubisme de suiveurs, la détestable avant-garde d'avant-hier, nous a fourni quelques grotesques décors tarabiscotés [...][569]

cinéma*, op. cit.*, pp.270-271.

569 Bernard BRUNIUS, « Le Cabinet du Docteur Caligari au Vieux-Colombier », *Cinéa-Ciné pour tous* 15/11/1927, n°97, p.10.

Aux premières impressions vécus, Brunius ajoute un jugement *a posteriori* sur l'évolution du cinéma et plus particulièrement des productions d'outre-Rhin. Cette analyse est magnifiée par les propres souvenirs de l'auteur qui n'hésite pas à considérer l'ensemble du cinéma allemand comme une simple copie et une systématisation des procédés déjà employés dans le film de Wiene. Et pour cause, Brunius, comme Desnos quelques semaines auparavant[570], perçoit ce film comme l'expression cinématographique du romantisme allemand renouant ainsi avec les traditionnels lieux communs édictés par Madame de Staël et Heinrich Heine. À partir de ce film, s'il évoque la vague possibilité de transferts culturels entre l'Allemagne et la France, Brunius ne précise malheureusement pas, la nature de ces apports et se contente de critiquer les réalisations françaises. Dès lors, *Le cabinet du docteur Caligari* remporte un franc et durable succès dans l'hexagone, comme dans le reste du monde. La réaction allemande à ce triomphe commercial ne se fait pas attendre. Dans son numéro 26 de l'année 1922, *Der Film* en publie un compte-rendu.

> Der Film hat den Beifall des französischen Publikums in solch hohem Maße gefunden, daß er zwei Monate lang ohne Unterbrechung gespielt werden konnte und eine Einnahme von 350 000 Franken erzielt hat, trotz der Enge des Theaters, das nur 500 Besucher laßt. Das Werk ist sodann unmittelbar nach dem aristokratischen Viertel von Passy weiter gegangen und beherrscht zurzeit das Programm eines Großes Kinos in Montmartre. In Marseille, Nizza, Toulouse hat der Film nicht minder Erfolg gehabt, und die großen Seebäder Frankreichs haben ihn für die Sommer Saison gebucht. Er steht ferner auf dem Programm aller großen Kinotheater in den größten Städten Frankreichs, und die bescheidensten Schätzungen gestatten die Hoffnung, daß die Einnahmen 1 Million Franken überschreiten werden.[571]

Il s'agit, donc, de la première réussite commerciale du film allemand en France. L'un des effets de cette performance est, comme nous l'avons vu, la production de nombreux films dans la droite ligne esthétique du long métrage de Wiene. En France, dès 1923, l'influence de l'esthétique expressionniste, et notamment du *Cabinet du docteur Caligari,* dépasse les cadres du 7ème art, pour

570 Robert DESNOS, « Scénarios », *Le Soir,* 21/05/1927 *in : Les Rayons et les ombres ; Cinéma, op. cit.*, pp.110-112 :

« C'est qu'en effet ce film, à propos duquel on a parlé de cubisme, d'expressionnisme, de modernisme, est purement et simplement un film romantique […] »

571 ANONYME, « Nochamls der „Caligarimus" », *Der Film*, n°26, 1922, p.27 :

« Le film a été ovationné par le public français, au point qu'il a été projeté pendant deux mois sans interruption ce qui correspond à un bénéfice de 350 000 francs alors même qu'il était montré dans une petite salle de 500 places. Ensuite, cette œuvre a été diffusée dans les quartiers aisés comme Passy et, en ce moment, il est présenté avec succès, dans les grands cinéma de Montmartre. Le film a rencontré moins de succès à Marseille, Nice ou encore Toulouse, néanmoins les grandes stations balnéaires de l'hexagone l'ont déjà réservé pour l'été. Prochainement, il devrait être aux programmes des principaux cinémas des grands villes françaises, ce qui, d'après, une estimation basse, devrait rapporter un million de francs de recette. »

influencer les scènes populaires parisiennes[572]. Certes, il s'agit de véritables transferts culturels manipulés, mais ces spectacles – aux Folies-Bergères comme au Théâtre du Grand-Guignol – expriment une forme d'anti-germanisme latent. Cette xénophobie ne se manifestait pas dans les chroniques cinématographiques, et prend dans ces pièces des formes diverses. Aux Folies-Bergères, le docteur Caligari a pour objectif de corrompre la race française ; au Théâtre du Grand-Guignol le mode de la comédie désamorce complètement le discours fantastico-tragique des images du film.

Parallèlement à la distribution de ces films expressionnistes, d'autres réalisations allemandes à l'esthétique radicalement différente sont, également, projetées durant la première moitié des années 1920. Ces longs métrages tels que *Le rail* ou *La rue* ont à leur manière profondément marqué le public et la critique.

II. – L'évocation du quotidien dans deux genres postcaligariens : le *Kammerspielfilm* et le *Straßenfilm*

1 – *Scherben* de Lupu Pick (1921)

Réalisé par Lupu Pick, d'après un scénario de l'incontournable Carl Mayer qui va ici, après *Hintertreppe (Escalier de servier)* de Leopold Jessner (1921), encore une fois, être à l'initiative d'un nouveau genre *Le rail* raconte le destin de « la fille d'un garde-barrière [qui] est séduite par un inspecteur des chemins de fer en tournée. Sa mère les surprend et s'en va prier au pied d'un calvaire dans la montagne. Au matin, le père la retrouve morte de froid. La fille raconte à son père ce qui s'est passé : celui-ci étrangle l'inspecteur, arrête un express de la nuit pour avouer son forfait et monte dans le train afin d'aller se livrer à la police. »[573] Il s'agit du premier *Kammerspielfilm* projeté dans les salles françaises, puisque *Escalier de service* n'a pas été distribué dans l'hexagone. Comme le remarque très justement Klaus Kreimeier, le terme même de *Kammerspielfilm* se rapporte indirectement au monde du théâtre, et laisse à penser « la proximité de la scène »[574] Paradoxalement, Carl Mayer ne considère justement pas le cinéma comme « un succédané, mais

572 Kristin THOMPSON, « Dr. Caligari at the Folies-Bergères », in : Mike BUDD (edited), *The Cabinet of Dr. Caligari ; Texts, Contexts, Histories, op. cit.*, p.154.
573 Jean-Claude LAMY et Bernard RAPP, *Dictionnaire des films,* Paris, Larousse/VUEF, 2002, p.1040.
574 Klaus KREMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa,* Paris, Flammarion, 1994, p.221.

comme une entité indépendante, “ qui se situe au même niveau que toutes les formes d'expression ” ».[575] À ce titre, l'une des innovations de ce genre cinématographique était l'absence ou la quasi-absence d'intertitre poussant Mayer et Lupu Pick à introduire des détails scéniques insignifiants, à insister sur une mimique, un geste, pour exprimer les constituants psychologiques ou le contexte social[576]. Cette forme de radicalité cinématographique qui cherche à tout exprimer par l'intermédiaire des images à stupéfier le public comme les spécialistes allemands[577].

En France, ce film a également enthousiasmé le public et la critique qui ne connaissaient de la production cinématographique allemande que *Le cabinet du Docteur Caligari*. Lucien Doublon est l'un des premiers à s'exprimer à propos du *Rail*, il écrit d'une formule laconique mais révélatrice de l'impression que le film a eu sur lui : « C'est bref, simple, violent, âpre et beau. Très beau. »[578] Lucien Wahl[579] et Louis Delluc partagent également cet avis. Ce dernier déclare :

> *LE RAIL* est sans doute le meilleur film allemand. L'excès d'intelligence et de science est allé si loin qu'il retrouve la simplicité. J'ai admiré beaucoup de productions berlinoises mais c'est la seule, je l'avoue, qui m'ait donné une impression de *cinéma*.
>
> Sobre, humain, vivant, silencieux, ce film basé sur un thème de mélodrame intime est beau comme une confidence. Tout y est lent, interminable, pesant, et pas une fois on n'a envie de presser les événements. Pas de larmes. Pas de frisson. C'est trop vrai pour pleurer ou trembler. C'est beau.[580]

Si l'esthétique du film de Lupu Pick se situe aux antipodes de celle de *Caligari*, il n'en demeure pas moins que *Le Rail*, par sa conception, est l'expression de caractéristiques propres à l'Allemagne. Cet « excès d'intelligence et de science » qui retrouve la simplicité, comme dans l'essai de Kleit sur la marionnette, la lenteur, jugée ici positive contrairement à *Torgus* comme la pesanteur qui semble mieux adaptée au protoréalisme du *Kammerspiel* qu'à l'expressionnisme, remettent en question la vision stéréotypée de Madame de Staël. Au-delà de ce lieu commun, l'attrait de Delluc pour ce film doit être mis en parallèle avec sa carrière de cinéaste. Dans des œuvres telles que *Fièvre* ou *La femme de nulle part*, Delluc cherchait, à sa manière, à réduire les intrigues aux trois

575*Ibid.*, p.222.
576 *Ibid.*, p.221.
577 *Ibid.*.
578 Lucien BOUBLON, « Les films que l'on verra prochainement », *Cinémagazine*, 16/06/1922, n°24, p.404.
579 Lucien WAHL, « Les films de la quinzaine », *Cinéa,* 22/06/1922, n°56-60, p.5 :
« En lui même, le film est bon ; je dirai même très bon si l'on sympathisait davantage avec l'héroïne, dont la chute est vraiment un peu rapide. »
580 Louis DELLUC, *Écrits cinématographique I, Les Cinéma et les Cinéastes, op. cit.*, p.185. Souligné dans le texte.

unités théâtrales, afin d'exploiter à son maximum tout le potentiel des images par des effets exclusivement cinématographiques comme des jeux de lumières ou des impressions optiques. De la sorte, il ne pouvait qu'être attiré par ce genre de cinéma.

L'enthousiasme pour *Le rail* ne doit pas masquer les commentaires parfois violents dont a fait l'objet le synopsis du film.

A – L'analyse socio-historique de Lucien Wahl

L'analyse de Lucien Wahl est construite autour de *topoï* spécifiques à la civilisation allemande qui n'est pas sans exprimer une forme d'anti-germanisme.

> Il faut avouer d'ailleurs que ce visiteur a quelque chose d'irrésistible pour une jeune fille allemande. Simple ingénieur, il n'a pas le droit de porter le monocle, mais il a des bottes, le chapeau vissé sur la tête, les mains toujours dans les poches, la cigarette aux lèvres, et quand il passe en regardant la jeune fille comme un chien, on comprend que celle-ci soit subjuguée. D'ailleurs si le film avait été tourné avant la guerre, le père l'eût été également, et saluerait militairement le séducteur en portant sa valise. Mais la révolution est survenue, de sorte que l'élégant ingénieur est étranglé.[581]

Par ce résumé très cynique, Wahl développe une lecture reposant essentiellement sur l'idée que les allemands possèdent, de manière innée, un respect pour la hiérarchie. Cette analyse repose donc sur une interprétation sociale des rapports de classe en Allemagne dont la fille aurait intériorisé la figure ancienne tandis que le crime du père témoignerait du passage égalitaire de la Révolution de 1918. Car la dernière phrase rappelle, évidemment, le difficile contexte politique, social et économique de l'émergence d'un régime républicain allemand au lendemain de l'armistice. L'assassinat de l'ingénieur est perçu comme le symbole de ces bouleversements. Aux yeux de Lucien Wahl, le respect inné pour la hiérarchie, l'autorité et la justice demeure ancré au plus profond de l'âme allemande, ici féminine. Il est d'ailleurs étrange qu'il omette de signaler à ses lecteurs d'une part, que le père avoue son crime et se rend à la police, et d'autre part, que la mère meurt de froid en

581 Lucien WAHL, « Les films de la quinzaine », *op. cit.*, p.5.

priant au pied d'un calvaire afin d'expier le péché de sa fille. Cette interprétation refuse de voir dans ce film la simple évocation d'un « mélodrame intime »[582]. De la sorte, ce commentaire ne prend pas en considération la « lourdeur » inhérente à une réalisation sans intertitre où chaque détail de l'image est indispensable à la lecture de l'intrigue. La cigarette comme les bottes de l'ingénieur sont des implicites/indices sociaux indispensable au déroulement de l'intrigue.

Pourtant, Lucien Wahl commente l'absence d'intertitre et apprécie de manière très relative ce genre de tentative cinématographique[583]. L'esthétique du film de Lupu Pick bouleverse la représentation française du cinéma allemand perçu et analysé essentiellement à travers l'expérience du *Cabinet du docteur Caligari.*

B – Les spécificités cinématographiques du *Rail*

En juin 1922, Louis Doublon perçoit l'absence d'intertitre, comme la preuve que le cinéma peut devenir un art véritablement universel. « Voici un film sans sous-titre ! Pas de légendes... et l'on comprend tout de même voici de l'art muet, complètement muet et cependant intelligible à tous. »[584] Considérer l'universalisme du cinéma comme un absolu indépassable ne semble pas être partagé par l'ensemble de la critique. En tant qu'art visuel, le 7ème art possèderait cette qualité de manière intrinsèque, il ne serait donc pas nécessaire de le démontrer. Par ailleurs, cette absence d'intertitre ralentit de manière considérable le déroulement de l'intrigue, certains détails demeurent parfois incompris[585]. Dès lors cet essai ne s'avère pas totalement concluant, le verbe possède certaines qualités telles que la précision ou la concision que l'image n'a pas. C'est justement ce que Robert Desnos rappelle dans les colonnes de *Paris-Journal* en avril 1923.

---

582 Louis DELLUC, *Écrits cinématographique I, Les Cinéma et les Cinéastes, op. cit.*, p.185.

583 Lucien WAHL, « Les films de la quinzaine », *op. cit.*, p.5 :

« Cette œuvre prouve, de manière décisive, qu'un film dont le sujet est simple, dont les personnages sont également simples, ne comportant pas de psychologie raffinée peut parfaitement se passe de sous-titres. Tout au plus faudrait-il éviter quelques rébus (la pendule qui tourne, la feuille du calendrier qui se détache, soulignant, bien inutilement, que la jeune fille n'a pas mis vingt-quatre heures pour devenir la maîtresse du visiteur). »

584 Louis DOUBLON, « Les films que l'on verra prochainement », *op. cit.*, p.404.

585 Lucien WAHL, « Les films de la quinzaine », *op. cit.*, p.5 :

« Beaucoup de détails bien mis en valeur (le couvercle de la soupière posé sur la soupe du père pendant que celui-ci est au télégraphe, le réveil qui tinte devant le lite vide de la mère) d'aucuns, parfois un peu minutieux ou troublants (l'épouvantail à moineaux, longuement montré : est-ce un symbole?). »

> Les sous-titres sont parmi les préoccupations cinématographiques actuelles l'une des plus attachantes. Sous prétexte d'absolu certains voudraient les supprimer. Une expérience consciencieuse (*Le Rail,* 1922) prouva que leur absence appauvrissait et alourdissait le film : c'est ainsi que les auteurs dûrent faire emploi de symboles pour les remplacer (pendule exprimant le temps, par exemple). En dehors de la valeur discutable du scénario, l'essai fut utile et peut-être concluant puisque à ma connaissance aucune tentative de suppression systématique n'a été faite depuis.
>
> C'est en effet tout ce qui peut être projeté sur l'écran appartient au cinéma, les lettres comme les visages. Tous les moyens sont bons qui donnent de bons films et c'est dans l'esprit plutôt que dans une technique accessoire qu'il convient de recherche la pureté. À quoi bon se priver d'un élément d'émotion en ne faisant pas usage des sous-titres. […][586]

Cette réflexion déplace sensiblement la problématique vers une autre conception du cinéma moins universaliste. Tout ce qui appartient au registre du visuel peut être exploité par le cinéma « les lettres comme les visages ». À ses yeux, l'exemple le plus probant reste le texte du *Cabinet du docteur Caligari,* où les intertitres, grâce à leur calligraphie et leur précision, participaient pleinement à l'atmosphère et au développement de l'histoire[587].

Le film de Robert Wiene reste sur ce plan aussi l'unique référence en matière de cinéma allemand. À ce titre, il est éloquent que Desnos l'évoque comme un modèle incontournable pour l'ensemble de la production germanique. Lucien Wahl partage cet avis, *Le rail* est « quelque chose de dur, de précis, de consciencieux, représentant bien la manière “ classique ” allemande », en tous les cas ce n'est « pas du tout du Caligarisme »[588]. En soulignant cette dissemblance, les deux chroniqueurs font l'aveu de la représentation mentale d'une production allemande homogène. Cette construction s'apparente à une lecture positiviste, où *Le rail* serait une réalisation d'arrière-garde « qui rappellerait *Les Quatre Diables*[589]. »[590]

---

586 Robert DESNOS, « Musique et sous-titre », *Paris-Journal,* 20/04/1923, in : *Les rayons et les ombres ; Cinéma, op. cit.*, p.26.

587 *Ibid.* :

> « Dans *Le Cabinet du Docteur Caligari* le texte romantique est parfaitement adéquat à l'action :
>
> *Cesare ! Entends-moi à la volonté de maître, sors un instant de ta profonde nuit !*
>
> Et quand l'étudiant vient de demander : *Combien de temps vivrai-je ?* Cette réponse qui glaça les plus récalcitrants parmi les spectateur : *Jusqu'à l'aube*.
>
> Qu'on emploie donc les sous-titres dans les films, ils ne sauraient que les enrichir. Le principal est qu'ils restent du cinéma et qu'un imbécile désir littéraire ne les isole pas de l'action comme le commentaire d'un pion au bas d'un beau poème. »

588 Lucien WAHL, « Les films de la quinzaine », *op. cit.*, p.5.

589 Il s'agit vraisemblablement du film danois de 1911 de Alex Christians et Robert Dinesen ayant pour titre original *De fire djævle* d'après ke roman du même nom d'Herman Bang.

590 Lucien WAHL, « Les films de la quinzaine », *op. cit.*, p.5.

Situer un tel film apparaît donc comme un exercice difficile tant *Le rail* se place aux antipodes des productions germaniques largement distribuées à l'époque comme *Caligari* ou encore *Nosferatu* et *Les trois lumières*. En 1925, *Le rail* n'est pas toujours accepté par le public populaire comme le montre un article de Jean Tedesco.

> Nous ne pouvons absolument pas laisser passer l'insulte. « Essai de snobisme », *le Rail*, ce premier drame purement visuel dont l'atmosphère poignante est faite de silence quotidien, dont la recherche psychologique si profonde est toute dans les gestes de chaque jour, les pauvres gestes silencieux de l'habitude ! Snob, Lupu Pick, artiste pur, fouiller de gestes, analyste d'expression muette, modeleur d'attitudes immobiles puis saisissantes encore plus que les mouvements.[591]

Alors que les films de style expressionniste rencontrent le succès dans les cinémas des boulevards parisiens, le film de Lupu Pick est difficilement compris et approuvé tant par le public que par la critique français. Dans cet extrait, Tedesco prend clairement à parti pour l'esthétique « atmosphérique réaliste » du film tandis que l'un des confrères de *Comœdia,* Henri Lafragette se montre un ardent défenseur de la réadaptation de certains films étrangers au goût du public français[592]. Certes, *Le rail* a eu la chance d'être distribué dans sa version originale, mais ce n'est pas le cas d'autres réalisations d'outre-Rhin comme *La Rue* de Karl Grune.

2 – *Die Straße* de Karl Grune (1923)

Il s'agit encore une fois d'un film réalisé à partir d'un scénario de Carl Mayer. Cette production nous narre le destin d'« un petit bourgeois qui mène une existence rangée, toute de routines, quitte un soir son logis pour errer dans la ville et répondre à l'appel fascinant de la rue. Une putain l'entraîne dans un dancing louche. Il joue aux cartes, il perd, puis il va chez la fille. Pendant qu'il attend dans une antichambre, deux apaches assassinent un autre client pour lui voler son portefeuille. La police survient. L'homme est traîné au commissariat et accusé du meurtre. Mais les coupables se font pincer. On le relâche. C'est l'aube. Il regagne sa demeure. L'aventure est finie.

591 Jean TEDESCO, « Sous-titrages et adaptations », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/06/1926, n°63, p9.
592 *Ibid.* :

> « Ah ! Qu'il est regrettable que l'ont n'ait pas mis *Le Rail* au goût français, comme dit M. Lafragette ! Quelle belle leçon de bon sens, de modération et de clarté n'eut-on manqué de donner à ce Lupu Pick, ce snob connu par son désir d'épater la galerie. »

Sa femme lui sert la soupe qu'il n'avait pas mangée la veille. Tout rentre dans l'ordre. »[593]

Comme les deux précédents films, *La rue* ne possède, à l'origine, pas d'intertitre. Cette production est, en effet, un *Straßenfilm*. Siegfried Kracauer, qui n'a pas eu l'occasion d'écrire sur *Le rail*, s'enthousiasme pour *La rue* qu'il considère, dans un article du 3 février 1924, comme un chef-d'œuvre tant par sa mise en scène, que par ses décors et son interprétation[594].

En France, le film semble avoir été distribué dès le début de l'année 1925 dans les cinémas des boulevards parisiens[595]. Cela montre que la cinéma allemand n'a pas souffert du difficile contexte franco-allemand de la première moitié des années 1920. Cependant, *La rue* a subi de profondes modifications dans sa version française ; comme le remarque Pierre Mac Orlan, dans un entretien qui lui est consacré en novembre 1925.

> […] Si j'aime les films allemands, cela ne tient pas tant à la qualité de leurs metteurs en scène, qu'à l'esprit de la race. *La Rue* en est le plus significatif. Avec un sujet très simple : banal fait-divers, drame de marlous et de filles, le metteur en scène a reconstitué l'atmosphère de la rue, religieuse et sensuelle. C'était extrêmement beau, si beau qu'à la deuxième version, en France, on a coupé tous les passages intéressants. Il est vrai que la présence d'une œuvre de valeur est une insulte permanente pour les médiocres. Dans la première version de *La Rue*, il y avait une scène de toute beauté : un homme suit une fille dans la rue ; soudainement et furtivement, la tête de la fille se transforme en un visage de mort ; recul de l'homme ; c'est fini, la fille reprend son sourire, l'homme sa marche ; cela n'a duré qu'une seconde. Eh bien, la littérature est incapable, et le théâtre est incapable de rendre cela : visions passagères, démences, poésie mécanique, atmosphère. En France, beaucoup de films me semblent d'intéressantes recherches cérébrales : ceux de Marcel L'Herbier, surtout, quelques-uns de René Clair, de Dulac, de Gance... mais ces tentatives cérébrales sont perdues au milieu de combien de pauvretés ![596]

Pierre Mac Orlan est un fin connaisseur de l'Allemagne, grâce au patron de presse Pierre Lazareff, il a eu l'occasion de s'y rendre à plusieurs reprises, afin d'écrire des reportages, notamment sur la Révolution. Il est donc vraisemblable qu'il ait vu, une première fois, le film de Karl Grune, lors de l'un de ses voyages. Dans le cas présent, il apparaît comme un médiateur privilégié pour noter les différences entre les versions allemande et française. De plus, il est sensibilisé à

593 Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand*, *op. cit.*, p.27.

594 Siegfried KRACAUER, „ Die Straße “, *Frankfurter Zeitung,* 03/02/1924, in : Siegfried KRACAUER, *Kleine Schriften zum Film 1921-1927 ; Band 6.1,* Frankfurt am Main, 2004, p.56.

595 Robert TRÉVISE, « Les Présentations de la quinzaine », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/04/1925, n°35, p.26 : « *La Rue.* - Ce film a déjà eu les honneurs du boulevard. »

596 RAYMOND-MILLET, « Ce qu'ils pensent du cinéma... / Les idées de M. P. Mac Orlan », *Cinémagazine*, 20/11/1925, n°47, p.382.

l'esthétique du quotidien qu'il utilise pour son propre compte, notamment dans ses *Poésie documentaires*[597].

Bien qu'il soit conscient des réalités complexes de l'Allemagne contemporaine, la représentation de Mac Orlan de la civilisation germanique s'articule autour des généralités révélatrices d'un *habitus* idéologique assez daté. Au spiritualisme et à l'intellectualisme de l'âme allemande répondraient le rationalisme et le matérialisme français[598] et à la gravité dramatique un humour relativement douteux.

Le nouveau découpage du film réalisé par les distributeurs français, modifie sensiblement les intentions de Karl Grune ; selon Robert Trévise l'action se déroulerait dans « le Paris nocturne » autour d'un personnage principal qu'il nomme « Placide Bonassou », marquant, pour le connaisseur de la version allemande, à quel point il diffère du petit bourgeois *unheimlich*[599]. *La rue* se teinte, dès lors, d'une « pointe d'humour »[600] étrangère à la version initiale. Jean Tedesco pointe lui aussi la trivialisation du film par l'adaptation française et ses intertitres d'un humour plutôt calamiteux. Exemple non de transfert culturel d'un discours profondément allemand des images et des intertitres, mais banalisation par la mise en conformité à l'*habitus* culturel français. Cette pratique se répandra de plus en plus dans les importations de films réadaptés à la culture cible source. Tedesco plaide pour « adpatation » de films étrangers axée sur une « culture intellectuelle plus profonde » garantissant un transfert culturel qui laisse transparaître l'*habitus* culturel – la mentalité – d'origine.

> Mais plus grande encore que l'addition bénévole de sous-titres se présente la question de « l'adaptation française ». Quand j'eus la satisfaction profonde de projeter au Théâtre du Vieux-Colombier cette étonnante composition de Carl Grüne [*sic*] « *La Rue* », je fus atterré par les modifications que l'éditeur y avait apportées avec le concours éclairé de M. J. Faivre. De cette tragique et banale histoire, les adaptateurs au goût

597 Pierre MAC ORLAN, *Poésie documentaires complètes,* Paris, Gallimard, 1982, coll. Poésie / Gallimard, 225p.

598 RAYMOND-MILLET, « Ce qu'ils pensent du cinéma... / Les idées de M. P. Mac Orlan », *op. cit.*, p.382 :

> « J'aime particulièrement les films allemands : à mon avis, aucun pays ne présente des productions qui leur soient comparables ; ces gens-là frôlent de près la perfection. Les Allemands ont naturellement le goût du fantastique, du mystérieux, du surréel. Or, le cinéma est tout désigné pour imaginer les démences, les scènes d'effroi, les illusions. Ce que nous trouvons nébuleux chez les Allemands, c'est précisément leur fièvre, leur exaltation qui le construisent. En France, on préfère tout expliquer ; on aime excessivement la logique et la compréhension. Souvent on explique mal. On n'a rien dit, par exemple, quand on a affirmé que le ciel est un grand espace vide garni de boules lumineuses. »

599 Robert TRÉVISE, « Les Présentations de la quinzaine », *op. cit.*, p.26.

> « […] Placide Bonassou, rond de cuir parfait, conscience de tout repos, voit un jour de son fauteuil se refléter des ombres sur le mur. Ce sont des amoureux qui passent dans la rue... la rue vivante et mystérieuse.
>
> Et soudain, l'homme jusqu'alors si calme, est attiré par le Paris nocturne et qui s'amuse et qu'il ne connaît pas. Il quitte sa femme, tranquille ménagère. Hélas, Bonassou reviendra bientôt, mais comme le pigeon de La Fontaine, meurtri, honteux et repentant. »

600 *Ibid*.

français avaient jugé bon de faire une guillerette aventure. C'est ainsi que lorsque le bon bourgeois égaré entre dans le restaurant à la suite de la sinistre allumeuse, un farceur lui adresse la parole en ces termes : « Monsieur aime la bombe... mais c'est la bombe funèbre ». J'en cite un exemple parmi des dizaines. Heureusement, une fois ces titres retirés, nous retrouvâmes *La Rue* à peu près intact, et non plus conté sur le ton des histoires pour rire en société, toujours si bien accueillies aux noces et banquets.

Il est vrai, comme l'observe M. Henry Lafragette, que notre mentalité à nous n'est pas la même que cette d'outre-Rhin. Et il faut nous féliciter de retrouver, en grattant les sous-titres des titreurs français, les films étrangers tels, ou à peu près tels, que les auteurs les ont voulus. Car, si c'était un *adaptateur* véritable qui s'en fût occupé, nous nous serions trouvés en présence d'un réel d'adaptation pour lequel, comme le dit M. Lafragette, il faut une culture intellectuelle plus profonde, afin de pouvoir procéder à d'habile coupure et à des regroupements de scènes.

Oui, cinéastes étrangers, voilà ce qui vous attend sur le sol de France. Vous avez monté votre film avec patience, l'adaptateur français va vous « regrouper » tout cela. Telle est son habileté, tel est son savoir de spécialiste et sa science de psychologue, que l'adaptateur ne connaît pas d'obstacle : il parvient même à changer la « mentalité d'origine », comme le dit non sans satisfaction l'auteur que nous citons.[601]

Cet extrait nous permet de mieux comprendre le résumé et l'analyse de Robert Trévise. De plus, Tedesco nous montre les conditions dans lesquelles certains films étrangers sont distribués au mépris du respect de l'œuvre et de l'artiste. Les directeurs des salles spécialisées, comme celle du Vieux-Colombier, semblent attentifs aux éventuelles modifications qui auraient pu être apportées. Dès lors, le travail d'un directeur est également de projeter la version qui lui semble la plus fidèle à l'original. À la réaction d'un spectateur[602], il semblerait que Jean Tedesco ait, vraisemblablement, réussi à remonter le film le plus fidèlement possible.

Néanmoins, ces pratiques de réadaptation sont révélatrices de ce que pouvait représenter de façon général, pour l'esprit français, un film allemand. La gravité et le pessimisme germanique sont rédhibitoires pour un loueur qui préfèrera toujours une mauvais adaptation, mais prétendument conforme au tempérament hexagonal. C'est donc la peur d'un échec commercial qui dicte ce genre de fonctionnement irrespectueux pour tant pour le film que pour les artistes.

---

601 Jean TEDESCO, « Sous-titrages et adaptations », *op. cit.*, pp.9-10.

602 Albert GUYOT, « Ce que le public en pense / Au Vieux-Colombier – La Rue », *Cinémagazine*, 01/07/1925, n°40, p.28 :

« Un rond de cuir quinquagénaire, satisfait et béat, attend sur un divan, l'heure de la soupe... Les réverbères de la rue découpent au plafond l'ombre mouvante des passants... La pièce est obscure et morte... Le rêve aboli... La soupe fume.

Vie de tout le monde et de tous les jours.

Dehors, la Rue : une vie multiple, trépidante, attractive.

La fenêtre ouverte, tout d'un coup, la révèle : monde insoupçonné ; abîme caché. »

3 – La postérité des *Kammerspielfilme* et des *Straßenfilme*

En1925, soit trois ans après la présentation française du long métrage de Lupu Pick, s'effectue au sein de la critique hexagonale une réévaluation de ce courant cinématographique. D'autres films comparables au *Rail* ont été projetés dans les salles françaises comme *La nuit de la Saint-Sylvestre*[603]. Préférant toujours l'utilisation d'images symboliques que de recourir à des inter-titres, Lupu Pick réalise une œuvre encore plus intimiste qui se limite aux trois unités. Un Léon Moussinac ne prête pas beaucoup d'attention à l'intrigue très épurée pour mieux s'attarder sur les qualités de la photographie et de l'éclairage de *La nuit de la Saint-Sylvestre* qui instituent une véritable « photogénie du sentiment » par une « science inouïe » des éclairages ou des cadrages et angles de prises de vue qui rendent inutile le support d'intertitres. Par ailleurs, Moussinac, qui connaissait peut-être *Der Sichtbare Mensch* de Bela Balázs[604], publié en allemand un an avant son article, souligne l'équivalence dramaturgique des objets et des physionomies à l'écran.

> [Ce film] a fixé une nouvelle grande date, car c'est bien, dans le genre descriptif, le film le plus complet que nous connaissons encore, je veux dire où la photogénie du sentiment, exprimée en un lyrisme intense, a connu sa plus parfaite unité. Les développements de l'action, laquelle grâce à un étonnant mouvement dramatique, se hausse jusqu'à la tragédie, ont une sureté qui leur permet de se passer complètement d'explications écrites, comprenez : de sous-titres. La réalisation plastique de ces images, au-delà d'un naturalisme et d'un symbolisme attachés au fait divers, est d'une plénitude jamais rencontrée encore, sinon fragmentairement, à l'écran. Le jeu du blanc et du noir, la qualité des valeurs lumineuses, la science inouïe de l'éclairage, une technique rompue aux tours de force et *qui se fait toujours oublier*, atteignent à une puissance sans fléchissement. Rien n'est abandonné au hasard. Mais on ne sent jamais l'effort ou l'affection. Mise au point, pour nous émouvoir, qu'à des procédés spécifiquement cinématographiques. Par exemple, aux déformations photographiques tenant à l'angle de prise de vues, au mouvement de l'appareil lui-même ou aux illusions de l'éclairage. Il considère justement, en outre, que tout ce qui concourt à l'expression doit être exclusivement considéré en tant que *matière* photogénique, notamment les interprètes. De la sorte, M. Lupu Pick se rapproche de cette synthèse cinégraphique qui est le but le plus proche

603 Jean-Claude LAMY, Bernard RAPP, *op. cit.*, p.879 :

« Pendant la réveillon de la Saint-Sylvestre, dans l'arrière-salle d'une brasserie berlinoise où les clients font bombances, un violent conflit éclate entre la mère et l'épouse du cabaretier : celui-ci objet de la jalousie maladive des deux femmes finit par se suicider. »

604 Béla BALÁZS, (traduit de l'allemand par Claude MAILLARD), *L'homme visible et l'esprit du cinéma, op. cit*.

> et le plus urgent. Nous savons qu'une nature morte peut aussi bien concourir au drame que telle science physiognomonique des acteurs. […][605]

Cet extrait pourrait parfaitement décrire les qualités photographiques d'un des nombreux films expressionnistes distribués en France durant la première moitié des années 1920. En effet, Moussinac évoque les déformations optiques, des angles de prise de vues singuliers, et même des « illusions de l'éclairage ». Sous ses apparences de drame familiale naturaliste, *La nuit de la Saint-Sylvestre* possède les qualités cinématographiques caractéristiques des productions allemandes. Il est d'ailleurs troublant que ce commentaire puisse être comparé aux déclarations de Louis Delluc sur *Torgus*. « Hésitant entre le naturel et la stylisation excessive le cinéaste a compromis les qualités de premier ordre de son œuvre. »[606] Seules les qualités photogéniques proprement dramaturgique de la photographie apparaissent progressivement, aux yeux de la critique hexagonale[607], comme l'unique dénominateur commun aux productions cinématographiques d'outre-Rhin. Léon Moussinac résume ainsi la situation : « *Du Cabinet du Docteur Caligari*, de Robert Wiene, à *La Nuit de la Saint-Sylvestre* de Lupu Pick, il y a de quoi méditer. Deux pôles : en somme un voyage autour du cinéma en Allemagne. »[608] Dès lors, la production cinématographique allemande est analysée de façon moins monolithique. Moussinac distingue deux tendances ; la première fantastique et onirique se développe autour et à partir de *Caligari* ; la seconde évoque le quotidien et le monde contemporain et trouve son apogée avec *La nuit de la Saint-Sylvestre*.

Dix ans plus tard, Maurice Bardèche et Robert Brasillach publiaient leur *Histoire du cinéma.* Ils consacrent une partie à ce qu'ils nomment « le nouveau réalisme ». Pour eux, cette tendance allemande, qui sait jeter un regard plus signifiant sur la quotidienneté du réel est un dépassement de l'expressionnisme[609] qui montre, avec d'autres moyens, que « l'homme est presque toujours écrasé sous son destin [...] »[610] Afin de prouver ce lien entre expressionnisme et réalisme, ils s'attardent sur

---

605 Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1983 (1ère édition 1925), coll. Les Introuvables, pp.129-130. Souligné dans le texte.

606 Louis DELLUC, *Écrits cinématographique I, le cinéma et les ciénastes, op. cit.*, p.185.

607 Lucien WAHL, « Les Films de la Quinzaine », *op. cit.*, p.5 :

> « […] un éclairage un peu singulier ; le plein jour coïncide avec des lanternes, ce qui étonne. »

Manifestement, Lucien Wahl a remarqué la singularité de la photographie, mais n'a pas compris sa valeur esthétique.

608 Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, *op. cit.*, p.128.

609 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, Paris, 1935, Denoël et Steele, pp.265-266 :

> « L'expressionnisme oublié n'a servi qu'à montrer à quel point les décors de sa vie ont d'importance, surtout s'il doit en mourir. De là tant de regards jetés par l'appareil, être vivant, être souffrant, sur un portrait, sur un mur, sur une fenêtre, sur un évier sale, sur un meuble usé, de là tant d'insistance, souvent si lourde, et une si amère composition du désespoir. »

610 *Ibid.,* p.265.

La nuit de la Saint-Sylvestre qu'ils jugent comme « une révélation presque inégalable »[611] tout en reprochant à Lupu Pick ses liens avec le théâtre[612]. Mais au-delà de ce principal reproche, l'issu du film est, à leur yeux, la preuve du la continuité entre l'expressionnisme et le réalisme. « Et à la fin du film, quand les masque du Nouvel An envahissent la maison, la poésie du mauvais goût entre avec eux, et le réalisme s'achève en expressionnisme. »[613] *Le rail* comme *Le rue* sont, en 1935, oubliés ; du moins ne sont pas propices à ce genre de lecture historique.

Chapitre II. 1924-1927 : entre mythologies fondatrices et réalisme

I. – Les mythologies fondatrices

1 – *Die Nibelungen* de Fritz Lang (1924)

Fritz Lang est connu du public français dès 1922. *Les trois lumières* est distribué en France à la suite du *Cabinet du docteur Caligari*. En juillet 1922, Lucien Wahl, déclare que cette réalisation « […] émerge de la masse des films. »[614] Quelques semaines auparavant, on pouvait déjà lire dans les colonnes de *Cinémagazine* que « l'ensemble nous montre à quel degré de perfection est arrivé l'art cinégraphique. »[615] Naturellement, certains chroniqueurs sont plus réservés, comme Robert Desnos[616] ; mais ces réactions demeurent marginales. Rapidement, l'ensemble de la critique reconnaît, en Fritz Lang l'un des chefs de file d'une cinématographie allemande dont l'intellectualité et la grande culture semblent opérer au détriment de l'émotion et du rythme.

---

611 *Ibid.*, p.266.

612 *Ibid.* :

> « Un Lupu-Pick, sans doute, dans ses trop rares films, demeurait encore parfois prisonnier du réalisme théâtral. […] Sans doute ce film garde-t-il encore un contact fâcheux avec le théâtre, et n'oublie même pas les conventions invraisemblables de l'unité de lieu. »

613 *Ibid.*

614 Lucien WAHL, « Les Films de la quinzaine », *Cinéa*, 07/07/1922, n°61-62, pp.5-7.

615 A. de B., « Les Trois Lumières », *Cinémagazine*, 23/06/1922, n°25, p.438.

616 Robert DESNOS, *Paris-Journal,* 06/04/1923 in : Robert DESNOS, *Les rayons et les ombres ; cinéma*, *op. cit.,* pp.24-25 :

> « Nous connaissons mal le cinéma allemand. Trois films, parmi les plus beau que nous avons vus, ont été représentées *Le Cabinet du Docteur Caligari, Nosferatu le vampire* et *Vanina* mais il ne paraît pas, avec *Genuine* et *Les Trois Lumière* qu'il échappe plus qu'un autre à la médiocrité. »

LES TROIS LUMIÈRES (la mort lasse) de Fritz Lang, c'est toute l'intelligence allemande. Il n'y a que cela à reprocher à ce film et aussi à tous les beaux films allemands : trop d'intelligence. […]

Cette haute culture, ce soin minutieux, cette espèce de réflexion sans limites sont d'une qualité inappréciable et tiennent le spectateur sous leur magistrale autorité. L'émotion en malheureusement diminuée, et (mais ceci est plus grave), le rythme et le mouvement y perdent beaucoup de leur pureté ou même tout à fait annulés par moments. [...][617]

Cette analyse est fidèle à la représentation française de la civilisation et de la culture allemande de Madame de Staël[618]. Par cette réalisation, Fritz Lang est perçu, selon la critique, comme l'un des représentants les plus symptomatiques du cinéma germanique.

Entre 1921 et 1924, aucun long métrage du cinéaste n'est distribué en France, pourtant ce n'est pas la conséquence des difficiles relations franco-allemandes. Comme nous l'avons déjà vu, nombreuses sont les productions d'outre-Rhin a avoir été projetées dans les salles de l'hexagone sans pour autant créer de scandale à l'exception notable de *Caligari*. Néanmoins, c'est dans ce contexte international où l'Allemagne est humiliée par les clauses restrictives du Traité de Versailles que Fritz Lang réalise ce diptyque des *Nibelungen* d'après un scénario de sa femme Thea von Harbou[619]. Le film s'inspire, naturellement, du *Nibelungenlied* originaire et surtout de la pièce en trois partie de Friedrich Hebbel[620].

Le premier volet *Siegfrieds Tod* (*La mort de Siegfried,* 1924) relate le destin du héros Siegfried presque invulnérable après son bain dans le sang du dragon. Pour épouser la princesse Kriemhild, ce chevalier doit assiter Gunther dans la conquête de la reine Brunhild. Cette dernière apprenant la supercherie, pousse Gunther à faire assassiner Siegfried par Hagen von Tronje.

---

617 Louis DELLUC, *Écrits cinématographique, le cinéma et les cinéastes, op. cit.*, p.184.

618 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 1, op. cit.,* pp.112-113 :

« Les Allemands trouvent une sorte de charlatanisme dans l'expression brillante, et prennent plutôt l'expression abstraite, parce qu'elle est plus scrupuleuse et s'approche davantage de l'essence même du vrai ; mais la conversation ne doit donner aucune peine ni pour comprendre ni pour parler. Dès que l'entretien ne porte pas sur les intérêts de la vie, et qu'on entre dans la sphère des idées, la conversations en Allemagne devient trop métaphysique ; il n'y a pas assez d'intermédiaire entre ce qui est vulgaire et ce qui est sublime ; et c'est cependant dans cet intermédiaire que s'exerce l'art de cause.

[…]

Il faut se mesurer avec les idées en allemand avec les personnes ne français ; il faut creuser à l'aide de l'allemand, il faut arrive au but en parlant français ; l'un doit peindre la nature, et l'autre la société. »

619 Les deux parties du film sont dédiées au peuple allemand.

620 Friedrich HEBBEL, *Les Nibelungen*, Paris, Aubier, 1949, 409p. Seule manque la première partie, un prologue en un acte, *Der Gehörnte Siegfried (Siegfried à la peau de corne)*

Le second et dernier épisode *Kriemhilds Rache* (*La vengeance de Kriemhild,* 1924*)* conte le destin de la veuve de Siegfried, qui mariée à Attila, reste toujours obnubilée par la volonté d'assouvir sa vengeance sur les assassins de son défunt époux. Lors d'un banquet en l'honneur de la naissance de son enfant, Kriemhild incite Attila et les Huns à massacrer son frère Gunther, ses vassaux et surtout Hagen von Tronje. Durant cette ultime bataille, la veuve de Siegfried trouve elle aussi la mort.

Afin de réaliser cette vaste fresque mythologique, la Ufa lui offre des conditions de travail unique en son temps. Le tournage des deux épisode s'étend sur neuf mois entre octobre 1922 et novembre 1923. Il s'agit d'une durée exceptionnellement longue lorsque l'on sait que certains cinéastes réalisaient plusieurs films en une année de la sorte la Ufa produisait, annuellement, plusieurs centaines de longs métrages[621]. Ainsi Erich Pommer, le producteur des *Nibelungen*, engage-t-il des sommes considérables à la réalisation d'une œuvre en apparence difficilement exportable hors des frontières des pays de langue germanique. Pourtant, le contexte économique est peu favorable à un investissement de ce type ; l'inflation est alors galopante et les pressions françaises pour le paiement des réparations maximales – le gouvernement Poincarré déclenche le processus d'occupation de la Ruhr au début de l'année 1923[622].

La première allemande a lieu le 14 février 1924 en présence du Chancelier Gustav Stresemann, qui affirme que ce film est un espoir pour l'unité allemande mais aussi encourage le développement d'une entente durable entre les peuples[623]. Dans un premier temps, la presse spécialisée souligne que ce film recouvre l'honneur perdu du peuple allemand, ce que Lotte Eisner, interprète après coup, et à tort selon nous, comme une réaction nationaliste. « Il (Lang) ressuscite l'épopée allemande et accomplit un geste dont les Allemands réalisent à peine l'audace. Un peuple vaincu dédie à son héros guerrier une épopée en image (…) et tout un peuple est à ses côtés. Un peuple parce que celui-ci le tient tout entier au plus profond de son cœur. Cette œuvre est censée et dédiée à l'Art, et non à la conscience nationale allemande. Cette œuvre d'art ne sera portée, en Allemagne, que par la conscience nationale de notre peuple, et c'est ainsi que mûriront les fruits de cette action. »[624] Grâce à l'adoption du plan Dawes et à l'arrêt de l'hyperinflation, l'Allemagne est, à nouveau, en mesure de pouvoir négocier avec les principales puissances européennes. Le commentaire extrait de la *Filmwoche* est une analyse réalisée à la lumière de ces nouvelles

621 Ian ROBERTS, *German expressionnist cinema ; The world of light and shadow, op. cit.*, p.59.
622 Horst MÖLLER, *La république de Weimar, op. cit.*, pp.160-186.
623 Ian ROBERTS, *Germand expressionnist cinema ; The wolrd of light and shadow, op. cit.*, p.63.
624 Extrait de la *Filmwoche,* 1924, n°7. Cité par Lotte H. EISNER, *Fritz Lang, op. cit.*, pp.97-98.

conditions économiques et diplomatiques. L'Allemagne redevient, progressivement, une nation fréquentable ; un chroniqueur de la *Licht Bild-Bühne* prédit un succès international à l'œuvre de Lang en raison son esthétique voire sa dramaturgie transculturelle[625].

A – *Les Nibelungen* : un film allemand au succès mondial

La presse spécialisée française, notamment *Cinémagazine,* s'intéresse de près au succès international que remporte *les Nibelungen.* Seulement quelques semaines après la première berlinoise, le 29 avril 1924, *La mort de Siegfried* est présenté à Londres devant une salle enthousiaste[626]. Le correspondant de *Cinémagazine* se fait l'écho des réactions de la presse britannique saluant les qualités techniques et artistiques du film de Lang[627]. Quelques mois après, se déroule la première bruxelloise, Paul Max y a assisté et se demande « Dépassera-ton les sommets atteints ? Nos enfants verront-ils “ mieux ” que ce que nous voyons ? Au point de vue technique, très certainement, mais au point de vue “ art ”, je ne le crois pas. »[628] Les cinémas de Genève[629], puis ceux des États-Unis et même, du Japon[630] distribuent *Les Nibelungen* qui rencontrent un succès dans tous ces pays.

Dès le mois de mai 1924, Francis Hopkins, le correspondant à Londres de *Cinémagazine*,

---

625 Texte cité par Lotte H. EINSER, *Vingt ans de cinéma allemand 1913-1933, op. cit.*, p.78 :

« Ce film est remarquable parce que, malgré ses grandes dimensions, il n'est pas monumental dans le sens habituel, il porte plutôt le monumental en lui-même ; ce n'est pas non plus un film qui cherche l'effet, par ses constructions colossales et ses masses, et c'est pas un film de costumes, en ce sens que les costumes et la décoration forment le principal et négligent l'aspect humain et dramatique. On peut affirmer que le plus grand mérite de l'auteur est d'avoir pu concentrer l'action dramatique de l'œuvre. Le film est vraiment saisissant, même pour nous, qui connaissons depuis notre enfance, le sujet et son déroulement ; c'est un point très important pour le succès de l'œuvre à l'étranger, car il est certain que le film fera aussi son effet là où la matière n'est pas, comme chez nous, la propriété et une partie de la culture du peuple. »

626 Francis HOPKINS, « La première des “ Nibelungen ” à Londres », *Cinémagazine*, 16/05/1924, n°20, p.288 :

« Il est peu de public plus froid que celui des théâtres de Londres. Il ne se départit en général de son flegme qu'en faveur des “ Grock ”et des “ Little Tich ”, et je n'ai cependant jamais vu salle aussi enthousiaste que celle que, le 29 avril dernier, assistait à la première présentation du film *Les Nibelungen.*

627 *Ibid.,* p.289 :

« “ Les *Nibelungen* est un film très puissant, rien de pareil n'avait encore été tenté et encore moins accompli avec succès. Nous avons vu, hier soir, des tableaux qui, par la manière parfaite ont ils réalisaient et faisaient vivre les créations de l'imagination, suscitèrent les applaudissements spontanés de l'assistance émerveillée. ” (*Evening Standard*) »

628 Paul MAX, « “ Les Nibelungen ” à Bruxelles », *Cinémagazine*, 30/05/1925, n°5, p.225.

629 Éva ELIE, « “ Les Nibelungen ” à Genève », *Cinémagazine,* 04/09/1925, n°36, p.385.

630 ANONYME, « L'activité Cinégraphique », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/09/1925, n°45, p.22 :

« C'est le 23 août qu'a eu lieu, à New York, au New-Century Théâtre [*sic*], la première représentation de *Siegfried*. Depuis cette date, les séances se poursuivent brillamment.

Siegfried remporte également un vif succès au Japon, notamment dans les salles de Tokio [*sic*] , Osaka, Kiobé [*sic*], Kioto [*sic*], ainsi que dans les Indes Néerlandaises à Batavia. »

souhaitait vivement que « MM. Dellac et Vandal, […] les propriétaires, pour la France, de l'œuvre nouvelle de Fritz Lang […], nous donnent bientôt la joie de l'applaudir à Paris. »[631] Ce vœux tarde à se concrétiser. Lorsque la première parisienne a, enfin, lieu – le 18 mars 1925[632] – ; pour la presse française, c'est l'occasion d'énoncer une nouvelle fois une généralité : Paris est la « capitale mondiale des arts ». « Un film tel que *La Mort de Siegfried* devait recevoir sa consécration décisive à Paris. »[633]. Dès lors, la critique cinématographique s'attribue, une nouvelle fois, un statut de médiateur culturel central entre les productions allemandes et le public français.

La longue période de quasiment onze mois séparant les premières berlinoise et parisienne marque, de façon significative, les hésitations qu'a suscité l'idée même de la distribution d'un tel film. Cependant « Les applaudissements des spectateurs qui se pressent chaque soir à Marivaux »[634] montrent que le public voit, avant tout dans ce film une œuvre d'art, et non l'expression de la « conscience nationale allemande » revancharde et guerrière[635]. En effet, il apparaît clairement que les chroniqueurs voit cette œuvre comme la manifestation de la « germanité universelle » et ce, malgré – ou peut-être à cause de – l'adaptation musicale de Joseph-Eugène Szyfer largement inspirée de la partition de Richard Wagner dont la popularité auprès du public français voire des littérateurs – de Romain Rolland à Marcel Proust – n'avait pas souffert des conflits franco-allemand puis mondial[636].

B – *Les Nibelungen* : un film allemand universel

Comme nous l'avons déjà mentionné le diptyque de Lang et Harbou s'inspire plus de l'œuvre de Hebbel que celle de Wagner. Hopkins remarque que la scénariste s'est « écartée volontairement

631 Francis HOPKINS, « La première des “ Nibelungen ” à Londres », *op. cit.*, p.289.

632 Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried*. Appréhensions de la “ germanité ” dans la critique cinématographique française dans les années vingt », in : *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts,* Actes du colloque organisé par Bertrand TILLIER, Dimitri VEZYROGLOU, Catherine WERMESTER,p.10 :
http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christophe%20Gauthier.pdf

633 Paul de la BORIE, « De “ Siegfried ” au film européen », *Cinémagazine*, 03/04/1925, n°14, p.17.

634 *Ibid*.

635 Lotte H. EISNER, *Fritz Lang, op. cit.*, p98.

636 Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried*. Appréhensions de la “ germanité ” dans la critique cinématographique française dans les années vingt », *op. cit.*, pp.12-13 :

« D'un rejet relatif à l'accepation de l'universalité de la culture allemand, peut-on tout simplement dire qu'en l'espace de quelques années la France serait sortie d'une culture de guerre ? Qu'elle aurait parachevé la « démobilisation des esprits » ? L'explication paraît un peu simple, et tendrait vers une forme d'irénisme, au vu de la domination, partagée avec les seuls États-Unis, du cinéma allemand en France. »

des traditions wagnériennes. »[637] De manière générale, la critique cinématographique française s'efforce de justifier ce choix. C'est le grand critique musical Émile Vuillermoz qui réinterroge ce qui a été transmis culturellement d'ethnicité légendaire germanique par Wagner et von Harbou :

> *La Mort de Siegfried* n'est pas seulement un film admirable, propre à réjouir les yeux des artistes : c'est également la révélation d'une technique nouvelle, aussi bien dans la conception du scénario que dans sa réalisation. Les metteurs en scène de tous les pays feront bien de méditer les leçons que leur donne cette utilisation inattendue de la légende des *Nibelungen*.
>
> L'auteur du scénario, qui est, on le sait, Mme Thea von Harbou, femme du metteur en scène Fritz Lang, s'est trouvée en présence d'une situation assez délicate. Nous avons, en France, des wagnériens fervents qui ont été un peu déroutés par certains détails de *La Mort de Siegfried* transportée à l'écran. Gardons-nous d'être plus royaliste que les rois en faisant à l'auteur du film des objections qui n'ont pu évidemment lui échapper, au moment où elle construisait son œuvre. Il faut la louer, au contraire, de l'intelligence avec laquelle elle a su tirer un parti si international et si profondément humain de légendes locales, dont la diffusion devait être forcément limitée.
>
> Les Français ne connaissent les légendes des *Nibelungen* qu'à travers les partitions de Wagner. Le génie du maître de Bayreuth a marqué d'une empreinte ineffaçable ces récits fantastiques et leur a imposé une sorte de tradition. Mais au fond, les poèmes de Wagner ne nous offrent pas ces anecdotes légendaires dans toute leur pureté.
>
> Il y a deux sources à la légende des *Nibelungen* : une source allemande et une source scandinave. Au point de vue de la psychologie des personnages, elles diffèrent assez curieusement l'un de l'autre. Chose curieuse, ce n'est pas à la source allemande que Wagner fit le plus d'emprunts : c'est dans les Eddas scandinaves qu'il a pris ses héros et ses péripéties les plus caractéristiques. Ce que nous sommes habitués à applaudir dans la *Tétralogie*, ce n'est dont pas l'authentique légende allemande, c'est un conte de fées nordique transformé et cristallisé par la volonté toute-puissante d'un musicien.
>
> Il serait donc absurde, dans ces conditions, de faire grief à Mme Thea von Harbou de s'être écartée des indications wagnérienne pour se rapprocher de la véritable tradition germanique. Au point de vue purement ethnique, la réalisation de l'écran est plus correcte que celle du théâtre lyrique.[638]

C'est en retrouvant les origines des légendes des *Nibelungen,* que Lang et Harbou se sont démarqués de l'œuvre de Wagner. C'est, aux yeux de Vuillermoz, surtout le moyen de tendre vers un absolu universel [639]. *La mort de Siegfried* est considéré comme « une belle aventure de partout et de

637 Francis HOPKINS, « La première des “ Nibelungen ” à Londres », *op. cit.*, p.288.
638 Émile VUILLERMOZ, « Le Film et la légende », *Cinémagazine*, 10/04/1925, n°15, pp.51-52.
639 *Ibid.*

nulle part »[640]. Le film est, certes intimement, ancré dans les racines de la civilisation allemande, mais il atteint une forme d'universalisme. « Pour qu'une légende touche, émeuve et instruise des peuples d'origines différentes, il faut qu'elle soit systématiquement dépouillée de tout nationalisme excessif et qu'elle se ramène à un conflit de sentiments humains et universels. »[641] C'est en raison de son ancrage dans les mythologies fondatrices de l'Allemagne que *Les Nibelungen* peut prétendre à une forme d'universalisme, antithèse de l'internationalisme américain[642].

Toutefois, ce « germanisme universel » ne se limite pas seulement au synopsis ; la mise en scène comme l'esthétique générale de l'œuvre y participent également.

C – *Les Nibelungen* comme antithèse du cinéma américain international

La presse spécialisée semble prendre plaisir à associer à Fritz Lang les noms de peintres représentants le plus l'art allemand en France. L'esthétique des *Nibelungen* est comparée aux œuvres de Dürer ou Holein[643], artistes souvent cités par Madame de Staël dans *De l'Allemagne*[644]. Cette comparaison permet, aux critiques de montrer que ce film se situe dans la droite ligne de la longue tradition picturale germanique. Seul Edmond Epardaud préfère voir dans *Les Nibelungen* une influence plus contemporaine, en l'occurrence celle d'Arnold Böcklin, mais le cinéaste demeure, à ses yeux, la « quintessence du génie esthétique allemand […] »[645] Malgré ces minimes divergences

640 *Ibid.*, p.53.
641 *Ibid.*, p.53.
642 Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried*. Appréhensions de la " germanité " dans la critique cinématographique française dans les années vingt », *op. cit.*, p.11.
643 Jean ARROY, « Les vieux et les jeunes maîtres / Ce que le cinéma doit à la peinture », *Cinémagazine*, 24/10/1924, n°43, p.135 :

« […] les cinéastes rembrandtesques, ce sont Fritz Lang et Abel Gance. Le premier […] semble surtout s'inspirer de l'école allemande : Dürer, Holbein, Grien et peut-être même Memling. Il a, des vieilles légendes des *Nibelungen*, su tirer le maximum d'effets lumineux, en jouant vigoureusement du " clair-obscur " et du " contre-jour "[...]. »

644 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 2, op. cit.*, p.78.
645 Edmond EPARDAUD, « *Les Nibelungen /* La Mort de Siegfried », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1925, n°34, p.22 :

« Nous voici, avec l'art de Fritz Lang, quintessence du génie esthétique allemand, en face d'une réalisation nettement plastique et picturale. […]

Le réalisateur de *La Mort de Siegfried* a vu son sujet en peintre, peintre de la lumière peintre des blancs et des noirs, mais surtout peintres des formes et des gestes. Cette conception hiératique de la nature qui fit il y a une vingtaine d'année la fortune du bâlois Bœcklin se retrouve chez Fritz Lang lequel semble avoir médité la leçon du peintre de l'*Île des Morts.* »

d'opinion, Epardaud comme Arroy relève l'importance des contrastes, du « clair-obscur ». Cette spécificité cinématographique apparaît comme une constante propre à l'art allemand que certains critiques, tel que Louis Delluc, avaient déjà remarqué pour *Torgus*[646]. Cependant, c'est la première fois, que Dürer et Holbein sont invoqués comme des influences majeures du cinéma germanique.

Mais le traitement photographique du film n'ancre pas seulement *Les Nibelungen* dans une picturalité propre à l'art allemand, il confère aussi au film une certaine forme de spécificité esthétique qu'un Vuillermoz interprète allégoriquement comme le combat d'une esthétique allemande, et plus largement européenne, opposant sa spiritualité au matérialisme pesant de la cinématographie américaine :

> *La Mort de Siegfried* renverse comme un château de cartes tous ces préjugés absurdes. Sur l'écran français nous assistons, en spectateurs fort intéressés, à une lutte symbolique entre l'Ancien et le Nouveau Monde.
>
> Film allemand contre film américain. L'oeuvre de Fritz Lang pourrait avoir un sens allégorique. Le combat de l'adolescent nu contre le formidable dragon qui garde l'or de Nibelungen, c'est la révolte de la pensée européenne contre la toute-puissance du dollar américain.
>
> Ce sont deux formes d'intelligence et de sensibilité qui s'affrontent : d'un côté, la richesse écrasante, les moyens gigantesques, la tyrannie économique, l'énorme force industrielle et commerciale, la maîtrise des écrans de toute l'univers ; de l'autre, le glaive fin et pur de l'éducation artistique et du goût, de la belle formation littéraire et picturale, de la culture plastique raffinée et de l'hérédité aristocratique des Rembrandt des Durer [*sic*] et des Holbein. Dans le film, la claire épée de Siegfried abat l'ichtyosaure géant : je crois fermement que nous allons assister désormais, sur tous les écrans d'Europe, à une victoire semblable de l'esprit sur la matière.
>
> Car le triomphe de ce film doit être considéré comme un succès de toute l'intelligence européenne dans le domaine de l'écran. Les leçons qu'il nous apporte sont de celles dont nous pouvons tirer profit. Nos metteurs en scènes ont trop longtemps suivi les cours des professeurs américains. Ils ont cherché à lutter avec leurs concurrents de Los Angeles et d'Hollywood sur un terrain qui leur était particulièrement désavantageux. Nous ne réaliserons jamais les effets de richesse massive dont nous accablent les professionnels de Californie.[647]

Au-delà des aspects purement cinématographiques, « le génie allemand » de Fritz Lang donne aux *Nibelungen* leur portée universelle. « Le génie allemand est un génie discipliné et M. Fritz Lang connaît toutes les ressources de cet asservissement sensible aux normes de l'esprit. »[648]

646 Louis DELLUC, *Écrits cinématographiques, I, Le cinéma et les cinéastes, op. cit.*, p.185.
647 Émile VUILLERMOZ, « Les Nibelungen / La Mort de Siegfried », *op. cit.*, p.586.
648 Edmond EPARDAUD, « *Les Nibelungen /* La Mort de Siegfried », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1925, n°34, p.22.

Les décors sont interprétés comme le produit idéalisé des réflexions du cinéaste. L'exemple le plus probant est, sans doute, la forêt : « Ces arbres sont eux mêmes des symboles, créations de l'esprit plus que créations de la nature, et leur vie ne se rattache à rien de vivant. »[649] Elle est idéalisée afin de se soumettre aux exigences de la légende. Comme l'affirme Madame de Staël qui voyait dans l'Allemagne est « la patrie de la pensée »[650] par excellence, toutes les œuvres d'art n'y sont naturellement que d'essence littéraire et philosophique[651]. De la sorte, un artiste allemand ne pouvait se contenter de décors naturels ; il se devait de les concevoir dans leur entier afin de les idéaliser et les intellectualiser jusque dans leurs plus infimes détails. « Le film des *Nibelungen* est une imposante manifestation de ce système, qui permet d'obtenir, à un degré surprenant, une unité d'impression, tous les éléments de la réalisation, depuis la forme du terrain, la disposition des arbres, la couleur des vêtements, jusqu'au moindre pli des lèvres d'un acteur, étant dans la main et sous le commandement du cinéaste. »[652]

Ce contrôle total offre, aux chroniqueurs, l'occasion de classer Fritz Lang parmi les artistes démiurges allemands que sont Goethe[653] et surtout Wagner. Pour Epardaud, la forêt telle qu'elle est représentée par Fritz Lang dans *Les Nibelungen*, est conforme aux intentions du musicien[654]. En tant que musicologue, Émile Vuillermoz pousse, naturellement, la comparaison le plus loin en mettant en parallèle la création musicale et cinématographique en soulignant la musicalité du visuel.

> Pour la première fois, un peintre prend la direction plastique de l'ouvrage entier. Pour la première fois, il faut œuvre de « composition » totale et méthodique. Pour la première fois, à l'instar d'un musicien, il invente

649 *Ibid.*, p.23.

650 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 1,* p.47 :

> « J'ai donc cru qu'il pouvait y avoir quelques avantages à faire connaître le pays de l'Europe où l'étude et la méditation ont été portée si loin qu'on peut le considérer comme la patrie de la pensée. »

651 *Ibid.* :

> « La puissance du travail et de la réflexion est aussi l'un des traits distinctifs de la nation allemande. Elle est naturellement littéraire et philosophique. »

652 Lionel LANDRY, « En marge des Nibelungen / L'interprétation et le décor », *Cinémagazine*, 24/04/1925, n°17, p.156.

653 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 1, op. cit,* p.189 :

> « […] Goethe ne perd jamais terre, tout en atteignant aux conceptions les plus sublimes. Il y a dans son esprit une vigueur que la sensibilité n'a point affaiblie. Goethe pourrait représenter la littérature allemande tout entière, non qu'il n'y ait d'autres écrivains supérieurs à lui, sous quelques rapports ; mais il réunit tout ce qui distingue l'esprit allemand, et nul n'est aussi remarquable par un genre d'imagination dont les Italiens, les Anglais ni les Français ne peuvent réclamer aucune part. »

654 Edmond EPARDAUD, « *Les Nibelungen /* La Mort de Siegfried », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1925, n°34, pp.22-23 :

> « Mais dans les détails de sa réalisations d'art que de trouvailles incomparables ! Tous les tableaux de la forêt, plus grand que nature, comme il convient, comme le voulut Wagner, sont de merveilleuses visions de légende où la musique gît déjà en puissance. »

ses thèmes de toutes pièces, les harmonise, les développe et les superpose en pleine liberté. Il n'est esclave ni d'un rocher, ni d'une montagne, ni d'un arbre, ni d'une forêt. Ses décors naturels, il les créé avec la même indépendance picturale qu'un virtuose de la palette et du chevalet. Ses paysages obéiront docilement à son rêve. La forêt magique des nains, il la construira arbre par arbre, il disposera dans une perspective saisissante les vieux troncs centenaires et les sous-bois mystérieux, qu'il pourra ainsi éclairer à son gré.[655]

Certes Riciotto Canudo avait publié son *manifeste des sept arts* en janvier 1923[656], mais Vuillermoz n'en fait pas directement référence ici. Le musicologue semble faire davantage appel au livre de Wagner publié en 1849 *Kunstwerk der Zukunft*[657]. Dès lors, la réalisation de Fritz Lang permettrait une réhabilitation française de l'œuvre de Wagner. En effet, depuis les conflits guerriers entre la France et l'Allemagne, la tétralogie était considérée comme le symbole de l'Allemagne barbare et guerrière contre laquelle la France avait combattu[658]. Cette réévaluation de la représentation de l'image de l'art allemand ne doit pas seulement être appréhender à la lumière du contexte diplomatique franco-allemand – notamment la signature du Traité de Locarno. Le succès critique de la réception française des *Nibelungen* doit être analysé à travers la position de quasi-monopole des productions américaines dans les salles hexagonales ; ce ne sera qu'à la fin des années 1920 que la production d'outre-Rhin deviendra très importante[659]. La presse spécialisée imagine des propositions afin de contrecarrer le monopole américain. La réussite internationale d'un film d'origine européenne tel que *Les Nibelungen* encourage la critique à élaborer des propositions comparables au film de Fritz Lang qui permettent ainsi de se démarquer des productions « internationales » américaines. Pour citer à nouveau les développements en ce sens de Vuillermoz contre l'impérialisme cinématographique américain, un film comme celui de Fritz Lang peut impulser une médiation culturelle génératrice d'une forme de solidarité culturelle européenne à base de spécificités nationales qui se nourrissent les unes et les autres.

J'estime que tous les Français doivent se réjouir de cette victoire. Car notre solidarité avec Fritz Lang

655 Émile VUILLERMOZ, « Les Nibelungen / La Mort de Sigfried », *Cinémagazine,* 27/03/1925, n°13, p.587.

656 Riciotto CANUDO, *Manifeste des Sept Arts,* Paris, Séguier, 1995, coll. Carré d'Art, 30p.

657 Richard WAGNER, *l'œuvre d'art de l'avenir*, Plan-de-la-Tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1982, coll. Les Introuvales254p. (1ère édition chez Delagrave en 1928).

658 Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre ; l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale 1914-1925,* Paris, Flammarion, 1991, p.192.

659 Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried*. Appréhensions de la “ germanité ” dans la critique cinématographique française dans les années vingt », *op. cit.*, p.11 :

« […] seuls vingt films allemands sont distribués en France en 1924, vingt-neuf en 1925 ; la véritable explosion du cinéma allemand sur le marché national n'intervenant qu'à la fin de la décennie : quatre-vingt onze films en 1927, cent ving-deux en 1928, cent trente en 1929. »

ne doit pas seulement résider dans le principe de l'échange de films acceptés par l'Allemagne et refusés formellement en Amérique. Elle doit s'affirmer dans l'utilisation d'une formule nouvelle que l'Europe tout entière doit pouvoir exploiter avec bonheur. Le sens plastique et pictural de l'Allemagne nous met en mains des armes efficaces qui nous permettront de remporter plus d'un succès. Car les plus hautes vertus de ce films de celles qui peuvent s'acclimater en France, alors qu'il était absurde de vouloir obliger nos artistes parisiens à se faire naturaliser Yankee pour favoriser les intérêts ou, plus exactement, les illusions des exploitants.

La Mort de Siegfried, qui donne de si belles leçons à nos artistes, doit instruire aussi nos commerçants. Elle leur fera comprendre que l'intérêt de la cinématographie française doit être, non pas de rechercher l'exploitation illusoire du marché international, mais d'organiser rationnellement la conquête rémunératrice du marché européen où toutes nos formes d'art ont toujours su s'imposer victorieusement au cours des siècles. L'histoire est un éternel recommencement. La légende nordique de Siegfried et de l'Or maudit conserve une actualité éternelle. Saluons comme une victoire de l'intelligence sa nouvelle apothéose.[660]

Face à la « germanité universelle » d'un film fondé sur de vieilles légendes germaniques, on peut imaginer l'émergence d'une « universalité française » issue des légendes et des arts séculaires de la France que le cinéma contribuerait à universaliser[661], meilleur rempart contre l'internationalisme sans culture d'outre-Atlantique.

Au-delà de ces problématiques purement cinématographiques, le film de Lang incite la réception française à une sorte de réhabilitation des mythologies fondatrices de l'Allemagne. Déjà Heine et de Staël présentaient ces légendes comme l'expression de « la force brutale »[662] germanique qui n'avait pas encore été tempérée par les mœurs de la société médiévale et chrétienne. Aux yeux de ces auteurs, les racines historiques de la civilisation allemande se situent au cœur même de l'épopée des *Nibelungen*. « La nation germanique pouvait être considérée alors comme la plus belliqueuse de toutes les nations européennes. »[663] L'anti-germanisme issu de la guerre de 1870,

660 Émile VUILLERMOZ, « Les Nibelungen / La Mort de Siegfried », *op. cit.*, p.588.

661 Émile VUILLERMOZ, « Le Film et la légende », *op. cit.*, p.54 :

« Encore une fois, nos metteurs en scène doivent méditer cet exemple [*Les Nibelungen*]. Nous avons, nous aussi, de belles légendes d'héroïsme et d'amour ; nous devons pouvoir en tirer de magnifiques images mouvantes. Ayons soin de les dépouiller de tout nationalisme indiscret et de tout particularisme maladroit. Rendons-les intelligibles au monde entier et accessibles à la sensibilité universelle. Nous aurons accompli ainsi une tâche féconde et défendu efficacement le prestige de notre pays aux quatre vents du ciel. »

662 Henri HEINE, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p.161 :

« Dans la poésie profane, nous trouvons d'abord, d'après la marche que j'ai indiquée, la série de légendes des *Nibelungen* et le *Livre des Héros*. Là règne encore toute la façon de sentir et de penser qui précéda le christianisme dans la Germanie ; là la force brutale ne s'est pas encore mitigée jusqu'à la chevalerie ; là s'offrent encore, comme des images de pierre, les rudes champions du Nord ; et la tendre lumière et le souffle adoucissant du christianisme ne pénètrent pas encore sous les armures de fer. [...] »

663 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, op. cit.*, p.170 :

« On vient de retrouver un poème épique intitulé *Les Nibelungs*, et composé dans le treizième siècle. On y voit l'héroïsme et la fidélité qui distinguaient les hommes d'alors, lorsque tout était vrai, fort et décidé comme les couleurs primitives de la nature. L'allemand, dans ce poème, est plus clair et plus simple qu'à présent, les idées générales ne s'y étaient point encore introduites, et l'on ne faisait que raconter des traits de caractères. La nation germanique pouvait être considérée alors comme la plus belliqueuse de toutes les nations européennes, et ses

et amplifié par celle de 1914-1918, est à l'origine d'une interprétation nationaliste et guerrière de la tétralogie wagnérienne qui perdure dans certains milieux intellectuels français – de Barrès à Cocteau – bien après la signature de l'armistice[664]. Dès lors, les commentaires élogieux publiés autour de la distribution hexagonale du diptyque de Fritz Lang constitue un véritable changement de paradigme. À l'analyse nationaliste de l'œuvre de Wagner répond la « germanité universelle » seule protection possible contre le monopole américain.

Entre septembre 1925 et mai 1926[665], la Ufa finance la réalisation de *Faust – Eine deutsche Volkssage* (*Faust)* de Friedrich Wilhelm Murnau (1926). Cette saga populaire allemande ne peut que confirmer ce nouvel engouement pour le cinéma allemand adossé au fond légendaire germanique.

2 – *Faust – Eine deutsche Volkssage* de Friedrich Wilhelm Murnau (1926)

Lors de la première française de *Faust,* au début de l'année 1927, Friedrich Wilhelm Murnau n'est connu dans l'hexagone que par trois films : *Der brennende Acker (La terre qui flambe,* 1922), *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le vampire,* 1922) et *Der letzte Mann* (*Le dernier des hommes,* 1924). Si ce dernier sera, ultérieurement, l'objet d'une étude plus précise, on peut, dès à présent, affirmer que la presse spécialisée l'a analysé comme l'un des chefs-d'œuvre de l'année 1925[666]. Quant aux deux premiers, ils n'ont été que peu commentés ; sans doute, sont-ils passés inaperçus face aux trop nombreuses productions calquées sur le modèle de *Caligari*. On note, cependant, des commentaires flatteurs à leur égard. « Le dernier film impressionniste [*sic*] s'appelle *Nosferatu*, de la société " Prana-Film " et semble à en juger par les clichés, encore plus impressionnant que *Le Docteur Caligari*. »[667] En novembre 1922, Lucien Wahl compare, en des termes qui révèlent la grande imprécision du discours de la critique cinématographique française

anciennes traditions ne parlent que de châteaux forts et de belles maîtresses pour lesquelles on donnait sa vie. [...] »

664 Kenneth E. SILVER, *Vers le retour à l'ordre ; l'avant-garde parisienne et la première guerre mondiale 1914-1925, op. cit.*, p.192.

665 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=44903

666 Edmond EPARDAUD, « Le Dernier des Hommes », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/04/1925, n°35, p.22 :

« Après *La Mort de Siegfried,* voici *Le Dernier des Hommes.* L'un et l'autre film, dont il serait difficile de dire quel est le plus original et le plus beau, constituent deux points culminants de la production mondiale. »

667 Tine DAHLIN, « Allemagne (Derrière l'écran) », *Cinéa*, 17/02/1922, n°41, p.9.

des années 1920, l'esthétique de *La terre qui flambe* à celle des *Trois Lumières*[668]. Ce parallèle met déjà en perspective ces deux cinéastes – Murnau et Lang. Il offre, également, à Lucien Wahl, le moyen de démontrer que Murnau cherche surtout à se démarquer de l'esthétique, commercialement très rentable, du caligarisme dominant[669]. L'originalité de la mise en scène est, à ses yeux, une preuve de l'intégrité artistique du cinéaste[670].

Cette indépendance stylistique se reflète aussi dans les conditions de distribution de *Faust*. Comme *Tartüff (Tartuffe,* 1925) n'a pas été distribué en France ; pour la critique cinématographique, il s'agit d'une première adaptation cinématographique d'une pièce de théâtre par Murnau. Au regard de l'état plus que parcellaire de la connaissance française de cette œuvre, *Faust* constitue un nouveau changement de cap, du moins Murnau retrouverait-il, avec ce film, à un registre comparable à celui de *Nosferatu*.

Faust est donc une adaptation par Hans Kyser, de la célèbre pièce de Goethe elle-même inspirée par l'œuvre de l'anglais Marlowe la *Tragique Histoire du Docteur Faust* aux environs de 1590. Ce film nous raconte le destin d'un savant à l'orée des Temps modernes qui, « désespéré de voir que toute sa science ne lui permet pas de sauver sa ville natale de la peste, signe avec le diable un pacte d'essai à la fin duquel il doit choisir définitivement entre Dieu et Méphisto ; rendu suspect par les guérisons miraculeuses qu'il opère grâce au diable, il est obligé de quitter la ville et part pour l'Italie, oublie dans les bras d'une femme de récuser son pacte et se trouve ainsi définitivement lié au diable. Après plusieurs aventures, il rencontre Gretchen qu'il séduit et abandonne ; la jeune fille, chassée de la ville pour méconduite, accouche d'un enfant dans la neige et est accusée de meurtre lorsqu'on la retrouve durant la nuit auprès de son enfant mort de froid. Condamnée au bûcher, elle y

---

668 Lucien WAHL, « La Terre qui flambe », *Cinéa*, 17/11/1922, n°79, p.10 :

« Si, comme un admirateur des antiques procédés scolaires, on voulait, pour des films, procéder par comparaison, on pourrait, par exemple étudier parallèlement *La Terre qui flambe* et *Les Trois Lumières* en invoquant leur commune origine et leurs titres éclatants. À la vérité, ils ne se ressemblent pas autrement, tous deux offrent un intérêt et de la beauté ; le première m'apparaît plus sincère, mais rien d'étonnants à ce que la fantaisie illustre le second, qui est une féerie et l'on a, judicieusement, dans celle-ci, utilisé des moyens qui avait faits leurs preuves récemment. »

669 P. H. « Les Cinéaste F. W. Murnau », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1927, n°82, p.22. Murnau analyse après coup l'évolution du cinéma allemand depuis *Le cabinet du docteur Caligari :*

« Contrairement à l'impression qui prévaut un peu partout, du fait qu'on ne voit guère à l'étranger que la meilleure partie de notre production, c'est malheureusement un fait qu'on ne produit qu'un très faible pourcentage de bons films en Allemagne. Il n'y a là-bas que peu de bons réalisateurs et acteurs ; le nombre de personnes qui comprennent vraiment le cinéma est fort restreint. Les grandes compagnies sont encombrées de “ fossiles ” et de moutons de Panurge. »

670 Lucien WAHL, « La Terre qui flambe », *Cinéa*, 17/11/1922, n°79, p.10 :

« Simplement, louons l'ensemble étonnant obtenu par F. W. Murnau, le metteur en scène, cinéaste à l'égal d'un peintre compréhensif qui ne se répéterait pas et dont le style obéit à des inspirations probes c'est-à-dire sans rechercher les bravos par des subterfuges ou des imitations. »

retrouve un Faust repentant qui acceptera de mourir à ses côtés et, par ce geste d'amour sauvera son âme et la sienne. »[671]

Le tournage se déroule sur huit mois, entre septembre 1925 et mai 1926. Il s'agit, à l'instar de la réalisation des *Nibelungen*, d'un temps de production très long pour l'époque[672]. Comme Fritz Lang, cette durée consacrée à la fabrication d'un seul film indique, d'une part la grande liberté laissée par les producteurs au cinéaste, et d'autre part, la volonté de Murnau d'innover. Ainsi, ce long temps de tournage est-il l'occasion d'expérimenter des mouvements de caméra difficilement réalisables au milieu des années 1920 comme le vol aérien sur le manteau de Méphisto[673]. Siegfried Kracauer, dans le désormais célèbre article « Monde du Calicot », témoigne de l'exploit de la mise en scène de cette séquence[674].

La première allemande se déroule le 14 octobre 1926 au Ufa-Palast am Zoo de Berlin. Les élites politique et culturelle de la capitale sont réunies autour de la projection de « cette œuvre nationale allemande par l'un de ses maîtres réalisateurs. »[675] La *Lichtbild-Bühne* rend compte de l'impressionnant défilé des personnalités aux abords du prestigieux cinéma berlinois. La seule ombre au tableau est l'absence d'Emil Jannings, l'interprète de Mephistophélès et de Friedrich Wilhelm Murnau lui-même déjà en partance pour les studios hollywoodiens. Ces départs comme celui d'Erich Pommer sont le signe de la grave crise économique que traverse la Ufa depuis déjà une année[676]. Dans ces conditions, la distribution à l'échelle mondiale d'une telle production devient cruciale.

À la différence des *Nibelungen,* seulement quelques semaines séparent la projection initiale allemande de la première parisienne. *Faust* a donc suscité moins d'hésitations de la part des loueurs

671 Lotte H. EISNER, *20 ans de cinéma allemand 1913-1933,* p.101.
672 Ian ROBERTS, *German expressionnist cinéma ; The wolrd of light and shadow, op. cit.*, p.59.
673 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.168.
674 Siegfried KRACAUER (textes choisis et présenté par Philippe DESPOIX, traduits de l'allemand par Sabine CORNILLE), *Le voyage et la danse ; Figures de ville et vues de films*, Paris / Québec, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Les Presses de l'université de Laval, 2008, coll. Philia, p.36 :

« Les pouvoirs de conjuration du trucage se développent principalement dans le domaine du surnaturel. Le gigantesque film à venir, *Faust,* dont W. Murnau dirige les prises de vues, en fait largement usage. Dans un hall, qui servit autrefois à des corsaires pour y mener leur vie de brigands, le cercle terrestre s'élargit *en miniature*. *Faust* va traverser l'éther, d'une toile d'horizon à l'autre. Une piste en bois, qui descend vers l'aval en décrivant des virages, marque son parcours à travers les airs. L'appareil déboule sur ce toboggan, et sous sa conduite judicieuse fait jaillir des vues du voyage. Des nuages de vapeur, produits par une locomobile, entourent les cimes géantes des montagnes, habilement modelées, d'où émerge Faust. La terrifiante chute de l'écume des flots alimentée en eau par une gorge latérale. Les pulsions sauvages s'assoupissent quand, sous le vent des hélices, s'élève le murmure des céréales qui, au pied des versants abrupts succèdent en direction de l'est, masse de verre filé, en rangs compacts. À l'atterrissage, des huttes entourées de verdure vont probablement scintiller dans le rougeur du couchant aux mille bougies. »

L'article a été publié pour la première fois dans la *Frankfurter Zeitung* le 26/01/1926.

675 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.187.
676 *Ibid*.

ou des propriétaires de salles, bien au contraire il a été programmé pendant huit jours au Théâtre des Champs-Élysées[677]. Néanmoins, les commentaires sont moins nombreux que pour le film de Fritz Lang. La presse spécialisée ne rend pas compte, par exemple, de la présentation de *Faust* dans les principales villes occidentales[678] et seuls quelques critiques en proposent une véritable analyse.

A – Le scénario : entre universalisme et internationalisme

Il est vrai que cette adaptation cinématographique n'est pas la première à s'inspirer du personnage de Faust avec, selon Vuillermoz, une absence de qualités esthétiques[679]. Dès 1904, Georges Méliès réalise *Faust et Marguertie* qui est à rapprocher de l'opéra de Gounod ; puis en 1922, Marcel L'Herbier tourne *Don Juan et Faust*. Pourtant Jean de Mirbel affirme que « depuis longtemps déjà les cinéphiles réclamaient une adaptation de *Faust* à l'écran. C'est aujourd'hui chose faite. »[680] On ne peut concevoir qu'il ait pu oublier les productions françaises précédentes, cette déclaration est donc à interpréter comme le fait que ce film soit considéré comme une adaptation fidèle de l'œuvre de Goethe. D'ailleurs selon Epardaud, la pièce de Goethe a été « horriblement dénaturée et affadie par les librettistes de l'opéra de Gounod [...] »[681] .

Toutefois, Émile Vuillermoz ne partage pas totalement cette opinion. « On aurait attendu d'un metteur en scène allemand une conception plus large, plus complète et plus philosophique. Mais il se peut que, pour l'exploitation internationale de ce film, des coupures tendancieuses soient intervenues afin de mettre en confiance une foule d'habituée au livret de l'opéra. »[682] Il semble

677 Jean de MIRBEL, « Les Grands Films / “ Faust ” », *Cinémagazine,* 18/03/1927, n°11, p.509.

678 *Ibid.* :

« Les Yankee sont pourtant difficile en ce qui concerne la production étrangère. Ils sont été, eux mêmes, charmés, émus, éblouis par *Faust* qu'ils s'accordent à situer parmi les œuvres les plus réussis de l'art cinématographique. »

Il s'agit de l'unique commentaire sur le succès international de *Faust.*

679Émile VUILLERMOZ, « L'avis de la critique... et celui du Public *Faust* », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/05/1927, n°84, p.22 :

« Ce n'est pas la première fois que ce magnifique sujet tente les industriels de la pellicule. Mais jusqu'ici ses transpositions à l'écran n'offraient pas un très grand caractère artistique. Cette fois-ci, au contraire, nous nous trouvons en présence d'une véritable œuvre d'art. »

680 Jean de MIRBEL, « Les Grands Films / “ Faust ” », *Cinémagazine,* 18/03/1927, n°11, p.509.

681 Edmond EPARDAUD, « Faust », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/03/1927, n°81, p19.

682 Émile VUILLERMOZ, « L'avis de la critique... et celui du Public *Faust* », *op. cit.*, p.22

reprocher à tort que *Faust* se limite « à l'épisode romanesque et théâtral de Marguerite »[683]. Or ce n'est pas la cas, car cette partie survient à la suite des longues pérégrinations de Faust et Méphistophélès. On peut alors supposer que Vuillermoz, par cette critique, reprocherait les infidélités à Goethe dans la dramaturgie et les intertitres[684], car l'adaptation d'une telle œuvre demande un important travail d'écriture du scénario et des intertitres. Étant destiné à devenir « le monument cinématographique national des Allemands »[685], à l'instar des *Nibelungen*, la Ufa a demandé à Gerhart Hauptmann de rédiger ces intertitres. Mais ses « vers boiteux […] n'étaient pas beaucoup plus faciles à animer », par conséquent le film fut finalement monté avec le texte original du scénariste Hans Kyser[686]. Néanmoins le musicologue Émile Vuillermoz reconnaît que *Faust* qui est « une véritable œuvre d'art », l'est surtout par le travail de la photographie et de la mise en scène[687]. La critique s'attache surtout à souligner l'enracinement du scénario et du film dans l'univers culturel et légendaire allemand[688]. Si Edmond Epardaud considère la pièce de Goethe comme un « chef-d'œuvre de l'humanité », il s'empresse de déclarer que seul « un Allemand pouvait […] conserver au poème son caractère de mythe philosophique et de fantasmagorie métaphysique. »[689] Au-delà des représentations stéréotypées sur l'âme allemande, il s'agit d'une forme de « germanité universelle » déjà évoquée dans la cas des *Nibelungen* qui est à opposer, comme précédemment aux superproductions américaines dénuées d'ancrage proprement culturel[690].

> J'insiste à dessein sur la pureté de l'intention qui a présidé à cette illustration de *Faust*. L'écueil résidait précisément dans la difficulté de maintenir l'image à la hauteur de l'idée et du verbe. Un adaptateur américain – et français aussi sans doute – eut été séduit par la petite historiette romanesque qui se développe

683 *Ibid*.

684 *Ibid.* :

« Une œuvre de cette qualité doit pouvoir s'imposer assez facilement, et Goethe peut faire son chemin dans le monde sans prendre, comme guide patentés, des dramaturges tels que Bardier et Carré [les librettistes de l'opéra de Gounod] »

685 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.211.

686 *Ibid.*, p.212.

687 Émile VUILLERMOZ, « L'avis de la critique... et celui du Public Faust », *op. cit.*, p.22

688 Jean de MIRBEL, « Les Grands Films / “ Faust ” », *op. cit.*, p.509 :

« C'est une redoutable entreprise que de mettre à l'écran la vieille légende populaire allemande dont Goethe devait s'inspirer bien après la dramaturge anglais Marlowe. »

689 Edmond EPARDAUD, « Faust », *op. cit.*, p.19 :

« Ce chef-d'œuvre de l'humanité que constitue le *Faust* de Goethe ne pouvait être réalisé en images que dans son pays d'origine. Un Allemand pouvait seul conserver au poème son caractère de mythe philosophique et de fantasmagorie métaphysique. »

690 Émile VUILLERMOZ, « L'avis de la critique... et celui du Public *Faust* », *op. cit.*, p.22 :

« Voilà pour les Américains une rude leçon. Avec leurs studios modèles, avec leurs formidable capitaux, avec leurs “ stars ”, aux cachets gigantesques, avec leurs superproductions si dépourvues de goût et si pauvres en pensée, ils ne nous ont jamais rien donné qui approche, même de loin du “ style ” de ce film à trois personnage. »

> dans l'œuvre de Goethe à l'ombre du mythe philosophique. Ainsi traité *Faust* fût devenu une « comédie sentimentale et dramatique en costumes » dont la conclusion n'eût pas manqué d'édifier les foules innombrables des salles obscures. Je ne suppose pas qu'on soit allé jusqu'à finir par un mariage selon la meilleure méthode commerciale.[691]

Une nouvelle fois, le principal danger qui guette le cinéma français est pointé du doigt. C'est de devenir comme les productions américaines commerciales et internationales au mauvais sens du terme. Le cinéma hexagonal aurait, selon lui, tendance à verser dans le même travers de nivellement internationaliste. Ce film de Murnau est donc une nouvelle preuve que pour accéder à l'universalité cinématographique, il est nécessaire de retourner aux origines culturelles nationales. Comme nous l'avons déjà pointé pour *Les Nibelungen*, ces ferments culturels ne se limitent pas uniquement au scénario ; ils se situent aussi dans la mise en scène et dans la photographie.

B – La mise en scène de Murnau comme l'expression de la culture européenne

Jean de Mirbel est véritablement ébloui par la mise en scène et les mouvements de caméra qui sont parfaitement adaptés à l'évocation de ce monde fantastique.

> Rarement l'objectif n'avait abordé travail plus délicat. Il devait nous retracer les épisodes surnaturels de la prodigieuse histoire du docteur Faust et nous les rendre avec le plus de vérité possible. Que de machinerie de théâtre, que de trucs traditionnels qui accompagnaient inévitablement la représentation scénique de la tragédie et de l'opéra n'avait-on pas à nous faire oublier ? Une fois de plus, le cinéma a su affirmer sa maîtrise absolue dans le domaine du fantastique. Les applaudissements répétés qui ont accueilli l'apparition de Méphistophélès au docteur Faust entouré par un cercle de feu, le tapis magique qui transporte l'ensorceleur et sa victime au-dessus des monts et des vallées, le tête-à-tête du Mal et de l'archange, et vingt autres scènes ont prouvé que Murnau, en tant que réalisateur, avait atteint son but. Il a réussi également à nous convaincre et à nous émouvoir puisque les spectateurs ne pouvaient quitter l'écran des yeux un seul instant, tant s'y succédaient des tableaux d'une beauté sans pareille qui enchantaient les regards en accordant toute satisfaction à l'esprit.[692]

691 *Ibid*.
692 Jean de MIRBEL, « Les Grands Films / “ Faust ” », *op. cit.*, p.509.

À l'écran, le « monde du calicot » de Kracauer disparaît ; les structures, les maquettes, l'ensemble de la « machinerie » est transformé pour donner sens à la retranscription cinématographique de la légende médiévale. Cependant Jean de Mirbel ne semble pas se rendre compte des efforts d'inventions que demandent la réalisation de telles séquences[693]. Nous savons que ces prouesses techniques, comme celles du *Dernier des hommes,* avaient pour but d'impressionner les producteurs américains afin qu'ils engagent Murnau. Cette perspective n'était pas encore connue des critiques comme Mirbel et Epardaud[694], par conséquent ces séquences sont perçues comme le reflet des « méthodes de la technique germanique, méthodes si curieux et qui tiennent dans le cinéma mondial une place si importante. »[695] Et Jean de Mirbel de souligner « la beauté picturale du film », sur cet aspect Epardaud nous renseigne plus précisément en pointant des équivalents cinématographiques à l'art pictural qui sont davantage obtenus par des éclairages que par des techniques proprement cinématographiques comme le flou ou la surimpression.

> Pour illustrer ce vaste poème d'idées et de symboles, Murnau a trouvé une forme appropriée, une forme d'une pureté parfaite qui, négligeant les artifices conventionnels de la technique moderne, flou dit artistique, surimpression s'apparente plutôt à certains procédés de la peinture, clair-obscur de Rembrandt, grisaille de Carrière.[696]

Il oppose clairement les cinémas américain et européen. Le premier interprété, comme sans culture ni tradition, est contraint d' « inventer » des procédés purement artificiels comme les flous ou les surimpressions. Ce n'est pas le cas des productions européennes empreintes d'une lourde tradition picturale et artistique : « on y trouve surtout la supériorité écrasante de la culture européenne, d'une éducation de l'œil et de l'imagination affinée, par la fréquentation séculaire des musées et des bibliothèques. »[697] Par ailleurs, la représentation française du cinéma allemand doit

693 *Ibid. :*

> « On ne peut que regretter une seule chose, c'est que des tableaux qui se prêtaient très heureusement à la réalisation cinématographique, tels que la Nuit du Walpurgis et le Sabbat, aient été négligés, alors qu'ils constituent une des parties les plus importantes de la version de Goethe. »

694 P.H., « Les Cinéastes F. W. Murnau », *op. cit,* pp.21-22. Cet article est le première mention du voyage de Murnau aux États-Unis.

695 Jean de MIRBEL, « Les Grands Films / “ Faust ” », *op. cit.*, p.509.

696 Edmond EPARDAUD, « Faust », *op. cit.*, p.20.

697 Émile VUILLERMOZ, « L'avis de la critique... et celui du Public *Faust* », *op. cit.*, p.22 :

> « Il y là non seulement une utilisation scientifique des ressources les plus perfectionnées de l'optique et de l'éclairage artificiel, une virtuosité incomparable d'exécution et une ingéniosité technique qui les [les Américains] humilient, mais on y trouve surtout la supériorité écrasante de la culture européenne, d'une éducation de l'œil et de l'imagination affinée, par la fréquentation séculaire des musées et des bibliothèques. On trouve ici à chaque instant des transpositions d'impression qui font fleurir en nous de riches guirlandes d'associations d'images et d'idées.

être repensée en fonction des peintres cités comme point de comparaison. Epardaud ne limite plus l'influence picturale aux seuls artistes de l'espace germanique. L'esthétique de *Faust* semble être appréhender ici au regard de l'ensemble des spécificités culturelles des civilisations européennes : « le clair-obscur de Rembrandt, la grisaille de Carrière »[698]. Cette interprétation, qui homogénéise la picturalité européenne, est contraire aux discours de certains historiens de l'art français comme Henri Focillon qui s'attache à différencier les arts français et allemand[699]. Dans le cas présent de la réception de *Faust* en France, ces associations permettent surtout de différencier les cinémas américain et européen. « Voilà ce qui fait la valeur des œuvres d'art d'un peuple cultivé, alors que les plus ambitieuses réalisations du nouveau monde s'évadent rarement du domaine de l'historiette. »[700]

Ces éléments nous incitent à penser que le film de Murnau n'est plus considéré dans le strict contexte allemand, mais il est analysé en fonction de l'ensemble des cultures européennes. Au-delà des spécificités des différentes aires culturelles, *Faust* s'inscrit dans une vaste tradition européenne où se mêlent peinture et dramaturgie. Peut-être cela est-il aussi perceptible dans une distribution elle-même très européenne. Yvette Guilbert, modèle de Toulouse-Lautrec interprète Marthe ; le suédois Gösta Ekman, qui tourna avec Victor Sjöstrom et Mauritz Stiller, joue, quant à lui, le personnage éponyme. Ainsi le *Faust* de Murnau serait-il l'expression d'un « universalisme européen » dépassant les frontières nationales afin de mieux contrecarrer le concurrent américain. Une nouvelle fois, le cinéma allemand n'est pas considéré comme un éventuel concurrent aux productions françaises. Au contraire, le 7ème art germanique apparaît, clairement, comme l'unique rempart contre le rival américain ce qui implique que ces critiques admettent l'infériorité patente du cinéma hexagonal.

> Une conclusion s'impose, à l'honneur de la production allemande : l'an dernier, deux films avaient renouvelé l'art et la technique cinégraphique, *Les Nibelungen* et *Le Dernier des Hommes*. Cette année se sont encore deux films allemands qui, en ce début de saison, nous apportent la sensation bienfaisante d'un sang nouveau : *Faust* et *Variétés*[701]

Partout, des allusions, des résonances et des correspondances. »

698 Edmond EPARDAUD, « Faust », *op. cit.*, p.20.

699 Walter CAHN, « L'art français et l'art allemand dans la pensée de Focillon », in Matthias WASCHEK (livre dirigé par), *Relire Focillon ; Principes et théorie de l'histoire de l'art*, Paris, Musée du Louvre, École Nationale Supérieure des Beaux-arts, 1998, pp.25-52.

700 Émile VUILLERMOZ, « L'avis de la critique... et celui du Public *Faust* », *op. cit.*, p.22.

701 Edmond EPARDAUD, « Faust », *op. cit.*, p.20.

À l'instar de Léon Moussinac pour *Le cabinet du docteur Caligari* et *La nuit de la Saint-Sylvestre*, en 1927, Epardaud distingue aussi deux principaux courants cinématographiques allemands. Le premier correspond à celui que nous venons d'étudier à travers l'étude de la réception des *Nibelungen* et de *Faust*. La seconde reste à examiner. Commençons donc par *Le dernier des hommes*.

II. – Les préludes du réalisme cinématographique allemand du milieu des années 1920

1 – *Der letzte Mann* de Friedrich Wilhelm Murnau (1924)

Comme nous l'avons déjà indiqué, en 1925, Murnau n'est connu, en France que par deux de ses réalisations *Nosferatu le vampire* et *La terre qui brûle* qui ont remporté un modeste succès d'estime. *Le dernier des hommes* se démarque sensiblement de ces deux œuvres précédentes. En effet, le scénario de Carl Mayer s'inscrit dans la lignée des *Kammerspielfilme* de Lupu-Pick tels que *Le rail* et *La nuit de la Saint-Sylvestre*. À l'origine, ce projet devait être mis en scène par ce dernier. Le synopsis du *Dernier des hommes* est inspiré d'un fait-divers qui nous narre, écrit Lotte Eisner, le destin « d'un portier d'hôtel fier de sa livrée galonnée, admiré par sa famille et par les voisins de l'arrière-cour de sa demeure autant qu'un général. Devenu trop vieux pour porter les gros bagages, il est, mis à la retraite, chargé des lavabos pour messieurs ; il faut donc troquer son costume d'apparat contre un simple veston blanc. Sa famille se sent déshonorée, il devient la risée des voisins qui prennent ainsi leur revanche après l'adulation qu'ils lui ont prodiguée jadis. »[702] Mais « grâce à un héritage providentiel, il devient un client millionnaire […] du palace. »[703]

Le tournage dure cinq mois, entre mai et septembre 1924[704]. Pour la réalisation de ce film très intimiste, Murnau engage des collaborateurs renommés comme les décorateurs Walter Röhrig et Robert Herlth, ainsi que Karl Freund pour la photographie[705]. C'est l'occasion pour le cinéaste et son

702 Lotte H. EISNER, *L'Écran démoniaque, op. cit.* , p.141.
703Jean-Claude LAMY, Bernard RAPP, *Dictionnaire des films*, *op. cit.,* p.348.
704 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=39910
705 *Ibid*.

chef opérateur de poser les bases de ce qu'on nommera la « caméra déchainée »[706]. *Le dernier des hommes* est une œuvre purement visuelle, quasiment sans intertitre, où la caméra est le seul narrateur du récit[707]. Elle devient véritablement subjective grâce à des mouvements d'appareils complexes, les angles de prises de vue sont sélectionnés avec beaucoup de maîtrise et de sensibilité[708]. Ainsi, *Le dernier des hommes* devient-il pour la plupart des critiques l'œuvre maîtresse de Murnau, son laisser-passer pour les États-Unis.

La première berlinoise a lieu le 23 décembre 1924 au Ufa-Palast am Zoo. Comme le relève Lotte Eisner, la presse allemande est enthousiaste[709], Siegfried Kracauer décrit comme un poème en image[710]. Naturellement, le *happy end* provoque le débat, toutefois, pour Kurt Pinthus aussi inattendu soit-il « l'écriture cinématographique [demeure] admirablement menée. »[711] Seulement quelques jours séparent la première allemande de la projection inaugurale américaine[712]. Avec *Le dernier des hommes,* la presse anglo-saxonne constate, unanimement que l'Allemagne est sur la meilleure voie possible pour reconquérir, par le cinéma, l'estime perdue pendant la Première Guerre mondiale[713]. En France, dans les colonnes de *Cinémagazine*, on se contente d'indiquer que *Le dernier des hommes* « remporte à Londres et à New-York un succès considérable. »[714]

La première parisienne se déroule le 11 septembre 1925[715] soit plus de neuf mois après la présentation berlinoise. Cependant l'essentiel des analyses françaises est publié dès le mois d'avril 1925. C'est le cas de celle de Robert Desnos qui y consacre à peine quelques lignes focalisées sur une action décontextualisée et insensible au travail de la caméra ou aux éclairages. « Ridicule et grotesque […] s'apparente d'ailleurs à celui du *Dernier des hommes* où Jannings tente en vain de nous intéresser à une invraisemblable histoire de concierge, de laveurs de cabinets et de livrées à

706 Lotte H. EISNER, *L'écran démoniaque*, *op. cit.*, p.147.
707 Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand*, *op. cit.*, p.27.
708 Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemande, op. cit.,* p.49.
709 Lotte H EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand 1913-1993, op. cit.*, p.97 :

> « […] C'est un succès. Grâce à l'UFA, grâce à Erich Pommer qui a cru en ce film et qui a permis son tournage. Nous ne rédigeons même pas une critique. Nous nous contentons de traduire les sentiments qui animaient ceux qui ont assisté à la première du film. Nous avons assisté à la conception, à l'accouchement et au premier cri du rire sacré. Lorsque nous pensons à ce film, nous ne trouvons pour le décrire que les mots qui servent à décrire les moments les plus heureux de notre vie. Le public partagera certainement notre opinion et celle des gens qui sortirent soulagés et émus du UFA-Palast ce mardi soir-là. Voilà la route que doit suivre le cinéma allemand »
> (*Lichtbild-Buhne,* 31/12/1924, n°152)

710 Siegfried KRACAUER, « Der letzte Mann », *Frankfurter Zeitung,* 11/02/1925, in : *Kleine Schriften zum Film 1921-1927 ; Band 6.1, op. cit.,* z.120-122.
711 Cité par Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.,* p.225.
712 http://www.imdb.com/title/tt0015064/releaseinfo Il est présenté le 5 janvier 1925.
713 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.,* p.225.
714 L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », *Cinémagazine*, 10/04/1925, n°15, p.79.
715 http://www.imdb.com/title/tt0015064/releaseinfo

galons. C'est à proprement parler un film pour les domestiques. »[716] Ce commentaire lapidaire s'avère finalement conforme au goût du poète, même s'il avait pu, en bon surréaliste, apprécier la mise en images du fantastique dans *Nosferatu*[717]. En 1923, *Le rail* ne lui inspirait que peu d'intérêt, notamment en raison « de la valeur discutable du scénario »[718]. De plus, le poète affirme qu'il est peu sensible aux recherches purement visuelles de Lupu Pick[719], par extension il apparaîtra logique que la virtuosité technique de Murnau et Freund ne soit même pas relevée. La critique cinématographique de Desnos repose principalement sur l'originalité du scénario, si bien que cette évocation du quotidien allemand de l'immédiat après-guerre ne soulève en lui aucune curiosité. Cette lecture, conforme à une certaine vision de l'art du surréalisme des débuts, tend à se démarquer d'interprétations plus psychologiques, où *Le dernier des hommes* est perçu comme la représentation d'un trait essentiel du caractère allemand à savoir le respect de la hiérarchie, de la *Obrigkeit*[720].

Cette prétendue spécificité du caractère allemand apparaît comme le principal frein au succès français du film. L'argument scénaristique, ici limité à la simple dégradation sociale d'un portier, ne peut, en aucun cas, être interprété comme une fable à portée universelle. Or, la quasi absence d'intertitres porte à croire que Murnau aspirait à une forme d'universalisme. Dès lors, le « germanisme universel », déconnecté des formations sociales contemporaines et de leurs mentalités, trouverait uniquement son origine dans les légendes fondatrices et plus largement dans les fondements de la culture séculaire allemande. Sur ce point les avis des chroniqueurs divergent radicalement.

> *Le Dernier des Hommes* a forcé les portes de l'Angleterre, celles de l'Amérique. Il remporte à Londres et à New-York un succès considérable. C'est une grande victoire pour le film allemand.
>
> N'est-ce pas une grave erreur que de tendre, afin de s'ouvrir les marchés étrangers, à faire du film « international » ? Chaque peuple a ses mœurs, sa psychologie propre, qu'il excelle naturellement à porter à

716 Robert DESNOS, « “ Mouvements Accélérés ” “ Une belle Journée ” “ Kean ou désordre et génie ” “ Le Dernier des hommes ” “ L'affiche ”, *Journal Littéraire,* 18/04/1925, in *Les Rayons et les ombres ; Cinéma, op. cit.,* p.68.

717 *Ibid.,* p.24 :

« Trois films, parmi les plus beaux que nous avons vus, ont été représentées, *Le Cabinet du Docteur Caligari, Nosferatu le vampire* et *Vanina* […] »

718 *Ibid.*, p.26.

719 *Ibid.,* p.55 :

« Dans *Le Rail,* on s'est joué habilement d'une difficulté mais aux virtuose nous préférons toujours les inspirés. »

720 Pierre HENRY, « Les Films de la saison 1924-1925 », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/10/1925, n°47, p.11 :

« *Le Dernier des Hommes* […] est plus symbolique que réaliste. Il est difficile de prendre littéralement pour vraisemblable la déchéance morale de ce portier congédié. Le film de Murnau ne vaut que si l'on fait la part à l'état d'esprit très particulier à l'allemand qui attache à l'uniforme un prestige tout spécial, et que si l'on voit en la personne du portier symbole du gradé “ limogé ”. »

l'écran, mais un Américain se trompera lourdement lorsqu'il mettra en scène une famille française et des scènes de la vie parisienne, comme nous nous tromperons nous-mêmes lorsqu'il nous prendra fantaisie de faire vivre à l'écran n'importe quel girl ou boy de San-Francisco ou de Kansas City.

Cela les Allemands l'ont fort bien compris, et c'est avec un film allemand qui ne fait aucune concession, ni à la technique, ni à la pensée américaine qu'ils triomphent sur Broadway.

N'est-elle pas, en effet, éminemment allemande, la pensée directrice de cette œuvre basée uniquement sur le prestige de l'uniforme.

[…]

Le scénario […] est d'une psychologie très spéciale aux peuples germaniques. Certes, nous ne nous reconnaissons pas dans les personnages qui l'animent, mais ne nous intéressent-ils pas ? Bien au contraire. Ces caractères ont pour nous un attrait particulier, puisqu'ils nous dévoilent et étudient des sentiments que nous ne sommes pas accoutumés à côtoyer.[721]

.

Selon « L'habitué du vendredi », le potentiel universaliste du film repose principalement sur sa réussite commerciale dans les pays anglo-saxons. Sans même remettre en cause la représentation d'une Allemagne respectueuse de la hiérarchie, le critique élargit clairement à des aspects plus psychologiques et conceptuels de la notion de la « germanité universelle ». Néanmoins le succès commercial aurait pu être utilisé comme la preuve de l'américanisation – ou « l'internationalisme » – des productions allemandes. « L'habitué du vendredi » est l'unique critique à remarquer l'incongruité du *happy end* qu'il considère comme une véritable « concession au public »[722]. Car la notion de « nationalisme universel » est justement le contraire ; aucun compromis n'est envisageable. Le *happy end* signalerait donc une des faiblesses de Murnau contraint de se plier aux obligations scénaristiques des marchés américain et occidental.

Ces opinions parfaitement opposées et ambiguës nous révèlent indirectement les difficultés à interpréter le travail sur la photographie et la mise en scène du film. À la différence de la réception française des *Nibelungen* ou de *Faust*, la mise en scène du *Dernier des hommes* n'inspire aucun parallèle avec la peinture allemande. Certes, on évoque « l'harmonieux équilibre des blancs et des noirs »[723], mais « le bouillonnement intense, dramatique de la vie moderne »[724] semble interdire

721 L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », *op. cit.*, p.79.
722 *Ibid.* :

« […] Il [Jannings] est aussi remarquable de bonhommie et de truculence dans la dernière partie du film qui me plaît moins et que je regrette sincèrement qu'on ait réalisée. Pourquoi n'avoir pas terminé sur le dernière vision du pauvre homme déchu ? Concession au public qui n'aime pas les films tristes ? Peut-être, mais c'est dommage. »

723 Edmond EPARDAUD, « Le Dernier des Hommes », *Cinéa-Ciné pour tous,* 15/04/1925, n°35, p.22.
724 *Ibid.*.

toute comparaison. Ce constat met en évidence le fait que la peinture allemande des années 1920 – avec les débuts de la *Neue Sachlichkeit* Nouvelle Objectivité – est totalement ignorée dans l'hexagone. Cette méconnaissance conduit la presse spécialisée à appréhender, cette fois-ci, le travail sur les images que sous son aspect uniquement cinématographique. La grande technicité dont ont fait preuve Murnau et Freund dans le travail sur la photographie et la mise en scène axée sur une grande mobilité de la caméra – travelling et panoramique – incitent la critique à concentrer son attention sur le langage proprement cinématographique et son autonomie, ce qui permet à « L'habitué du vendredi » d'écrire : « La technique est très brillante et j'ai spécialement apprécié au début du film la montée et la descente des ascenseurs, desquels on voit le hall de l'hôtel, le mouvement de la rue, les portes tournantes et toute l'agitation du " Palace ". Remarquables sont également le rêve du portier et les vues de la cité ouvrière prises sous des angles très divers. »[725]

C'est donc par la subjectivité dans le traitement narratif que permettaient les effets des nouvelles techniques utilisées dans *Le dernier des hommes* que ce dernier devient l'un des films les plus importants de l'œuvre de Murnau. Comme nous l'avons déjà vu, en 1929, Marcel Carné décrie ainsi ce film comme le premier où la caméra devient vraiment subjective. « Placée sur un chariot, la caméra glissait, s'élevait, planait ou se faufilait partout où l'intrigue le nécessitait. Elle n'était plus figée conventionnellement sur un pied, mais participait à l'action, devenait *personnage du drame*. Ce n'était plus des acteurs qu'on devinait placés devant l'objectif, mais celui-ci qui les surprenait sans qu'ils s'en doutent. »[726] *Le dernier des hommes* est donc considéré, au début du cinéma parlant, comme une œuvre charnière. Ce point de vue évolue jusqu'à être interprété, en 1935, sous la plume de Bardèche et de Brasillach comme l'unique chef-d'œuvre de Murnau[727].

2 – *Die freudlose Gasse* de Georg Wilhelm Pabst (1925)

Die freudlose Gasse (La rue sans joie) est le premier film de Pabst à être distribué en

725 L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », *op. cit.*, p.79.
726 Marcel CARNÉ, « La Caméra, personnage principal », *op. cit.*, p.47. Souligné dans le texte.
727 Maurice BARDÈCHE, Robret BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.*, p.264 :

> « Murnau, aussi volontaire, aussi massif s'est pourtant égaré vers des voies divergentes. Il tenta de moderniser *Tartuffe,* de produire un *Faust* qui valût *les Nibelungen*. Ce qui reste de lui c'est *Le Dernier des hommes.* »

France, alors qu'il s'agit de sa troisième réalisation[728]. Ce long métrage est produit par la Sofar-Film dirigée par Frölich. Pour l'occasion, le cinéaste s'adjoint les services du pionnier des effets spéciaux Guido Seeber qu'il nomme directeur de la photographie[729]. Si la thématique du film peut être rapprochée *Isn't life wonderful* (*La vie est merveilleuse)* de David W. Griffith, (1924)[730], d'un point de vue purement formel, *La rue sans joie* est plutôt à inscrire dans le prolongement de l'art du *Kammerspiel* et plus précisément de *La nuit de la Saint-Sylvestre*[731]. À la différence du *happy end* du *Dernier des hommes* qui en atténue sensiblement sa portée critique, en réalisant *La rue sans joie,* Pabst n'a fait aucune concession scénaristique. En travaillant pour une petite maison de production, il semble que le cinéaste ait été beaucoup plus libre de ses choix cinématographiques.

La rue sans joie est une adaptation du roman éponyme de Hugo Bettauer publié sous forme de feuilleton dans le grand journal viennois *Neue Freie Presse*[732]. Dans les années 1920 à Vienne tandis que la misère sévit un peu partout et que les petites gens attendent désespérément que le boucher consente à ouvrir les portes de sa boutique, dans un palace proche, l'industriel Rosenow et l'homme d'affaires sud-américain Canez mettent au point une fructueuse spéculation financière. Derrière la façade respectable de son magasin de confection, La Greifer abrite une maison close fréquentée par la bourgeoisie. C'est dans cet établissement que […] »[733] le destin de deux femmes, Greta et Maria vont se croiser. La première sera contrainte à la prostitution après avoir commis un crime d'amour. Quant à la seconde, elle y échappera, grâce à l'amour qu'elle trouve après d'un jeune Américain.

La première berlinoise se déroule le 18 mai 1925[734], soit quelques semaines seulement après l'assassinat de Bettauer, le 26 mars 1925. Très rapidement, la presse spécialisée allemande considère *La rue sans joie* comme un classique. Dans les colonnes de la *Filmwoche*, on peut lire que « ce film devra faire partie de nos filmothèques. »[735] En France, ce n'est qu'en octobre 1925, qu'Ernst

---

728 Georg Wilhelm Pabst a réalisé en 1923 *Der schatz (Le trésor)* et en 1924 *Gräfin Donelli (Comtesse Donelli)*.

729 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=45672

730 Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, *op. cit.*, p.187.

Ernst HOFFMAN, « Lettre de Berlin “ La Rue sans Joie ” », *Cinémagazine,* 16/10/1925, n°42, p.116 :

« Dans sa manière et pas sa technique, G. Pabst est un disciple de D. W. Griffith »

731 Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand, op. cit.*, p.62.

732 Siegfried KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, *op. cit.*,p.185.

733 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=45672

734 http://www.imdb.com/title/tt0015842/releaseinfo

735 Cité par Lotte H. EISNER, *vingt ans du cinéma allemand ; 1913-1933, op. cit.,* p.105 :

« Ce film devra faire partie de nos filmothèques. Non pas pour sa valeur littéraire, ni même pour sa valeur historique, mais pour la façon dont il nous dépeint la guerre, cet événement que le temps nous fera oublier un jour. Le grand mérité de Willy Haas [le scénariste] est d'avoir décrit le conflit d'une manière décousue, épisodique, avec des scènes se déroulant parallèlement à d'autres mais qui n'en sont pas moins dramatiques. Il a adapté le film du roman d'Hugo Bettauer l'écrivain assassiné. » (*Filmwoche,* n°13/1925)

Hoffman rend compte du succès allemand de cette production.

> *La Rue sans joie*, lors de sa présentation à Berlin, a remporté un des plus grands succès qu'on ait jamais vu en Allemagne. La vision du film a été littéralement hachée d'applaudissements, pendant les quatre bobines, et après la projection, les interprètes et le metteur en scène, qui étaient dans la salle, ont été acclamés par un public enthousiaste.
>
> […]
>
> Le film est sorti en exclusivité dans un des plus selects cinémas de Berlin. Il a tenu plus de six semaines (fait extrêmement rare en Allemagne) et a été enlevé de l'affiche en plein succès à cause des engagements antérieurs.
>
> D'ailleurs, de l'avis général, *La Rue sans joie* est le plus grand succès commercial et artistique en Allemagne après les *Nibelungen* et *Le Dernier des Hommes*. Actuellement, *La Rue sans joie* poursuit une carrière triomphale à travers tout le pays et obtient partout auprès du public un énorme succès. On loue ses places plusieurs jours à l'avance. Le film a été vendu aussitôt après la présentation pour tous les pays de l'Europe.[736]

Il est étrange que plusieurs mois après la première allemande, un correspondant témoigne de cet événement en allant même jusqu'à reproduire des extraits de la presse allemande comme le *Berliner Tageblatt,* la *Berliner Zeitung am Mittag* ou encore la *Lichbild Buhne*[737]. Cela s'explique aisément si l'on sait que la présentation à la presse devait avoir lieu quelques semaines après la publication de cette chronique : selon James Willard, les critiques ont pu découvrir *La rue sans joie* le 5 novembre 1925[738]. Dans ces articles, aucune mention n'est faite des coupures effectuées par la censure française ou encore anglaise. Dans ces deux pays, les vingt dernières minutes ont disparu sous prétexte qu'elles représentaient une révolution sociale[739].

Néanmoins, il s'agit du premier film allemand visible en France montrant les conséquences directes de la Première Guerre mondiale sur les populations civiles des pays vaincus[740]. Les nations alliés ont eux aussi dû faire face à l'inflation augmentant côté français la sensation d'une victoire à la Pyrrhus. Ainsi Ernst Hoffman déclare-t-il que « le film est donc particulièrement intéressant et

---

736 Ernst HOFFMAN, « Lettre de Berlin “ La Rue sans Joie ” », *op. cit.*, pp.117-118

737 *Ibid.*.

738 J. W., « Une étoile qui se lève ; Greta Garbo », *Cinémagazine,* 23/10/1925, n°43, p.170 :

> « Ce film, que la Société des Films Artistiques “ Sofar ” nous présentera le 5 du mois de novembre, est une grande fresque qui fait revivre de façon scrupuleusement exacte la Vienne d'après-guerre, au moment où la spéculation la plus éhontée faisait rage à côté de la famine et de la déchéance. »

739 Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op. cit.,* p.37.

740 Ernst HOFFMAN, « Lettre de Berlin “ La Rue sans Joie ” », *op. cit.*, p.116 :

> « Le roman, et par conséquent le film, traitent de la période d'après-guerre à Vienne, pendant la famine et l'inflation fiduciaire qui fit penser pendant un moment à l'impossibilité de sauver l'Autriche d'une désagrégation économique et sociale. »

compréhensible pour tous les pays qui ont subi le contrecoup de la guerre »[741] *La rue sans joie* donnerait à voir une forme de communauté de destin pour toutes les nations qui ont engagé une grande partie de leur force vive dans le conflit 1914-1918. Dès lors le film de Pabst s'inscrit dans une actualité récente spécifiques à la plupart des nations européennes.

Le retour à une période de stabilité économique propice à l'apaisement diplomatique réduit de manière conséquente le teneur du film, comme si la France n'avait jamais connu de difficiles périodes d'inflation après 1918. Pour « L'habitué du vendredi », la période de l'après-guerre en Autriche sert uniquement de décor à « cette âpre histoire cruelle et douloureuse »[742]. Dans ces conditions, il ne peut y avoir une quelconque identification de la part du public français. L'intérêt des spectateurs hexagonaux réside donc ailleurs.

« L'habitué du vendredi » esquisse un rapprochement entre ce difficile contexte économique et la mise en scène qui exacerbe le « tragique de l'action »[743]. Cette interprétation trouve vraisemblablement son origine dans la démonstration tentée par Paul Ramain. En avril 1926, il s'attache à prouver, que « *La Rue sans joie* est, par exemple, un film éminemment expressionniste, autant que *Vanina* […]. »[744] Par expressionnisme, il entend un art « essentiellement onirique, un rêve ! [*sic*] »[745] – dans le cas de *La rue sans joie* il s'agirait plutôt d'un cauchemar. Paul Ramain remarque très justement que Pabst n'a pas réalisé son film en extérieurs dans les quartiers populaires de Vienne bien au contraire la rue a été montée de toutes pièces dans les studios berlinois. Elle « apparaît comme un lieu existentiel, non défini, où se pressent des visages mornes, fatigués. »[746] Il ne s'agit pas d'une « tranche de vie »[747], mais bien d'une mise en scène sujette à un arbitraire artistique. C'est la raison pour laquelle il décrit *La rue sans joie* comme étant une « stylisation psychologique de fragments de vie idéalisés et vus par un artiste exceptionnel […]. »[748] Dès lors, l'émotion ressentie est uniquement due aux procédés cinématographiques utilisés par Pabst lors du

741 *Ibid*.

742 L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les films de la semaine », *Cinémagazine*, 30/09/1927, n°39, p.588 :

> « *La Rue sans joie* restera longtemps une des meilleures productions du cinéma d'outre-Rhin.
> Il y a déjà dans le titre tout un poème, tout un drame. Drame de la misère, drame de la dignité.
> L'époque troublée qui, à la fin et au lendemain de la guerre, plongea l'Europe Centrale dans un sombre dénuement, renversant la situation des classes sociales, mettant la bourgeoisie intellectuelle à la merci des mercantis et des profiteurs, cette triste époque, dis-je, convenait parfaitement pour situer cette âpre histoire cruelle et douloureuse. »

743 *Ibid. :*

> « La technique très personnelle de G. W. Pabst a encore accentué la caractère tragique de l'action, par ses éclairages surprenant, ses décors originaux. »

744 Paul RAMAIN, « Opinions / Pour une Esthétique intellectuelle du Film », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1926, n°58, p.13.

745 *ibidem*, p.14

746 Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op. cit.,* p.37.

747 Paul RAMAIN, « Opinions / Pour une Esthétique intellectuelle du Film », *op.cit.,* p.14.

748 *Ibid*.

tournage. L'analyse de *La rue sans joie* est ici détachée de la réalité historique à laquelle le film fait pourtant référence[749]. L'intention réaliste se voit gommer au profit d'une lecture expressionniste articulée autour d'une représentation stéréotypée d'un art germanique régi par le rêve.

L'analyse de Ramain est une lecture particulièrement partiale et subjective qui semble aller de pair avec l'intérêt que porte le public au film. Car celui-ci se précipite dans les salles, c'est surtout pour y admirer une nouvelle vedette : Greta Garbo. Et la presse spécialisée entretient une forme de mythe qui associe la jeunesse, la beauté et le talent naturel de l'actrice, à la rapidité de sa carrière[750]. La comparaison avec Lilian Gish tout comme la poursuite de sa carrière aux États-Unis suggèrent que seul le système hollywoodien demeure à la hauteur des qualités de l'actrice suédoise, même si un Willard peut annexer certaines de celles-ci à une certaines francité. « Voici donc Greta Garbo, après deux films, vedette mondiale ! Le public français la verra et l'aimera. Car c'est bien, malgré sa naissance étrangère, un talent français, par sa finesse et par sa délicieuse simplicité. »[751]

Une décennie après la première berlinoise, Bardèche et Brasillach consacrent un chapitre à l'œuvre muette de Georg Wilhelm Pabst[752]. Ils décrivent en à peine une ligne la première apparition de Garbo sur les écrans, et préfèrent s'attacher à la personnalité et à l'esthétique du cinéaste qu'ils considèrent comme le maître du cinéma réaliste allemand[753]. Pour ce faire, les deux auteurs s'efforcent de re-contextualiser *La rue sans joie* dans la période de l'immédiat après-guerre mais s'ils

749 *Ibid.* :

« [*La rue sans joie*] *c'est* une œuvre d'art et une œuvre puissante, parce qu'elle suggestionne nos nerfs et notre imagination d'une façon autrement plus vibrant et profonde que ne le ferait la vie réelle. »

750 J. W., « Une étoile qui se lève ; Greta Garbo », *op.cit.*, pp.169-170 :

« Une carrière de conte de fée !

À dix-sept ans, à peine sortie de l'école dramatique de Suède, Greta Garbo est “ découverte ” par le célèbre metteur en scène suédois Stiller, qui l'engage pour un grand rôle dans *Gosta Berling*.

La beauté fine et parfaite de cette jeune Scandinave, au visage pur et aux gestes gracieux, doublée d'un talent peu banal, séduit le public et enthousiasme G. W. Pabst, qui venait d'être chargé par la Société des Films Artistiques “ Sofar ” de porter à l'écran l'œuvre connue d'Hugo Bettauer, *La Rue sans joie*. Il engage immédiatement Greta Garbo pour un des rôles principaux. Et là voilà, à dix-huit ans, par un coup de baguette magique, promue vedette européenne !

[…]

Le talent de Greta Garbo a donné sa plénitude dans la rôle de Greta Rumfort. Son jeu, tout en finesse, sans complication, très humaine, très émouvante, fait d'elle une des rares ingénues de l'écran qui puisse, sans artifices théâtraux, atteindre l'extase de l'art pur. Il ne serait pas trop exagéré que de la comparer à Lilian Gish [l'actrice fétiche de Griffith]. D'ailleurs, elle fut très appréciée des Américains, puisque immédiatement après la présentation de *La Rue sans Joie* à Berlin, une des plus puissantes sociétés de productions américaines l'engagea pour trois ans à Hollywood. »

751 J. W., « Une étoile qui se lève ; Greta Garbo », *op.cit.*, p.170.

752 Maurice BARDÈCHE, Robret BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.*, pp.263-264.

753 *Ibid.*, p.263 :

« C'est que l'Allemagne, après Lupu-Picj et Murnau, songeait beaucoup plus à annexer à l'écran le réalisme qu'à y intégrer le rêve et la fantaisie. »

ancrent le film dans le quotidien de la Vienne d'après 1918[754], ils le perçoivent avant tout comme la construction d'atmosphère liées aux choix esthétique du cinéaste : « Pabst sauvait presque tout par son talent de peintre, par ses escaliers noyés dans le brouillard, ses maisons lépreuses, ses escaliers gluants, ses taudis et ses pauvres bougres. »[755]

3 – *Variété* de Ewald André Dupont (1925)

Pour Ewald André Dupont, *Variété (Variétés)* est le premier de ses films à être distribué dans l'hexagone. En 1925, il est déjà l'auteur d'une œuvre importante. Dès 1916, il commence par écrire des scénarios et en 1919 il passe à la réalisation d'un film d'aventure *Das Geheimnis des Ameirka-Docks (le mystère des quais américains).* C'est le premier d'une dizaine de productions similaires. L'année 1923 est marquée par son premier succès artistique et commercial avec *Das alte Gesetz (Baruch)*[756]. Cette consécration lui vaut la confiance d'Erich Pommer pour lequel il entreprend l'adaptation de Felix Holländer *Der Eid des Stephan Huller (Le sement de Stephan Huller)*[757]. Les prises de vue sont assurées par Karl Freund ce qui confère à *Variétés* une parenté avec les *Kammerspielfilme* comme par exemple *Le dernier des hommes* – d'ailleurs Murnau avait été pressenti pour la réalisation de ce projet[758]. On discerne aisément la caméra de Freund grâce à l'utilisation fréquente du champ-contrechamp et de la contreplongée. Néanmoins, Dupont apporte aussi sa touche personnelle par son expérience de cinéaste de films d'aventure et par son goût pour le monde du cirque[759]. Ainsi *Variétés* devient-il « un chef-d'œuvre du réalisme psychologique, et un modèle de construction narrative grâce à l'amalgame d'une vision subjective fluide et d'une objectivité descriptive. »[760]

L'argument est ainsi résumé par Eisner : c'est « l'histoire d'un acrobate de talent qui délaisse sa femme et son enfant pour une petite garce étrangère et qui devient avec un célèbre partenaire un artiste de variétés de grande renommée. Mais il finit par causer sa propre destruction en tuant son

754 *Ibid. :*

> « Surtout Pabst y opposait, dans un dyptique assez romantique, les plaisirs des riches et les malheurs des pauvres dans la Vienne de la famine et de l'inflation. »

755 *Ibid*.
756 http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=29633
757 http://www.imdb.com/name/nm0390586/
758 Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand, op. cit.*, p.63.
759 *Ibid*.
760 *Ibid*.

partenaire par jalousie. »[761]

La première allemande a lieu le 25 novembre 1925. C'est l'occasion pour le directeur de la salle – Franz Heilburg – de déployer d'importants moyens. L'objectif était de relier la réalité de l'écran en deux dimensions à celle de la salle en trois dimensions[762]. Un critique du *Reichsfilmblatt* décrit la début de la séance comme un véritable spectacle de cirque avec danseuses, jongleurs exécutant leurs numéros à la lumière de lampions avant que l'écran ne s'abaisse pour laisser, progressivement, la place aux premières images du film[763]. Dans les colonnes de la *Licht Bild-Bühne*, on peut lire que si « l'action est mince et n'apporte que rarement des surprises », se sont les interprètes Lya de Putti, Warwick Ward et Emil Jannings qui donnent au film son principal intérêt[764].

En France, la présentation aux professionnels a lieu au milieu de l'année 1926. Elle est organisée par l'Alliance Cinématographique Européenne (ACE) « société française créée en 1926 par des distributeurs allemands, dans le but de diffuser largement la production d'outre-Rhin. »[765] Pour atteindre cet objectif, l'ACE use du *block-booking* (ou « programmation en bloc ») qui consiste à louer les films en série et non plus individuellement[766]. L'article de Jean de Mirbel publié en juillet 1926 dans les colonnes de *Cinémagazine* décrit à la fois l'utilisation de cette pratique et la manière dont les transferts culturels – à visée commerciale – commencent à s'institutionnaliser entre les anciens ennemis qu'on peut penser saisis par l'« esprit de Locarno »[767]. *Variétés* est projeté avec trois

761 Lotte H. EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand, op. cit.,* p.67.
762 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.181.
763 *Ibid*.
764 Cité par Lotte H. EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand, op. cit.,* pp.67-68 :

> « […] À côté de la simplicité du sujet, il y a la magistrale description de ces trois personnages. Il y a d'abord cette fille venue de nulle part, érotique jusqu'au bout des doigts et vicieuse jusqu'au tréfonds de l'âme. Lya de Putti l'incarne à merveille, lui donne vie et lui confère cette beauté exotique qui nous fait comprendre comment elle est capable de mener n'importe quel mâle par le bout du nez, sans compter cet artiste élégant et dégénéré que nous interprète Warwick Ward. Cet acteur racé, d'une élégance toute anglo-saxonne, est une bénédiction pour le cinéma allemand. Car ce genre d'acteur nous manque totalement. Le mâle dont nous parlions est évidemment Emil Jannings. Ce n'est peut-être pas son meilleur rôle. Nous voyons trop souvent des muscles et trop rarement un peu d'esprit. Mais avec qu'elle force, avec quel contraste il nous dépeint successivement un père attendri, un amant brûlant de fièvre et un dieu vengeur brutal et meurtrier. Personne sans doute, n'aurait pu interpréter ce rôle avec autant de maîtrise. » (*Licht Bild-Bühne* n°232/1925)

765 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant, op. cit.*, p.23.
766 *Ibid.*, p.30
767 Jean de MIRBEL, « Alliance Cinématographique Européenne / Variétés – Le Braconnier – La Petite Téléphoniste – Le Rapide de l'Amour », *Cinémagazine,* 09/07/1926, n°26, p.71 :

> « Nous ne pouvons terminer ce compte rendu de présentations sans adresser nos compliments aux dirigeants de l'Alliance Cinématographique Européenne. MM Becker, Delac et Danilov, pour l'heureuse sélection de films avec lesquels ils viennent d'imposer leur nouvelle organisation. Félicitons-les aussi de l'heureux choix de leurs collaborations : M. Cavale, chargé de la direction des services de location, qui avait déjà fait apprécier à la Mappemonde [une autre société de distribution de films allemands et anglais] ses grandes qualités d'organisateur et son exceptionnelle puissance de travail : M. V. Mayer, directeur des importants services de la propagande, qui, dans une série de notices rédigées et présentées avec un goût parfait, par le choix des artistes qui composèrent les affiches de l'A.C.E., se montre le technicien très averti que nous avions déjà apprécié à Ciné-France et à la Mappemonde. »

autres films *Blitzzug der Liebe (Le rapide de l'amour)* Johannes Guter (1925*), Der Wilderer (Le braconnier)* de Johannes Meyer, (1926*), Das Fräulien vom Amt* (*La petite téléphonies)* de Hanns Schwarz (1925*).* Ainsi la part des productions allemandes sur le marché français passe-t-elle de 5,7% en 1926, à 15,7% en 1927[768]. Le film de Dupont – et plus largement l'ensemble de cette programmation – ne sera distribuée dans les salles parisiennes qu'à partir de 1927.

Dès la présentation aux professionnels, *Variétés* déchaîne l'enthousiasme de la critique qui peut, à l'occasion s'avouer impuissante à décrire verbalement la beauté des images[769], ce qui le distingue des trois autres réalisations. Pendant les mois séparant cette séance de la première projection publique le « service de la propagande » de l'Alliance Cinématographique Européenne s'assure une bonne visibilité dans les pages de la presse spécialisée afin de maintenir la curiosité des spectateur pour *Variétés*. De nombreuses illustrations sont publiées dans *Cinémagazine* ou *Cinéa-Ciné pour tous* donnant aux lecteurs l'impression d'un véritable phénomène cinématographique qu'il ne faut absolument pas manquer. « Depuis des mois déjà nos lecteurs ont trouvé dans nos colonnes de nombreux articles consacrés à cette production qui marque, de l'avis unanime des critiques du monde entier, une étape considérable dans les conquêtes réalisées par le septième art dont nous sommes les serviteurs fidèles et les adeptes fervents. »[770]

Si cette première publique ne ressemble en rien à l'équivalent berlinois, la séance demeure un événement mondain digne des séances inaugurales allemandes des *Nibelungen* ou du *Dernier des hommes* et qui peut être un bon indicateur de certains rapprochement franco-allemands dont le cinéma est un important vecteur :

> La première de *Variétés* fut l'occasion d'un grand gala à l'Impérial qui réunit le tout Paris, les ambassades et les hautes personnalités des arts des lettres.

768 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant, op. cit.*, p.27.

769 Jean de MIRBEL, « Alliance Cinématographique Européenne / Variétés – Le Braconnier – La Petite Téléphoniste – Le Rapide de l'Amour », *op. cit.*, p.66 :

« La première image de *Variétés* fut, lors de la présentation de ce film, unanimement applaudie ; cette même manifestation se reproduisit maintes fois durant toute la projection et c'est inconsciemment que, subjugués par toute la beauté, la puissance, l'émotion qui se dégagent de cette œuvre, nous éprouvions tous le besoin d'exhaler notre plaisir, notre admiration.

Je voudrais pouvoir dire toute la perfection de cette œuvre magnifique, mais je me sens impuissant à traduire les impressions profondes qu'une telle vision laisse tant au cœur qu'à l'esprit et même aux nerfs. Mille images se présentent à ma mémoire, et il est bien difficile de juger quelles sont les plus belles, les plus émouvantes... Il faudrait les décrire toutes, et cette énumération, quel que soit le soin qu'on porte à la faire, quel que soir le désir qu'on ait à faire partager son admiration, ne donnerait aucun idée du chef-d'œuvre qu'est *Variétés*, tant il est vrai que le cinéma, art visuel ne saurait être raconté. »

770 Jean de MIRBEL, « “ Variétés ” à l'écran », *Cinémagazine,* 18/02/1927, n°7, p.331

La belle salle du boulevard des Italiens étincelait de diamants, de perles et de plastrons éblouissants. On pouvait reconnaître dans les loges : M. Arthur Levasseur, ancien ministre, président du groupe interparlementaire du spectacle ; M. Richard Dupierreux, représentnat M. Luchaire directeur de l'Institut International de Coopération Intellectuelle, empêché ; M. Fred Cornelissen chef du service d'études cinématographiques à l'Institut international de Coopération Intellectuelle ; Mme la marquise de Crewe, la vicomtesse de Jauzé ; MM. Hoyer Millar et Charles Mendel, de l'ambassade d'Angleterre ; M. le ministre d'Autriche et Mme Gruenberger ; MM. Sherman Green et George R. Canty, de l'ambassade des États-Unis, représentant l'ambassadeur, empêché ; M. George Orr, consul des États-Unis […].[771]

Cette énumération incomplète suffit aussi largement à démontrer que l'Alliance Cinématographique Européenne a importé à Paris certaines méthodes de promotions et de communications déjà bien rodées outre-Rhin. La campagne publicitaire précédent la sortie, comme cette projection réservée à l'élite politique et artistique de la capitale prouvent l'ambition commerciale de l'ACE d'augmenter sensiblement la part des productions germaniques sur le marché hexagonal. Si l'on en croit l'article de Jean de Mirbel, ces démarches presque inédites sont à l'origine du succès populaire[772].

Néanmoins, ce succès ne peut pas se résumer à ces seules opérations commerciales. Les qualités formelles intrinsèques du film y participent pleinement. L'intrigue n'est quasiment pas analysée ; pour Edmond Epardaud le sujet « est si simple, si réduit, si rudimentaire que dix lignes suffiraient à en exprimer l'essentiel. »[773] En apparence, le synopsis ne révèle aucune spécificité propre à la civilisation germanique même s'il s'agit d'une adaptation d'un roman allemand. Pour Michel Goreloff, la force du film réside dans sa « visualité », dans le fait que Dupont a su accommoder l'intrigue aux diverses possibilités cinématographiques[774]. Dès lors, la technique cinématographique supplante largement l'intérêt pour l'intrigue et sert davantage une sorte d'atmosphère typique d'une dramaturgie germanique ou scandinave[775]. « […] Ce drame lui-même,

771 *Ibid*.

772 *Ibid. :*

« Auprès de ce public d'élite, *Variétés* remporta le même triomphe que celui que devait lui faire le lendemain et les jours suivants la foule qui se pressait devant les bureaux de l'Impérial. Nous sommes heureux de pouvoir enregistrer cette victoire de l'A.C.E. et de crier une fois de plus bravo à E. Dupont et à ses merveilleux interprètes. »

773 Edmond EPARDAUD, « Un chef-d'œuvre Variétés », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/02/1927, n°78, p.12.

774 Michel GORELOFF, « Les Grandes Exclusivités / Variétés », *Cinémagazine,* 04/02/1927, n°5, p.225 :

« Le cinéma peut raconter une belle histoire à *sa façon,* sans rien emprunter à la littérature. Au lieu de transcrire à l'écran le roman, Dupont a essayé de *concrétiser* la pensée de l'auteur en images en laissant de côté, en oubliant complètement l'expression littéraire. Le roman et le film procèdent différemment pour créer l'émotion. On peut exprimer le même sujet en paroles et en images animées, mais il est évident que la façon de le mettre ne valeur, sans le trahir, ne sera plus le même dans les deux cas. [...] »

775 Edmond EPARDAUD, « Un chef-d'œuvre Variétés », *op. cit.*, p.11 :

qui a été fait tant de fois au théâtre, devait être conçu en images et pour l'image. »[776] C'est donc la première fois que le synopsis d'un film allemand ne sert pas de support à la représentation de *topoï* sur la civilisation germanique. L'essentiel des commentaires s'attardent sur les diverses prouesses techniques. Dans un article de Léon Moussinac publié d'abord dans *L'humanité* puis dans *Cinéa-Ciné pour tous*, la mise en scène et la photographie de *Variétés* sont encore une fois perçues comme sa principale qualité. En revanche Epardaud semble les utiliser pour promouvoir une sorte de standard esthétique d'un cinéma européen et américain généralement « médiocre » et pour dégager ce qui est proprement cinématographique au cinéma.

> […] La réalisation technique du film est un modèle de ce que devrait être, actuellement, la réalisation de tout film courant honnête. Et il est assez significatif que certains critiques, abusés sans doute par le fait que la production cinématographique européo-américaine et si lamentablement médiocre, aient crié au chef-d'œuvre à propos de *Variétés*.
>
> […]
>
> Ce qui apparaît capital et exemplaire, c'est que jamais une scène de ce film n'a été réalisée par rapport à l'appareil de prise de vues. L'objectif, en continuel déplacement, saisit la scène, le détail, l'expression, sous leur angle le meilleur, c'est-à-dire le plus susceptible de leur donner le rendement photogénique maximum.
>
> Un exemple : on ne voit jamais plusieurs personnages jouant face à l'objectif, comme cela est encore courant dans les films français et dans beaucoup de films américains. On remarque facilement que Jannings joue autant de dos que de face. Si on découvre d'ailleurs là quelque abus et quelque système, nous dirions qu'ils sont démonstratifs. Ils révèlent que le procédé expressif essentiel – et *élémentaire* – commence à être compris de quelques cinéastes : celui qui consiste à cinématographier sous tous les angles, et les plus appropriés, puisque nous savons que le cinéma au lieu de renverser un mur de chambre pour regarder ce qui s'y passe, entre dans la chambre, voit le drame. C'est assez pour que *Variétés* soit utilisé par nous, comme exemple, pour montrer ce qui est cinématographique et ce qui ne l'est pas.
>
> […]
>
> On trouve enfin dans *Variétés* la suite de cet effet de simplicité, de caractère, de vérité plastique qui fit déjà le succès, malgré le mercantilisme, de ces autres films allemands : *Les Trois Lumières* de Fritz Lang, *Le Dernier des Hommes* de Murnau, *Vanina* de von Gerlach, et ce chef-d'œuvre, *La Nuit de la Saint-Sylvestre* de

« *Variétés* nous démontre d'abord une vérité que certaines formes d'art dramatique, comme celle d'Ibsen, nous avaient déjà révélé. Le sujet importe que par l'atmosphère psychologique ou lyrique dont on l'entoure. Prenez *Le Canard Sauvage, les Revenants, Maison de Poupées* et réduisez ces œuvres à leur plus simple expression dramatique. Vous en extrairez une assez maigre substance, faible, trame anecdotique qui ne devait pas nécessairement donner naissance à des chefs-d'œuvre originaux. »

776 *Ibid.*, p.12.

Lupu-Pick.[777]

Aux yeux de la critique, Dupont et Freund ont véritablement libéré la caméra de ces dernières contraintes techniques. Certes, Moussinac ancre la production de *Variétés* dans un espace culturel informel - « européo-américian » - instituant en référence implicite – les réalisations soviétiques, mais il positionne ce film dans la continuité des *Trois lumières,* du *Dernier des hommes* et de *Vanina*. Pour la première fois un film d'outre-Rhin est analysé sous le seul angle de ces spécificités techniques. Ces dernières posséderaient même une dimension nationale. Cette filiation incite à voir *Variété*s comme l'aboutissement des expérimentations cinématographiques germaniques – tant par la mise en scène que par la photographie. C'est donc logiquement qu'Edmond Epardaud juge *Variétés* « comme l'un des sommets de l'art des images qui restera en même temps comme l'une des plus audacieuses réalisation de la prise de vue. »[778]

Néanmoins l'appartenance à l'espace culturel germanique du seul fait des caractéristiques techniques est remis en cause par Marcel Defosse considérant ces prouesses comme artificielles. Et pour cause, à ses yeux, il s'agit d'une synthèse, « un inventaire du cinéma » allant de Chaplin à Fritz Lang en passant par Sjöström, Stroheim et Murnau.

> Mais comment parler d'un film qui n'a pas ses raisons de plaire et qui n'en est pas moins le meilleur présenté cette année ? *Variétés* n'apprend rien sur la personnalité de son réalisateur Ewal-André [*sic*] Dupont et celui-ci s'est borné à assimiler tout ce que le cinéma avait déjà produit, à l'exception du montage rapide, qui reste propre au cinéma français. Voulez-vous du Chaplin ? Voici le meurtre, du Stroheim ? Voilà le défilé des prix de beauté. Du Murnau ? Il y a les passages de la foire et du music-hall. Du Fritz-Lang [*sic*] ? Voyez les scènes de la prison où le décor joue le rôle principal. […]
>
> Sans doute, c'est à un travail anonyme tout pareil qu'il se livre sur les images et l'on finit ainsi par découvrir le mérite propre de ce singulier réalisateur : il se contente à chaque sujet, à chaque épisode, la méthode qui y convient le mieux, tantôt elle a uniquement une valeur généralement immobile parfois il évolue sans cause bien précise ; l'acte même du meurtre est simplement suggéré, mais le désir, la volonté de tuer ont été développés jusqu'à l'obsession.[779]

777 *Ibid*. Souligné dans le texte.
778 Edmond EPARDAUD, « Un chef-d'œuvre Variétés », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/02/1927, n°78, p.11.
779 Marcel DEFOSSE, « À propos de “ Variétés ” », *Cinéa-Ciné pour tous,* 15/02/1927, n°79, p.13

À la différence de Léon Moussinac qui voyait dans *Variétés* l'expression de qualités techniques de la cinématographie allemande, Marcel Defosse élargit le champ des comparaisons en invoquant principalement les grands noms du 7ème art américain et allemand. Dans ces conditions, il aurait pu aisément accuser Dupont d'avoir réalisé un film international et par conséquent sans âme. Or il n'en est rien, il se contente en guise de conclusion d'affirmer que Dupont « s'il n'a pas de personnalité puissante, c'est sans contredit l'un des meilleurs artisans du cinéma. »[780] Par rapport aux commentaires dithyrambiques publiés dans la presse spécialisée, cette phrase apporte un son discordant. Sans doute, Defosse savait-il que Dupont avait gagné son visa pour Hollywood avec cette réalisation. Dès lors *Variétés* doit être considéré comme un exercice de style et non comme un film international.

Cependant, cette opinion demeure marginale. Dans les colonnes de la presse française on continue à encenser Dupont bien après la distribution de *Variété*s. Au début du cinéma parlant, *Variétés* est repris, Thomasson le décrit comme l'acmé du cinéma muet. « Dans le domaine du film muet, on peut faire aussi bien que *Variétés*. On ne peut pas faire beaucoup mieux. »[781] Cinq ans plus tard, alors même que Dupont n'est toujours pas parvenu à se renouveler[782], Maurice Bardèche et Robert Brasillach lui consacrent une partie de leur ouvrage. Dans leur analyse, ils se contentent de confirmer l'avis général de la critique en soulignant à quel point *Variétés* est l'aboutissement de l'esthétique cinématographique allemande de l'époque.

> À cause de sa perfection même, il est difficile de parler de ce film. Il n'apporta, à proprement parler, rien de neuf, il ne faisait que résumer cinq ou six ans de recherches, peut-être trente années de cinéma. Mais il faut pour beaucoup la révélation de l'art de l'écran. Le fait-divers grossier, plein d'une sensualité si lourde, peut-être si vulgaire, se haussait par la grâce d'un appareil magicien à une sorte de beauté. Le rêve du mari lorsqu'il imagine l'accident, la mort si discrète de l'amant qu'on ne voit pas

780 *Ibid.*, p.14

781 R. de THOMASSON, « Les films vieillissent-t-ils ? Voici des reprises / Variétés », *Pour Vous,* 04/12/1930, n°107, p.4 :

« À l'époque où a été tourné *Variétés*, la technique du cinéma muet en était déjà arrivée à un point de son développement suffisamment avancé pour n'avoir plus grand'chose [*sic*] à attendre des années à venir.

Sans doute les détails de mise en scène dus au génie d'E.-A. Dupont, comme certaines innovations photographiques, qui firent sensation lors de la présentation de *Variétés* ne sauraient-ils plus aujourd'hui être qualifiés de trouvailles. Nous en avons vu d'autres. Mais, ils sont restés acquis au cinéma actuel, qui n'a eu garde de s'en défaire. Dans le domaine du film muet, on peut faire aussi bien que *Variétés*. On ne peut pas faire beaucoup mieux. »

782 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.*, p.268 :

« Après cela [après *Variétés*], Dupont ne fera rien, il s'exilera en Amérique. [...] »

> mourir, le dos de Jannings, sont des instants inoubliables pour le moindre spectateur. […] *Variétés* parut à cette époque comme une sorte de chef-d'œuvre total. Je ne sais s'il l'est en fait, mais on peut lui appliquer ce que Delluc disait de *Forfaiture :* c'est une œuvre « complète », la plus complète assurément qu'ait produite l'écran. […][783]

La réception française de *Variétés* n'a pas évolué. Les premières réactions de Jean de Mirbel ou encore d'Edmond Epardaud ne diffèrent pas de celles de Bardèches et Brasillach. Le fait que ce film soit distribué à la veille des débuts du cinéma parlant semble avoir fixé de manière définitive le discours critique.

CHAPITRE III. 1927 – 1930 : Lang et Murnau

I. – *Metropolis* de Fritz Lang (1925)

Depuis le diptyque des *Nibelungen* réalisé en 1924 Fritz Lang n'a pas tourné de film. Il demeure auréolé du succès de son œuvre précédente. Le tournage de *Metropolis* débute le 22 mai 1925, soit quelques semaines après la première française des *Nibelungen*, pour se terminer plus de dix-sept mois plus tard le 30 octobre 1926[784]. La réalisation de *Metropolis* aura été encore plus longue que celle des *Nibelungen.* Il s'agit donc d'une œuvre monumentale, que seule la Ufa pouvait se permettre de produire. En effet, avec la production de ce film, la politique menée par Erich Pommer est à son apogée. Si les conditions de travail pour *Les Nibelungen* étaient déjà très favorables, pour le tournage de *Metropolis*, Fritz Lang est laissé entièrement libre et peut dépenser sans compter[785]. L'objectif initial de la Ufa était de conquérir davantage de parts de marché aux États-Unis, mais les dépenses inconsidérées finissent par produire l'effet inverse conduisant la plus grande société de production allemande au bord de la faillite. Pour faire face à cette nouvelle situation, la Ufa est obligée de s'associer avec la Paramount et la Metro Goldwyn Meyer pour créer la Parufamet. Il en coûte également une profonde restructuration à la tête de la Ufa. Erich Pommer perd son poste de directeur ; il est remplacé par Ludwig Klitzsch et l'ultra conservateur Alfred

783 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.*, p.267-268.
784 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=40645
785 Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op. cit.*, p.32.
Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit,* p.236 :
« Au début du tournage, le devis était de 1,5 million de marks ; à la fin, les dépenses avaient atteint 5,3 millions ; on n'avait guère de chances de récupérer une somme pareille, même avec des ventes exceptionnelles à l'étranger. »

Hugenberg – président du DNVP (Deutschnationale Volkspartei), l'un des initiateurs du « Harzburger Front » (1931) et futur membre du premier gouvernement de Hitler[786].

Il est difficile de proposer un résumé du film qu'ont pu voir les spectateurs français en octobre 1927 tant les coupures, et par conséquent les versions ont été nombreuses. Nous reviendrons ultérieurement sur ce point. Malgré ses multiples modifications, il est probable tout de même que le film distribué dans l'hexagone relate le destin de « Joh Fredersen [qui] règne en despote sur Metropolis, la cité de l'avenir. La ville est divisée en deux : en haut, la ville des maîtres, comme une pyramide gigantesque ; dans les profondeurs, la ville des travailleurs, esclaves aux maisons uniformes. Un jour, aux portes du jardin éternel où Freder, le fils de Fredersen, coule des jours heureux en compagnie de ses riches amis, apparaît Maria, entourée d'une troupe d'enfants misérables. Elle leur désigne leurs “ frères ”, ces jeunes oisifs. On la chasse. En tentant de la rejoindre, Freder découvre la ville du bas et son asservissement. Bouleversé, il court chez son père et implore sa pitié, mais sans succès. Il décide alors d'épouser la cause des travailleurs, auxquels Maria dispense des paroles consolatrices de foi et d'amour, la nuit, dans les catacombes. Mais Fredersen, grâce à la complicité de l'énigmatique Rotwang, fabrique un robot à l'image de la jeune fille, qui circule dans la ville et sème la tempête. Grâce à la vraie Maria et à Freder, la ville se réconciliera autour de Fredersen transformé par cette épreuve. »[787] La trame du synopsis n'est pas absolument originale. Comme c'est souvent le cas chez Fritz Lang, il combine à des œuvres de fiction des éléments pris dans l'actualité[788]. *Metropolis* est une œuvre aux significations foisonnantes ; comme le rapporte Bernard Eisenschitz, pour les uns il s'agit d'une préfiguration des totalitarismes, pour les autres, le cinéaste critique justement les régimes autoritaires sans oublier toutes les connotations millénaristes[789].

Afin de promouvoir une telle œuvre, la maison de production organise une campagne publicitaire pendant toute la durée du tournage. Le service de presse de la Ufa présentait « comme une prestation culturelle les moyens humains et matériels requis par *Metropolis* : 36 000 figurants, dont 750 enfants et 100 Noirs, 1 100 “ chauves ”, plus de 500 gratte-ciel, 1,3 millions de mètres de pellicule, 1,6 million de Reichsmarks consacrés aux seuls salaires. »[790]

La presse cinématographique française est également l'objet de cette campagne de

786 *Ibid.*, p.244.
787 Jean-Claude LAMY, Bernard RAPP, *Dictionnaire des films, op. cit*, p.804.
788 Bernard EISENCHITZ, *Le cinéma allemand*, *op. cit.*, p.32.
789 *Ibid*.
790 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit,* p.236.

promotion qui va croissant avec l'internationalisation de la distribution et peut donner un bon exemple de médiation culturelle implicite. Le discours promotionnel est en effet fondée sur l'image que la Ufa peut avoir de la presse française et de ses lecteurs. Le 15 août 1925, on peut lire dans la rubrique « L'activité cinégraphique » du journal *Cinéa-Ciné pour tous* que « des centaines de charpentiers, de menuisiers et d'ouvriers de théâtre, sont occupés à la construction d'une vue immense pour la grande production de Fritz Lang *Metropolis*. On sait que le scénario, écrit par Thea von Harbou, traite de la vie dans une grande ville dans 50 ans d'ici. La rue en construction sera le " clou " du film *Metropolis*. En effet l'immense rue fourmillant de milliers de passants et de véhicules offrira un aspect saisissant. »[791] Durant toute la durée du tournage, la presse spécialisée publie des communiqués similaires ainsi que des photos du film. De prime abord, la publication de telles annonces semble remettre en cause l'indépendance de la presse spécialisée hexagonale ; néanmoins on peut y voir également la manifestation inconsciente d'une admiration certaine pour une Allemagne qui a su trouver les ressources matérielles nécessaires à la production de films à l'envergure mondiale et cela moins d'une décennie après la fin d'un conflit qui avait laissé exsangue l'économie européenne et surtout allemande. En creux, cet enthousiasme montre un refus de la domination cinématographique américaine[792].

En novembre 1926, la censure allemande accorde à *Metropolis* les mentions « artistique » et « contribue à l'éducation du peuple »[793]. La première a lieu le 10 janvier 1927 au Ufa-Palast am Zoo rempli par un public qui n'était pas gracieusement invité, comme le constat, non sans admiration, le journaliste de *Cinémagazine*[794]. Cette séance est l'occasion d'une soirée de gala avec grand orchestre interprétant la partition originale de Gottfried Huppertz[795]. La presse allemande ne se passionne pas

791 ANONYME, « L'Activité cinégraphique », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/08/1925, n°43, p.25.

792 Jean ARROY, « Les Grandes Exclusivités / Métropolis », *Cinémagazine,* 14/10/1927, n°41, p.77. Au moment de la distribution française, l'auteur exprime son admiration :

« Par l'importance des moyens matériels mis en œuvre pour le réaliser, ce film est un des plus grands que l'on ait jamais faits. Mais artistiquement aussi, car son apport technique est considérable. L'équivalent des millions de marks qu'il représente en temps que mise de fonds serait, d'après certains, de 45 millions de francs. Une armée de véritables techniciens a collaboré à sa réalisation et trois des plus grands studios n'ont pas été de trop pour permettre, durant de longs mois, son exécution. »

793 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit,* p .241.

794 M. P., « La Première Présentation de " Métropolis " », *Cinémagazine,* 28/01/1927, n°4, p.194 :

« L'immense salle de l'Ufa-Palast du Zoo qui contient 2000 spectateurs était pleine comme un œuf. On dut refuser du monde. Et cependant, soit dit entre parenthèses, le public qui était là était payant et non pas comme chez nous, invité gracieusement. En effet, sauf un certain nombre de places relativement restreint que l'Ufa avait réservés aux personnalités les plus marquantes des milieux gouvernementaux et diplomatiques, ainsi qu'à quelques représentants éminents des lettres et des arts, tout le reste était occupé par des personnes ayant payé leur fauteuil à des prix variant entre 30 et 80 marks. »

795 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit,* p .241.

vraiment pour *Metropolis* et peut se montrer plus sensible aux éléments traditionnels de la « fantasmagorie allemande » qu'aux aspects visionnaires. Hans Siemsen dans les colonnes de la *Frankfurter Zeitung* écrit à propos de la séquence de la transformation du robot en clone de Maria que « pour un bref instant, on sent faiblement passer le souffle de Méphistophélès. Même à la Ufa, l'Allemagne peut donc encore être cette bonne vieille Allemagne entichée de magie. Il est vraisemblable que les Allemands ne se détacheront jamais vraiment de leurs breloques. La nuit du Walpurgis est la fête de l'imagination poétique allemande, et la fantasmagorie allemande continuera sans doute éternellement à faire ses petits bonds un balai entre les jambes. »[796] Les spectateurs allemands partagent le même avis que la critique ; dès le début de l'année 1927, l'échec commercial commence à s'annoncer[797]. Afin d'obtenir de meilleures recettes, la nouvelle direction de la Ufa envisage une nouvelle version plus courte ce qui leur permet de surcroît d'ôter toute connotation communiste de certains intertitres[798].

Dans ce contexte économique très difficile, les enjeux de distributions hors des frontières de l'Allemagne sont primordiaux. En France, *Metropolis* est distribué par l'Alliance Cinématographique Européenne. Une nouvelle fois l'objectif de l'ACE est de contraindre les propriétaires de salles à louer l'ensemble de la programmation. Ainsi *Metropolis* est-il présenté aux professionnels avec quatre autres films[799] : *Die keusche Susanne (La chaste Suzanne)* de Richard Eichberg (1926*) Hon, den Enda (Tu l'épouseras*) de Gustav Hollander (1926*), Junges Blut (Premiers amour... première douleur)* de Manfred Noa (1926*)* et *Das Panzergewölbe (La casemate blindée)* de Lupu Pick (1926*)*. Même si ce mode de distribution est largement discutable, la presse spécialisée ne critique pas cette pratique et préfère commenter et analyser l'ensemble de ces productions.

796 *Ibid.*
797 *Ibid.*, p.242.
798 *Ibid.* :

« Quand le film fut représenté au Bureau de vérification, le 5 août, son métrage était passé de 4 189 à 3 241 mètres. Enno Patalas, qui a consacré pour le compte de la Cinémathèque de Munich plusieurs années à reconstituer la structure dramatique originelle de cette œuvre (même si la version qu'il a établie n'est pas complète, elle non plus), a pu comprendre par quels procédés douteux on a infligé des coupes à répétition dans le film jusqu'à “ le défigurer rigoureusement et systématiquement ”. Selon lui, seuls le public de la première berlinoise et, peut-être, celui du Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz ont pu voir la version complète du film, celle de deux heures et demie. Dès le début de l'année 1927, on fit des coupes dans le négatif de la version Paramount distribuée dans le monde entier et que le directoire de la Ufa jugeait également apte à être envoyée aux cinémas provinciaux en Allemagne – à l'exception de intertitres, dont les membres du directoire interprétèrent à tort la tendance philanthropique comme du piétisme voire du communisme. »

Les conclusions de ce paragraphe doivent aujourd'hui être nuancée après la découverte d'une copie 16 mm *quasi complète* à la Cinémathèque de Buenos Aires en juillet 2008.

799 Edmond EPARDAUD, « Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne / Tu l'épouseras – La Chaste Suzanne – Premier amour, première douleur – la casemate blindée - Métropolis », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/04/1927, n°82, pp.14-16.

La première parisienne ouverte au public a lieu en octobre 1927 soit presque un an après la séance inaugurale berlinoise[800]. Le nom du cinéaste demeure associé aux *Nibelungen* et par conséquent à un succès mondial d'une œuvre d'essence germanique à la portée universelle. Pour Jean de Mirbel, la filiation entre les deux films paraît évidente : « Les personnages de *Métropolis*, *légende moderne*, sont des surhommes qui évoluent dans une atmosphère enfiévrée, trépidante [...] »[801] Aux « légendes germaniques » répondent cette « légende moderne » Paul Ramain partage cette opinion en utilisant une nouvelle fois le terme de légende comme essence du cinéma allemand. En invoquant les grands noms des artistes d'outre-Rhin Dürer, Bach, Beethoven ou encore Wagner, il ancre l'œuvre de Fritz Lang dans une continuité culturelle et civilisationnelle germanique[802]. Dès lors, selon ces deux chroniqueurs, *Metropolis* atteint une forme de « germanité universelle » comparable à celle des *Nibelungen*. Une nouvelle fois, Fritz Lang montrerait la supériorité des cultures séculaires européennes sur la jeune culture américaine[803].

1 – La perception française des ancrages culturels de *Metropolis*

Les interprétations de *Metropolis* sont tellement plurielles qu'il s'avère difficile d'ancrer

800 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=40645

801 Jean de MIRBEL, « Alliance Cinématographique Européenne / Tu l'épouseras – La Casemate blindée », *Cinémagazine,* 25/03/1927, n°12, p.560 :

« Nous tous qui avions chaleureusement accueilli les *Nibelungen* et loué la beauté et la poésie de cette évocation des vieilles *légendes germaniques*, constatons que si, cette fois, Fritz Lang aborde un genre nouveau quant au milieu, ses héros sont identiques quant aux caractères. Sous la cotte de maille ou sous leurs costumes ultra-modernes, ils défendent des idées. L'un personnifié la Bonté, l'autre la Science... d'autre encore l'Autorité, l'Amitié ou le Mal. Chacun a son caractère particulier qui dépasse de beaucoup les facultés humaines. Les personnages *Métropolis*, *légende moderne*, sont des surhommes qui évoluent dans une atmosphère enfiévrée, trépidante, où naissent les découvertes les plus prodigieuses que n'ait jamais imaginées l'intelligence humaine. » C'est nous qui soulignons.

802 Paul RAMAIN (Dr.), « La conception thématique des films de F. Lang " Métropolis " », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/08/1927, n°91, p.21 :

« En 1927, nos théories d'il y a cinq ans sur le " cinéma art nordique et germanique " se trouvent confirmées. Légende. Fantastique. Rêve. Musique ! Tout le cinéma allemand est résumé dans ces quatre mots, dans ces quatre conceptions de l'esprit. Question de simples psychologie, comme d'esthétique ethnographique. Le sens inné de la lumière et du fantastique qui a créé un Albert Dürer comme le sens inné de la musique qui a produit ces trois surhommes : Bach, Beethoven et Wagner devaient, au XXe siècle, se manifester dans un art dynamique nouveau. Et le cinéma allemand est né et il a trouvé la voie la plus logique comme la plus dramatique dans l'expression des légendes, du fantastique, du rêve et de la tonalité lumineuse.

Les images mouvantes et les rythmes de la lumières répondent entièrement au besoin de l'abstrait et du rêve qui est à la base de la race germanique. »

803 *Ibid.,* p.22 :

« *Métropolis !* Tour de Babel, confusion du langage cinématographique, nique à l'Amérique et à ses super-navets [...] »

solidement le synopsis dans un unique ferment culturel germanique si ce n'est qu'en ne proposant des analyses très superficielles. « […] Le principal intérêt de *Métropolis* réside, à notre avis, dans ce fait que pour la première fois un réalisateur a osé exprimer en images mouvantes une pure conception de l'esprit, comme le ferait un ouvrage philosophique. »[804]. Néanmoins, cette « pure conception de l'esprit » peut être comparée à la vision déjà présentée de l'art allemand par Mme de Staël. Les descriptions de la ville du futur s'articulent autour de stéréotypes français sur l'Allemagne.

> [*Metropolis*] apporte tout de même mieux qu'une somme de progrès technique : un film, un vrai film enfin. C'est-à-dire une œuvre pure imagination, décors, photographie, interprétation sont nettement inventés, n'existant pas dans la réalité. Où a-t-on vu une telle ville, […] où les avions glissent dans les rues entre les hautes architectures, passent sous les ponts titanesques, atterrissent sur des plates-formes situées à six cents mètres au-dessus du sol ? Une ville où les arbres vétustes de nos avenues sont remplacés par des alignements de pylônes métalliques, où le ciel est quadrillé d'un emmêlement de câbles à haute tension, où des ascenseurs gigantesques descendent aux catacombes de leur cité lugubres ; les milliers de travailleurs qui viennent de manœuvrer les machines qui actionnent cet immense organisme urbain ?../
>
> […]
>
> Voilà, dans toute sa splendeur et sa puissance, la matérialisation du rêve d'un visionnaire génial. Il y a des tableaux d'un romantisme jamais égalé, des oppositions de noirs et de blancs d'une vigueur ou d'une douceur admirables [...][805]

Aux yeux d'Arroy, l'important c'est qu'un film de ce type ne peut être qu'une œuvre allemande car l'évocation de cette ville ne peut être que le fruit de l'imagination et du rêve, vision initié, on le sait par Madame de Staël. Par ailleurs, Arroy situe le jeu des contrastes des noirs et blancs dans une certaine esthétique romantique de la tradition cinématographique d'outre-Rhin. Depuis *Le cabinet du docteur Caligari*, la critique hexagonale s'évertue à ériger cette spécificité – aux contours mal définis – comme un invariant plastique dont l'origine se trouverait dans l'œuvre de Dürer[806].

Il peut paraître surprenant que Jean Arroy, comme la plupart des critiques, ne fasse pas référence à l'architecture moderne allemande ou française. Comme le remarque Luis Buñuel,

804 Edmond EPARDAUD, « Métropolis », *Cinéa-Ciné pour tous,* 15/03/1927, n°81, p.29.
805 Jean ARROY, « Les Grandes Exclusivités / Métropolis », *Cinémagazine,* 14/10/1927, n°41, p.77.
806 Madame de STAËL, *De l'Allemagne, tome 2, op. cit.,* p.78.

l'architecture de la ville Metropolis se démarque justement des constructions modernes de Le Corbusier, Peter Behrens ou encore Walter Gropius[807]. Et pour cause, à l'instar de tous films d'anticipation, *Metropolis* nous révèle « un fond de vérité : l'antagonisme de deux sociétés parquées dans une ville haute et une ville basse, exactement comme Paris et Londres, avec arrondissement chics de l'ouest, et leurs quartiers ouvriers et miséreux de l'est. »[808] À la verticalité hiérarchisée de la ville Metropolis répond, dans l'esprit de Paul Ramain, l'horizontalité des capitales européennes. Il n'est donc pas question des gratte-ciel des villes nord-américaines. Cette comparaison avec Londres et Paris situe *Metropolis* dans une tradition européenne. Dès lors, ce film pourrait être une nouvelle manifestation de la « germanité universelle » encensée par la critique hexagonale au moment de la distribution des *Nibelungen* en France.

En tant que film d'anticipation, *Metropolis* est plutôt considéré comme une œuvre philosophique et onirique. En cela les interprétations usent des mêmes lieux communs que pour les précédents longs métrages allemands distribués en France. Cependant, *Metropolis* n'est pas seulement l'évocation d'une ville du futur sur fond de considération plus ou moins philosophique sur des « cités de l'avenir » à double visage[809]. Les personnages évoluent parfois au milieu de décors d'apparence moyenâgeuse comme les catacombes ou la cathédrale[810]. Ces séquences sont le prétexte à des analyses plus religieuses et spiritualistes[811].

> Ailleurs, dans le même film, d'autres scènes. La chapelle de la nouvelle religion dans les catacombes modernes. Un enchevêtrement inextricable de croix de lumière et de croix d'ombres, uneambiance de miracles et d'apparitions. Puis immédiatement après, une scène d'épouvante grandguignolesque, graduée en crescendo par Fritz Lang avec une belle force dramatique et uneextrême simplicité de moyens. Le jeu d'une lanterne sourde suffit à provoquer un unanime effroi. Le rond lumineux qui tressaute, se plaque tantôt ici, tantôt là, découvrant successivement le visage de la jeune femme, traquée, et des têtes de mort, des squelettes, déchaîne

807 Luis BUÑUEL, « Luis Buñuel : Texte 1927-1928 », *Les cahiers du cinéma,* août 1970, n°223, p.20 :

« Otto Hunte nous anéantit avec sa vision colossale de la cité de l'an 2000. Elle pourra être fausse et démodée même, si l'on considère les dernières théories sur la cité de l'avenir [...] »

808 Paul RAMAIN, « Tribune libre / Réflexions sur “ Métropolis ” et la critique », *Cinémagazine,* 21/10/1927, n°42, p.108.

809 Luis BUÑUEL, « Luis Buñuel : Texte 1927-1928 », *op. cit.*, p.20 :

« *Métropolis* n'est pas un film unique. *Métropolis,* ce sont deux films collés par le ventre, mais avec des nécessités spirituellement divergentes, d'un extrême antagonisme. »

810 Jean de MIRBEL, « L'Alliance Cinématographique Européenne / Tu l'épouseras – La Casemate blindée – Premier amour, première douleur – La Chaste Suzanne - Métropolis », *Cinémagazine,* 25/03/1927, n°12, p.562 :

« Nous contemplons des péripéties qui laissent loin derrière le genre Grand-Guignol, celles, par exemple où Rotwang muni de sa lanterne électrique, poursuit Maria à travers les catacombes encombrées de crânes et de squelettes. »

811 Bernard BRUNIUS, « Ce qu'on dit... “ Métropolis ” », *Cinéa-Ciné pour tous,* 15/08/1927, n°91, p.26 :

« Ce film qui moderne la parabole du babelisme, n'est lui-même qu'une monstrueuse tour de Babel. [...] »

une angoisse, une peur qu'on avait jamais éprouvée au cinéma.[812]

Arroy, comme Luis Buñuel, relève deux styles très différents dans ce film. Le premier concerne l'évocation de cette modernité architecturale dans ce qu'elle a de plus immoral : l'exploitation de l'homme par l'homme telle que décrite par Wells[813]. Le second est utilisé pour évoquer la révolte contre ce système. En cela, Fritz Lang apparaît moins novateur puisqu'il utilise des jeux de lumière décrits comme appartenant aux registres du Grand-Guignol. Comme nous l'avons vu précédemment, l'esthétique du *Cabinet du docteur Caligari* a influencé nombre de spectacles parisiens[814]. Dès lors, ce genre théâtral fait également écho aux productions expressionnistes distribuées en France durant la première moitié des années 1920.

Par ailleurs, l'ancrage à la culture allemande se fait plus explicite lorsqu'il s'agit des séquences réalisées autour et dans la cathédrale. Paul Ramain[815] et Éva Élie[816] en appellent au livre de l'Apocalypse. Quant à Jean Arroy, il est plus précis encore et cite Dürer et son *Apocalypsis* [817]. Si plastiquement, *Metropolis* est, une nouvelle fois, inscrit dans la lignée de l'art allemand ; la signification religieuse et spiritualiste semble échapper à la critique cinématographique française qui se plaît parfois à souligner, jusque dans ses formules, le bric-à-brac intellectuel du film.

Pourquoi surtout cette fin, peut-être nécessaire au succès commercial, destinée à rassurer certains, où l'on assiste à une assez révoltante union du Trône et du Travail, du Capital et de l'Autel, du Sabre et du Marteau, de la Faucille et du Goupillon. Là apparaît le « truquage », le « chiqué », le « bluff » sentimental,

---

812 Jean ARROY, « Lumière – Cinéma », *Cinémagazine,* 01/06/1927, n°23, p.538.

813 *Ibid.* :

« *Métropolis*, enfin, où la lumière joue un rôle formidable. Visions de la ville haute des financiers et des partons. Façades de cent ou deux cents mètres de haut percées de milliers de petites fenêtres qui font autant d'yeux à la nuit opaque. Enseignes lumineuses gigantesques qui chantent dans l'obscurité la gloire de tel acteur ou vantent l'excellence de tel produit. Trains électriques frénétiques qui passent en trombe à dix mètres, à vingt mètres, à cinquante mètre au-dessus du sol, se coupent en tous sens. Vision digne de Wells ou de Rosny, la ville future réalisée, anticipation hardie et ingénieuse. »

814 Kristin THOMPSON, « Dr. Caligari at the Folies-Bergères », in : Mike BUDD (edited), *The Cabinet of Dr. Caligari, op. cit.,* p.154.

815 Paul RAMAIN, « Tribune libre / Réflexions sur “ Métropolis ” et la critique », *op. cit.*, p.108 :

« Néanmoins, le fait d'avoir *conçu* ce sujet (réalisation des prophéties de l'Apocalypse par le machinisme et la corruption moderne) est très remarquable et suffirait à distinguer le film des production courantes […] » Souligné dans le texte.

816 Éva Élie, « “ Métropolis ” à Genève », *Cinémagazine,* 08/04/1927, n°14, p.74.

817 Jean ARROY, « Lumière – Cinéma », *op. cit.,* p.538 :

« Enfin, toutes les scènes dans la cathédrales, la danse macabre, des péchés capitaux et de la mort, le bûcher où l'on brûle l'automate : la femme-machine, toutes ces scènes semblent directement inspirées de l'art d'Albert Dürer, extraites de son *Apocalypsis*. [...] »

social et artistique du film.[818]

Fritz Lang aurait par ailleurs cédé dans son syncrétisme et son mélange des genres à la tentation commerciale de surenchérir sur des figurations contemporaines. Selon Bernard Brunius, *Metropolis* est à comparer avec les grandes productions américaines comme *The Ten Commandements* (*Les dix commandements)* de Cecil B. DeMille (1923*)* ou *The Volga Boatman* (*Les bateliers de la Volga)* du même Cecil B. DeMille (1926)[819]. Ainsi ce parallèle l'autorise-t-il à considérer ce film comme une œuvre commerciale à visée internationale. Cette lecture repose essentiellement sur deux points. Le premier sur une critique de la campagne de promotion, le second sur l'association entre la Ufa, la Paramount et la Metro Goldwyn Meyer.

> « Sept millions de marks-or – onze mille figurants », voilà comment on a lancé *Métropolis*. Et pour cause : on y cherchait vainement autre chose ! Imposante mise en scène, tant au point de vue architectural que figuratif, décors colossaux, foules colossales tout ici est « kolossal [*sic*] » : c'est la seule impression que puisse laisser ce film.
>
> […]
>
> On se plaint des poursuites invraisemblables de certaines bandes américaines. Mais les Yankee ont au moins l'idée de les placer dans des bandes comiques et non dans une réalisation qui vise à la tragédie sociale comme *Métropolis*. Il faut véritablement que la publicité ait une bien grande force de suggestion, pour que le fou-rire ne nous prenne pas à la fin, quand on nous présente tous ces individus courant à une allure record, dans des dédales de corridors et d'escaliers pour en arriver à cette lutte entre Rotwang et Freder.[820]

Nombreux sont les critiques qui notent l'aspect colossal – non monumental – de *Metropolis*[821]. En germanisant cet adjectif très prisé de certains Allemands – *kolossal* –, Paul

818 Bernard BRUNIUS, « Ce qu'on dit... “ Métropolis ” », *op. cit.,* p.27.

819 *Ibid.*, p.26 :

> « Récapitulons : une ville fabuleuse, des machines, des hommes, des enfants, des foules, des scènes d'amour, des scènes d'orgies, des scènes d'épouvantes, des squelettes, une femme artificielle, un laboratoire, une évocation biblique. Cette *somme de “ clous ”* fera sans doute crever de jalousie M. Cecil B. de Mille, car il y a ici un peu des *Dix commandements* un peu des *Bateliers de la Volga*, […]. »

820 Paul FRANCOZ, « Ce que le public en pense !... Métropolis », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/10/1927, n°94, p.33.

821 Edmond EPARDAUD, « Métropolis », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/03/1927, n°81, p.29 :

> « On admirera les moyens vraiment colossaux accumulés pour nous éblouir, nous ahurir, nous subjuguer, les effets fantastiques obtenus par la coopération du décor, de la maquette et de la lumière. »

Bernard BRUNIUS, « Ce qu'on dit... “ Métropolis ” », *op. cit.* pp.26-27 :

> « Le film le plus colossal du monde, le plus étonnant, et aussi le plus décourageant. Encore une porte fermée. À moins qu'on ne tente plus grand encore, mais qu'inventerait-on ?

Francoz l'érige en caractéristique nationale ; il apparaît dès lors comme le plus virulent. Avec cette débauche de moyens, peut-être a-t-il eu l'intuition que désormais le véritable concurrent du cinéma français est la production d'outre-Rhin. Il est vrai qu'en 1927 la part de marché du cinéma allemand en France a triplé, passant « en deuxième position derrière les films américains, et devant les films français »[822]. Outre cette supériorité chiffrable, avec *Metropolis,* la Ufa montre sa capacité à prendre des risques financiers importants pour produire une telle œuvre mais la critique française peut y voir aussi des objectifs de propagande politique et idéologique conservatrice voire « pangermaniste »[823].

Par ailleurs, la presse spécialisée se fait l'écho des épineuses questions économiques auxquelles doivent répondre les dirigeants de la Ufa, et notamment son éventuelle association avec des firmes américaines[824]. L'espoir d'une création d'une maison de production européenne s'envole avec ce regroupement[825]. La création de la Parufamet est considérée comme une trahison à l'échelle européenne puisque la plus grande maison de production allemande – et plus largement européenne – pactise ainsi avec des concurrents d'outre-Atlantique. Les garanties financières apportées par les producteurs américains ne sont pas sans conséquence sur la qualité des productions cinématographiques de la Ufa. Pour Brunius, il s'agit là du « procès d'un certain romantisme. »[826] Il

---

[…]

J'ai dit *Métropolis*, ou “ plein la vue ”. J'ajoute *Métropolis* ou “ la poudre aux yeux ” et c'est beaucoup plus triste. Il faut néanmoins aller voir ce film, pour le spectacle et pour l'enseignement. On y sent mieux que partout ailleurs pourquoi la technique et l'habileté ne constituent pas l'avenir du cinéma. »

822 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant, op. cit.,* p.27 :

« […] À partir de 1927 […] les films allemands font une percée spectaculaire sur le marché français en triplant leur part, qui passe de 5,7% en 1926 à 15,7% en 1927, propulsant la production allemande en deuxième position derrière les films américains, et devant les films français. »

823 H.P., « En Allemagne / La réorganisation de la U.F.A. », *Cinémagazine,* 08/04/1927, n°14, p.97 :

« De profondes modifications viennent d'avoir lieu à la U.F.A. dont la situation financière, assez délicate, faisait l'objet de bien des commentaires depuis quelques mois.

Cette fois encore l'importante firme est renflouée, grâce à l'apport d'importants capitaux que lui a fournis le consortium Hugenberg-Otto Wolff qui s'est aussi assuré la majorité des voix consultatives, donc le contrôle sur toutes les opération de la maison.

Il est à craindre, sans anticiper, que M. Hugenberg, propriétaire des deux journaux allemands les plus anti-républicains, et qui contrôle déjà la Deulig, réputée pour ses films de propagande pangermaniste, ne donne à la U.F.A. une nouvelle orientation et ne se serve de la diffusion de ses films pour servir son parti politique.

[…]

Nous serons fixés sous peu sur la nouvelle organisation de cette grande firme qui, malgré les énormes difficultés dans lesquelles elle vit depuis plusieurs années, n'a jamais reculé devant l'importance des productions comme *Les Nibelungen* ou *Métropolis*.

Mais, n'est-ce pas un peu là, hélas ! La source de ses difficultés ? »

824 ANONYME, « L'Activité cinégraphique », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/02/1926, n°55, p.21.
BERGAL, « Lettre d'Allemagne », *Cinémagazine,* 16/04/1926, n°16, pp.141-142.

825 *Ibid.*, p.142 :

« On se demande, néanmoins, si l'Ufa n'aurait pas agi plus sagement en essayant de travailler en commun avec les autres films européens. Elle n'aurait jamais dépendu de personne, à commencer par l'Amérique. Et tous les pays de l'Europe, coopérant à un travail commun, auraient fait, ce qu'on cherche si ardemment : un contre-poids à l'Amérique. »

826 Bernard BRUNIUS, « Ce qu'on dit... “ Métropolis ” », *op. cit.* p.26.

entend par là certains faiblesses du scénario et mais aussi et surtout l'abondance des effets de mise en scène, d'éclairage et autres débauches de moyens techniques[827].

2 – La mise en scène de *Metropolis* comme apogée de la technique cinématographique ?

Qu'ils soient admirateurs ou détracteurs de ce film, les critiques concèdent tous à Fritz Lang le mérite d'avoir consacré à la réalisation de *Metropolis* d'énormes moyens techniques, humains et financiers pour atteindre, par la technique, des objectifs esthétiques, comme le montre la citation de Brunius, même si la volonté technico-artistique de mettre en image un sujet d'une telle envergure avait quelque chose de « babélien »[828]. Nombreux sont les articles exposant les divers aspects de la technique et la mise en scène de *Metropolis*. *Cinéa-Ciné pour tous* publie un article sur le procédé Schufftan. L'auteur ne se contente pas de donner aux lecteurs une simple accumulation de chiffres ou de remarques générales, il décrit avec une grande précision technique le procédé de miroirs développé par Eugen Schufftan, comme s'il s'agissait d'inciter le cinéma français à s'y intéresser pour ses propres productions :

> […] La partie la plus importante qui sert de base à la technique cinématographique de *Métropolis* se trouve dans l'emploi des maquettes, compléments des décors. Cette invention n'est pas nouvelle, mais les Allemands l'ont développée et améliorée, ce qui leur a permis de réaliser ces effets merveilleux que nous admirons dans *Métropolis*.

827 *Ibid.*, pp.26-27 :

« Ce film qui modernise la parabole du babelisme, n'est lui-même qu'une monstrueuse tour de Babel. L'envergure du sujet : l'asservissement des ouvriers par la division et la rationalisation du travail, dépassait singulièrement la puissance d'analyse de la scénariste, aussi, de cette idée trop large, voyons-nous seulement une réalisation matérielle écrasante, un bourrage sans retenue, ni psychologie, ni intelligence.

De cette incontinence qui le ridiculise, ce film tire aussi ses qualités. La techniques de Fritz Lang est remarquable. Même beaucoup d'effets de mise en scène, de prise de vue de composition dans les images, qu'on applaudirait dans d'autres films, passent ici inaperçus, noyés par l'abondance. Les éclairages, donnent à la ville ouvrière souterraine une atmosphère de cave, les surimpressions, les raccords, les truquages lumineux et électrique indiquent une maîtrise rigoureuse. Il faut bien avouer l'émotion visuelle qu'ils donnent au spectateur passif. La poursuite dans les souterrains d'une jeune femme qu'une tâche lumineuse cloue aux parois, les mouvements de machines, les évolutions de foules, la scène du laboratoire, tout ce qui respire un certain parfum d'aventure, est pris, séparément, d'une étonnante beauté. Le travail architectural force l'admiration. Souvent, la vie et sa poésie intense surgissent d'une image, d'un mouvement. »

828 Jean ARROY, « Les Grandes Exclusivités / Métropolis », *op. cit.,* p.77 :

« Par l'importance des moyens matériels mis en œuvre pour le réaliser, ce film [*Metropolis*] est un des plus grands que l'on ait jamais faits. Mais artistique aussi, car son apport technique est considérable. »

Schufftan, l'auteur de cette méthode, emploie un miroir dont la surface qui reflète se trouve au-dessus du verre et non au-dessous.

Il utilise seulement la partie du verre dans laquelle se projette la maquette qui est placée à côté, le miroir lui-même étant placé sous l'angle de 45° environ devant l'objectif de l'appareil. L'autre partie de la surface du miroir qui nous reste est rayée, cela donne la possibilité d'avoir toute cette disposition devant l'appareil. Pour éviter cette ligne nette entre la maquette et le décor, M. Schufftan raye le bord de l'image miroitante par un dessin en forme de croix d'où résulte une transition douce et progressive presque invisible. Tout cela se fait avec une grande précision, étant donné que la maquette est faite dans une proportion arithmétique inverse par rapport au décor, et que la maquette est peinte de la même couleur que le décor. La difficulté consiste à pouvoir arriver avec l'aide de l'éclairage à un seul degré de force de l'image pour ne pas avoir de différence de tonalité au développement. Si la maquette est placée très près du miroir et le décor ou un objet quelconque droit devant l'objectif sur un plan éloigné, la différence de focale qui en résulte se corrige par une lentille supplémentaire placée entre la maquette et le miroir. Cette lentille change la distance focale pour la maquette jusqu'à la longueur de l'image réellement visible.[829]

Cet exposé permet aux lecteurs de visualiser grâce à des schémas à quel point la réalité projetée sur l'écran n'est qu'un artefact complexe qui n'a rien à voir avec une supposée transparence de l'objectif de la caméra. La composition de l'image et des séquences résulte d'un processus artistique et technique complexe reflétant, pour la presse spécialisée, certains ferments culturels nationaux. Comme nous l'avons déjà noté, si Bernard Brunius juge la mise en scène de *Metropolis* comparable à celle des grosses productions américaines, d'autres critiques préfèrent rapprocher le film Fritz Lang au *Napoléon* d'Abel Gance[830]. Cependant, les chroniqueurs demeurent conscients des différences formelles séparant les œuvres des deux cinéastes[831]. L'opposition entre l'esprit latin et nordique germanique se maintient. Malgré cela, l'appartenance de Fritz Lang et d'Abel Gance à l'espace culturel européen, permet à la critique française de justifier d'une conception du cinéma similaire pour ces deux cinéastes.

---

829 A. P. RICHARD et N. ROUDAKOFF, « La technique de *Métropolis* / Le Procédé Schufftan », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/01/1928, n°100, pp.11-12.

830 Albert VALENTIN, « Réflexions sur " Métropolis " », *Cinéa-Ciné pour tous,* 15/10/1927, n°95, p.13 :

« Tout le monde s'accordera à reconnaître que Fritz Lang n'affronte point des sujets médiocres et qu'il préfère égarer son génie dans des entreprises téméraires que de l'employer à des tâches où il triompherait trop aisément. On ne peut qu'applaudir à cet exemple d'un homme qui nous donne plus que sa mesure, par crainte de rester au-dessous d'elle. Une pareille attitude est, croyons-nous, commune, à M. Lang et à M. Gance. [...] »

831 *Ibid. :*

« […] la comparaison s'arrête là car s'il advient à M. Gance, dans l'excès de son lyrisme, de franchir ses propres limites ; tandis que M. Lang, on peut en être assuré, sait l'étendue de sa force, et lorsqu'il présume trop d'elle ce n'est point par défaut d'esprit critique, mais par l'effet d'un calcul généreux, qui l'entraîne plus loin qu'il ne voulait et jusque dans l'erreur. »

Métropolis vient de sortir en public et il est navrant de voir des cinéastes d'envergure et des critiques réputés avoir les yeux fermés ou, pire, mal ouverts sur ce film. Seuls quelques-uns, parmi nos plus éminents réalisateurs français, ont su juger l'œuvre immense de Lang qui contient du génie dans son colossal.

Le point d'attaque en est le scénario. Cela parce que nous, Français, nous attachons actuellement trop d'importance à l'histoire racontée par un film, après n'y avoir attaché, jadis – de 1920-1924 – qu'une place alors insuffisante.

Gance s'écrie : « Le temps de l'image est venu. » On ne le dirait pas en voyant les critiques sur *Métropolis*, type même du film d'images !

Disons d'emblée que la pomme de discorde, en l'occurrence le scénario de *Métropolis,* est relativement très secondaire et inexistant par rapport aux images. Il n'est qu'un prétexte, qu'une base à l'architecture du film et au développement, à l'enchaînement de chaque image, accord l'une par rapport à l'autre. *Métropolis* n'est pas un film de tendance, *mais un film d'image*. Ne perdons pas de vue cette vérité aussi claire que 2+2=4. Ce film est l'aboutissement de la prophétie d'Abel Gance et, à son sujet, Jean Arroy a vu juste. Et si l'obscurité et le nébuleux apparent du scénario nous échappent, c'est parce que nous refusons d'entendre et de comprendre l'âme germanique qui plaît au rêve et à l'idéologie. […][832]

Malgré un scénario diffus voire confus, jugé conforme à l'esprit germanique – et par conséquent peu susceptible d'intéresser un esprit latin –, la mise en scène et le montage seraient la démonstration « de la prophétie de Gance ». Le cinéma est d'abord un travail photographique, puis une œuvre de composition entre acteurs et décors[833]. Comme nous l'avons déjà mentionné, la photographie de *Metropolis* est comparée parfois à une certaine forme du cinéma expressionniste, mais le plus souvent, elle est assimilée à l'œuvre du graveur Dürer ce qui semble peu en accord avec un sujet futuriste. En cela, les commentaires des chroniqueurs sont conformes à une représentation assez stable de l'art allemand.

Concernant le montage, pour la presse spécialisée, il est difficile d'enraciner cette technique dans de quelconques terreaux culturels. Dès lors la phrase de Gance « Le temps de l'image est venu » sert de justification, voire de manifeste[834]. Si le synopsis demeure éventuellement incompréhensible aux esprits latins, le simple déroulement des images et des séquences est en soi

832 Paul RAMAIN, « Tribune libre / Réflexions sur " Métropolis " et la critique », *op. cit.*, p.107.

833 Jean ARROY, « Lumière - Cinéma », *op. cit.*, p.534 :

« Certains esprits peu lucides et tendancieux nient encore tout caractère artistique au cinéma. Ils lui refusent la possibilité que certains lui confèrent d'être de la peinture animée. Ils n'entendent pas ces chants éclatants de la lumière, dont parle Abel Gance. À moins qu'ils ne parlent, peut-être, d'une chose qu'ils ne connaissent pas, n'ayant jamais vu sur l'écran une de ces scènes où la lumière joue un rôle primordial, où les acteurs par leur attitudes et les décors par leurs aspects, prennent aussi une signification qui concourt à l'expression du sens général de l'œuvre, de l'idée dominante de la thèse soutenue, du thème. »

834 Paul RAMAIN, « Tribune libre / Réflexions sur " Métropolis " et la critique », *op. cit.*, p.107.

l'expression d'un œuvre pleinement cinématographique. Pour Edmond Epardaud, *Metropolis* apparaît comme l'acmé technique et artistique du cinéma.

> *Métropolis* est comme un point d'aboutissement de la technique des images. En ce sens, on ne saurait nier la haute valeur du film, tant l'amoncellement des moyens matériels énormes, la hardiesse des procédés, créent par eux-mêmes une supériorité indépendante des moyens spirituels et esthétiques.
>
> […]
>
> *Métropolis* nous étonne et nous accable sans nous émouvoir. Mais il est toujours vain de demander aux œuvres humaines ce qu'elles ne peuvent nous donner. Qu'il nous suffise de considérer le grand film de l'Ufa comme la somme de la technique moderne. On ne le refera pas et de longtemps peut-être les techniciens resteront en-dessous de ses tyranniques splendeurs. C'est la justification d'un film contesté mais unique.[835]

Ces apports techniques permettent à certains critiques d'entrevoir une nouvelle dimension du cinéma comme art de l'illusion et surtout art du mouvement. Néanmoins, l'ensemble de la presse spécialisée ne partage pas cette opinion. Paul de la Borie est admiratif des progrès techniques réalisés dans *Metropolis* ou encore *Napoléon* mais ceci n'est pas, pour lui et ses conception plutôt passéistes, la finalité du cinéma qui serait davantage du côté scénaristique, du travail préalable des « romanciers » dont le film ne serait qu'une simple mise en images et où le travail technique s'effacerait au profit de l'intrigue[836]. Paul Francoz ou encore Bernard Brunius vont plus loin encore dans l'opposition datée entre art et technique. Selon eux, « à vouloir sans cesse perfectionner la technique, on tombe facilement dans la virtuosité ce qui est le meilleur moyen de passer à côté de l'Art. C'est un défaut que la réalisation de *Métropolis* n'a pas su éviter. »[837]

---

835 Edmond EPARDAUD, « “ Métropolis ” devant le public », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/10/1927, n°94, p.15.

836 Paul de la BORIE, « La Vie corporative / De l'Air et de la Vérité », *Cinémagazine,* 06/05/1927, n°18, p.281 :

> « Car la technique n'est pas tout. Et même elle ne devrait jouer dans la réalisation d'une œuvre cinégraphique, qu'un rôle très secondaire. Je sais bien que j'émets là une opinion hérétique par rapport aux principes d'une certaine école. Mais c'est précisément contre de tels principes qu'il semble opportun de s'insurger au lendemain de la présentation de films [*Metropolis* et *Napoléon*] dont on pourrait tirer prétexte pour nous mener plus dangereux abus.
>
> Cette crainte n'est pas vaine. Un théoricien qui se flatte d'influencer le cinéma de demain, M. Léon Moussinac proclame que “ le moindre *truc* découvert par un électricien ou un manœuvre fait plus pour le vrai cinéma que toutes les combinaisons à méningite de romanciers ”
>
> Voilà donc la conséquence immédiate du rôle prédominant donné dans la confection d'un film, à la recherche de l'effet uniquement produit par la technique : régression de son essence intellectuelle. Qu'importe la part d'intelligence apportée au film par un cerveau pensant si un vulgaire manœuvre, sans même y penser, trouve le moyen de vous en “ fourrer plein les yeux ! ” » Souligné dans le texte

837 Paul FRANCOZ, « Ce que le public en pense !... Métropolis », *op. cit.*, p.33.

Bernard BRUNIUS, « Ce qu'on dit... “ Métropolis ” », *op. cit.*, p.27 :

Pour la première fois depuis la projection du *Cabinet du docteur Caligari*, la réception d'un film allemand présente des avis très divergents tant sur le plan scénaristique qu'à propos de la mise en scène, de la photographie ou du montage. *Metropolis* semble poser les limites du concept de « germanité universelle » que l'accueil des *Nibelungen* avait introduit. Cependant, l'ensemble de la presse spécialisée s'accorde à admettre à Fritz Lang une virtuosité certaine doublée d'un perfectionnisme extrême. Cette réputation ira en s'amplifiant avec la réalisation de ses deux derniers films muets *Les espions*[838] et *Die Frau im Mond* (*La femme sur la lune,* 1929)[839].

En 1935, dans leur *Histoire du cinéma,* Maurice Bardèche et Robert Brasillach consacrent une partie entière à l'œuvre muette de Fritz Lang qui se résume quasiment au seul *Metropolis*.

> Après les *Niebelungen*, il s'attaqua à un sujet imaginé par sa femme, la redoutable Mme Von Arbou [*sic*]. Le résultat fut *Métropolis*, qui évoque *L'Eve future* de Villiers de Isle-Adam, *Intolérance,* certains essais d'Abel Gance, et qui est par instants profondément ridicule. On peut sourire devant la création d'une femme mystérieuse et méchante, qui ressemble à une pure jeune fille, dans une cité future. Tous les truquages du cinéma de terreur sont utilisés, et sans grand résultat. De même l'idéologie fumeuse de Fritz Lang, son opposition entre les heureux qui vivent au soleil, et les malheureux qui vivent à l'ombre, est d'une puérilité qui déconcerte. Mais *Métropolis* pour une demi-heure de projection, mérite pourtant qu'on s'en souvienne.
>
> *Métropolis* créait un monde et les vingt premières minutes en étaient admirables. De même que Lang avait réussi à nous faire croire aux bourgs en carton-pâte de son *Siegfried*, de même il animait ses maquettes de cité future d'une vie terrifiante et insoutenable. Ces hauts buildings de cent étages, ces ciels traversés d'avion et d'appareils nouveaux, nous ne voulions pas croire qu'ils aient été de petits décors à hauteur d'homme. Et certaines oppositions sommaires devenaient nécessaires et saisissantes : ainsi le cortège d'ouvriers, parqués en rang, dirigés en silence vers les ascenseurs demeure une image parfaite d'un monde mécanique et inhumain. L'inondation de la cité future, à la fin de *Métropolis*, nous réservait encore de beaux moments qui nous permettent d'oublier le délire primaire, le scénario impossible, Thea von Arbou [*sic*] et le romantisme. Au fond *Métropolis* achève l'expressionnisme, et l'incarne, en une œuvre qui n'est pas sans beauté.
>
> […] *Métropolis* en avait fait l'Abel Gance de l'Allemagne.[840]

« J'ai dit *Métropolis*, ou “ plein la vue ”. J'ajoute *Métropolis* ou “ la poudre aux yeux ” et c'est beaucoup plus triste. Il faut néanmoins aller voir ce film, pour le spectacle et pour l'enseignement. On y sent mieux que partout ailleurs pourquoi la technique et l'habileté ne constituent pas l'avenir du cinéma. »

838 Robert SPA, « Les grands reportages de *Cinémagazine /* Fritz Lang », *Cinémagazine,* 17/02/1928, n°7, pp.275-277.

839 Paul J ; BLOCH, « Fritz Lang tourne *Une femme dans la Lune* [*sic*] », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/10/1929, n°142, pp.8-10.

840 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma, op. cit.*, pp.270-271.

Les deux auteurs synthétisent l'ensemble des opinions publiées au moment de la distribution française de *Metropolis*. Le film est présenté à la fois comme une œuvre internationaliste – réunissant les caractéristiques du cinéma américains et français – mais aussi de l'aboutissement de l'expressionnisme. En cela, *Metropolis* continue à être interprété comme l'apogée du cinéma allemand muet. Presque dix ans après, le film impressionne toujours par certains aspects notamment les vues générales de la ville, même si le scénario demeure absurde aux yeux de Bardèche et Brasillach, qui incapable d'analyser les signifiés principaux du film autrement que comme un « délire primaire » attribué au « scénario impossible » de Thea von Harbou, semblent, dans leur contexte idéologique du milieu des années trente, trouver « fumeuse » l'opposition entre heureux et malheureux et ne voient dans les « cortèges d'ouvriers, parqués en rang » que l'expression d'un « monde inhumain » sans plus de précision. La comparaison avec Abel Gance montre que, pour les deux critiques français, c'est le cinéma hexagonal qui peut servir de référence.

II. – La carrière américaine de Friedrich Wilhelm Murnau

1 – *Sunrise : A Song of two humans* (1927)

En réalisant *Le dernier des hommes* et *Faust,* Friedrich Wilhelm Murnau provoque l'admiration des producteurs américains. Au moment de la première berlinoise de l'adaptation cinématographique de la pièce de Goethe, le cinéaste est déjà en route vers Hollywood où William Fox l'attend. Celui-ci fait une entière confiance à Murnau qu'il considère comme « le génie de sa génération »[841]. Ainsi le cinéaste allemand, disposera-t-il du fameux *final cut*, droit de regard sur le montage final, habituellement propriété exclusive du producteur hollywoodien[842]. Cette confiance se traduit également par un autre phénomène plus atypique. En effet, William Fox a lui-même encouragé d'autres réalisateurs sous contrat à étudier le style de Murnau. Le fruit de ces observations est ce que Janet Bergstrom nomme « de brillants amalgames stylistiques germano-américains tels que *Seventh Heaven (l'Heure suprême,* [Frank] Borzage), *Street Angel (l'Ange de la*

841 Joël MAGNY, *L'Aurore ; le destin du « plus beau film du monde »*, Paris, Cahiers du Cinéma / SCÉRÉN-CNDP, 2005, coll. Les petits Cahiers, p.33.
842 *Ibid.*, p.22.

rue, [Frank] Borzage), *The Red Dance (la Danse rouge,* [Raoul] Walsh), *Hangman's House (la Maison du bourreau,* [John] Ford), et *The River (la Femme au corbeau,* [Frank] Borzage), tous datés de 1927-1928. »[843]

Dès lors, encouragé par les conditions qui lui sont faites aux États-Unis, Murnau utilisera à plein les budgets importants qui lui sont alloués pour la réalisation de *Sunrise* (1927, *L'aurore*). Les moyens accordés au tournage étonnent même la presse spécialisée américaine. On trouve dans les colonnes du *Moving Picture World* les lignes suivantes : « Des chiffres intéressants circulent sur les décors de *L'Aurore* au Fox Hills studio. 300 projecteurs de tout type maniés par 150 électriciens. Pendant que 7 caméras filment 200 figurants, 200 automobiles, 2 tramways et 3 autobus à étage. Une cargaison de clous, 50 tonnes de plâtre et 150 tonnes de ciment, plus les autres choses utilisées par les pompiers, les menuisiers et les charpentiers, 200 staffers (plâtiers), 150 peintres et 400 ouvriers, pour construire un décor pendant deux mois. L'érection de ce gigantesque décor eut lieu sous la direction personnelle du réalisateur F. W. Murnau et de son décorateur, Rochus Gliese, qu'il a ramené d'Europe. »[844] Cet inventaire, qui semble valoriser le chiffrable, peut être comparé à celui utilisé par la Ufa lors de la campagne de publicité pour la promotion de *Metropolis*. Mais la comparaison avec le film de Lang s'arrête là ; si l'on considère qu'il ne s'agit pas d'une superproduction avec des milliers de figurants mais seulement d'un film à trois personnages, la réalisation de *L'aurore* a été l'une des plus coûteuses de la fin des années 1920 aux États-Unis. Néanmoins son tournage se limite à *seulement* quatre mois contre dix-sept pour *Metropolis*[845].

Le scénario, écrit par Carl Mayer, est tiré d'une nouvelle *Die Reise nach Tilsitt (La Voyage à Tilsitt*) du dramaturge et romancier allemand Hermann Sudermann, extraite du recueil intitulé *Litauische Geschichten (Les histoires lituaniennes)*[846]. Force est de constater que le scénario de Mayer, qui semble privilégier une certaine vision tragique du *Kammerspiel* allemand et des oppositions post-romantiques entre ville et campagne transportées aux États-Unis, n'a qu'un lointain rapport avec la nouvelle écrite dans un style naturaliste plutôt pesant et encombré de mille détails qui rendent confuse l'action. Le synopsis se réduit au tragique destin d'un « villageois, heureux entre sa jeune femme et son enfant, [qui est pris d'] une mauvaise fièvre amoureuse....Une femme de la ville l'envoûte au point de lui suggérer un crime. L'homme essaye de tuer sa femme, de la noyer,

843 Janet BERGSTROM, « Murnau en Amérique Chronique des films perdus (1) : *4 Devils* », *Cinéma – Revue d'esthétique et d'histoire du cinéma*, printemps 2002, n°3, p.111.
844 Cité par Joël MAGNY, *L'Aurore ; le destin du « plus beau film du monde »*, *op. cit.*, p.33.
845 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=35205
Le tournage se déroule entre le 10 septembre 1926 et janvier 1927.
846 Hermann SUDERMANN, *Litauische Geschichten*, Suttgart, J. G. Gottasche Buchhandlung Nachfolger, 1917.

mais les remords le prennent. La femme effrayé comprend, s'enfuit vers la ville proche. Il obtient son pardon à force de supplication. […] Le soir, ils roulent à travers la ville joyeuse, s'amusant éperdument, retrouvant les émotions de leur mariage... puis ils rentrent sur le lac. Et voici qu'un [violent orage] se lève [faisant chavirer leur] esquif. L'homme a attaché la femme avec des roseaux. On ne retrouve que les roseaux. La femme de la ville vient pour consoler son amant. En la voyant, elle, la responsable, il s'élance et va pour l'étrangler, mais on apporte sa femme vivante. Il lâche la femme et court à son bonheur tout neuf. C'est l'aurore qui baigne le village... »[847]

La première américaine de *L'aurore* se déroule à New-York le 23 septembre 1927. Le monde du cinéma est enthousiaste à l'égard de cette réalisation ; John Ford déclare à propos de ce film qu'il est « le plus grand […] jamais produit » et va même jusqu'à douter « qu'un meilleur film puisse être réalisé dans les dix années à venir. »[848] En 1929, le film reçoit même le premier oscar du meilleur film. En revanche, le public américain est plus réservé et reconnaît dans *L'aurore* toute la lourdeur germanique d'un « fatum » germanique peu transposable dans l'Amérique d'avant la Grande Dépression. L'idée d'un succès commercial s'éloigne donc pour William Fox qui avait pourtant beaucoup investi dans cette production.

Seulement quelques semaines après la projection inaugurale américaine, la première allemande se déroule le 17 novembre 1927[849]. Dans les colonnes de *Cinéa-Ciné pour tous*, on peut lire les réactions – exclusivement positives – de la presse allemande qui se voit implicitement érigée en référence pour le public français[850]. Cet article a été vraisemblablement rédigé à l'aide des divers communiqués de presse diffusés par la Fox aux propriétaires de salles comme à la presse spécialisée. Mais la campagne de promotion ne se limite pas à la seule diffusion des revues de la presse mondiale. Dans cette même chronique, l'auteur nous apprend que a Fox française « promet de convier la presse à une vision du chef-d'œuvre dans le courant de janvier avant la présentation

847 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=35205
848 Cité par Joël MAGNY, *L'Aurore ; le destin du « plus beau film du monde », op. cit.,* p.3.
849 http://www.imdb.com/title/tt0018455/releaseinfo
850 ANONYME, « Un grand film attendu / L'Aurore », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/01/1928, n°100, pp.14-15 :

« La presse allemande est dithyrambique :

“ L'art de Murnau, écrit le *Berliner Tageblatt* est prodigieux. On admirera comment il nous conduit du cadre calme du début à la vie haletante de la grande ville, comment entre ces deux êtres, il fait surgir la peur au cours de la promenade en barque, comment, à la ville, il les rapproche, d'abord hésitants puis de plus en plus confiants et sincères... C'est le triomphe de la photographie qui, variant constamment ses effets, répand autour de ces deux êtres, en les poétisant, son fluide magique ”.

“ Ce n'est qu'une voix, écrit le *Film Kurier*, la voix d'un violon, la pulsation infinie d'une âme, tour à tour claire, sombre, déchirante, joyeuse, vivante, dansante, souriante, sanglotante... J'apprécie d'autres réalisateurs... Ils parlent ; mais Murnau chante... ”

“ Le meilleur film de Murnau, écrit *La Berliner Zeitung,* une œuvre véritablement miraculeuse qu'il a composée avec la collaboration de ses opérateurs Rosher et Struss. ”

Nous pourrions multiplier les citations toutes admiratives et passionnées […] »

officielle, qui aura lieu en février. »[851] Alors même que la première publique n'aura lieu que le 11 octobre 1928, une projection professionnelle est programmée près de dix mois avant auparavant. C'est durant ce laps de temps que la plupart des commentaires seront publiés dans la presse spécialisée hexagonale. À l'instar de leurs homologues allemands ou américains, les critiques français s'émerveillent pour cette nouvelle réalisation de Murnau qui semble prouver que le cinéma international – et en particulier américain, ce concurrent majeur – s'enrichit des transferts culturels en provenance d'Europe qui rendre possible la « collaboration des valeurs cinégraphiques des deux continents ».

> De F. W. Murnau, le cinéaste qui nous donna *Le Dernier des Hommes,* on ne pouvait évidemment attendre qu'un film de grande classe.
>
> En réalisant *L'Aurore*, Murnau a infligé un démenti formel à ceux qui prétendent que les metteurs en scène européens vont gâcher leur talent en Amérique. Constatation réjouissante au contraire : la collaboration des valeurs cinégraphiques des deux continents peut avoir des résultats merveilleux. À preuve *L'Aurore*.
>
> *L'Aurore* est mieux qu'un chef-d'œuvre ; c'est une pierre blanche dans l'histoire du cinéma.[852]

L'aurore ne correspond pas exactement à la représentation classique d'un film allemand produit outre-Rhin. Pour « L'habitué du vendredi », les « valeurs cinégraphiques des deux continents », l'européen et l'américain, s'y conjuguent. Mais lorsqu'il s'agit de décrire avec précision les qualités du cinéma allemand, ou plus largement européen, et celles du 7ème art américain, l'auteur demeure imprécis. Sans doute pensait-il que ses lecteurs avaient déjà connaissance de ces valeurs pour ne pas prendre la peine de les définir.

Cependant, nous pouvons émettre quelques hypothèses. En effet, en prenant soin de rappeler aux lecteurs que Murnau est l'auteur du *Dernier des hommes* – et non de *Faust* pourtant plus récent –, « L'habitué du vendredi » veut certainement indiquer une filiation entre ces deux films.Comme nous l'avons déjà montré, au moment de sa distribution en France, le scénario du *Dernier des hommes* a été considéré comme éminemment représentatif de l'âme germanique notamment en raison de sa simplicité. La critique française s'accorde à dire que le scénario est « une simple

851 *Ibid*.
852 L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », *Cinémagazine,* 02/03/1928, n°9, p.382.

tragédie » et souligne volontiers la « grandeur » de ces histoires en apparence modeste[853], et si les chroniqueurs ne font pas toujours le parallèle avec *Le dernier des hommes*, c'est qu'ils préfèrent rapprocher cette œuvre d'une autre plus actuelle : « Voici un film aussi imprévu, aussi désiré, aussi grand que *Variétés* ! »[854] Les intrigues de ces trois films se déroulent toutes dans un milieu urbain de type européen et se concentrent principalement autour d'un ou au maximum trois personnages principaux. Pour les critiques, la sobriété de ces scénarios semble être représentative d'une partie de la production allemande. En rappelant que celui de *L'aurore* a été écrit par Carl Mayer d'après une nouvelle de Sudermann, Edmond Epardaud confère au synopsis une origine allemande indéniable[855] et semble vouloir souligner que, dans le cinéma muet, c'est le discours des images et non du texte qui est primordial. On peut penser qu'il y voit implicitement une condition de la réussite internationale du film.

> Le scénario que Carl Mayer adapta d'une nouvelle de Sudermann est essentiellement cinégraphique, c'est-à-dire immédiatement réalisable en images. Sans le secours trop souvent nécessaire d'explications verbales, *L'Aurore* ne comporte qu'une vingtaine de titres et certains pourraient être encore supprimés, sans que l'action perdît de son sens ou de sa clarté.[856]

Nous avons vu que Carl Mayer était le scénariste de nombre de productions allemandes distribuées dans l'hexagone pendant la première moitié des années 1920. Outre les films expressionnistes tels que *Le cabinet du docteur Caligari, Genuine* ou encore *Torgus,* il est l'auteur des scénarios du *Rail,* de *La rue,* et du *Dernier des hommes*[857]. Comme nous l'avons déjà remarqué, ces trois dernières réalisations ne possèdent pas ou presque pas d'intertitres, donnant ainsi à l'image une primauté jusque là inédite[858]. À ce propos, le fait que *L'aurore* ne possède que vingt-quatre

853 *Ibid.*
Voir également :
Jean BERTIN, « Les Présentations », *Cinémagazine,* 03/02/1928, n°5, p.215 :
« Voici la simple histoire dont F. W. Murnau a su tirer un si grand parti »
André DELONS, « Chronique des films perdus », *La Revue du cinéma,* 01/02/1928, n°2, p.47 :
« Aurions-nous jamais pu croire qu'une petite aventure villageoise avait tant de grandeur [...] »
854 *Ibid*.
Edmond EPARDAUD, « Un chef-d'œuvre cinégraphique / L'Aurore », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/02/1928, n°102, p.26 :
« La présentation de *L'Aurore* ne nous a pas déçu. Le film a une puissance dramatique et expressive que seul avant lui, le film de Dupont, *Variétés*, nous avait donnée. »
855 *Ibid*.
856 *Ibid*.
857 http://www.imdb.com/name/nm0562346/
858 Jean BERTIN, « Les Présentations », *op. cit.,* p.126 :
« Signalons que l'adaptateur français, Louis d'Hée, a su conserver à la bande, le caractère que lui avait

intertitres montre, pour la critique que Murnau s'inscrit volontairement dans la perpétuation de ce cinéma allemand où l'image prime sur le texte. Pour ce faire, les cinéastes d'outre-Rhin se sont efforcés de trouver des moyens techniques pour inventer un langage purement visuel. Dans *Le dernier des hommes,* les mouvements de caméra – « la caméra déchainée » – offrent l'occasion aux spectateurs d'explorer les moindres recoins du l'hôtel Atlantic. Dans *Variétés*, Dupont pousse encore plus loin ses recherches, en positionnant l'objectif au plus près des personnages, souvent sur leur épaule, créant ainsi un effet de subjectivité. Même si Karl Freund n'a pas suivi Murnau aux États-Unis, le cinéaste poursuit les mêmes intentions cinématographiques.

> La technique ? Une merveille. Des tours de force d'éclairage et de prise de vues que l'on ne sent pas recherchés, tant ils ont été accomplis avec maîtrise.
>
> La photo ? Des fresques d'un relief saisissant, des eaux-fortes où la nature s'étale dans sapuissante beauté, où les visages révèlent des drames.[859]

Si le commentaire de Jean Bertin paraît reposer la question du sous-titrage et des coupures d'images pour remodeler une œuvre selon les attentes supposées d'un public français, indiquant ainsi deux paramètres essentiels dans les transferts culturels cinématographiques et est techniquement bien plus précis que celui de « L'habitué du vendredi »[860], les deux critiques ne comparent pas la photographie de *L'aurore* avec des œuvres picturales allemandes, comme ce fut le cas pour tant d'autres films allemands. Le terme « eaux-fortes » suggère certes des contrastes particulièrement marqués, en usage dans la gravure allemande, mais l'ancrage culturel n'est pas clairement défini par un lien éventuel avec un artiste d'outre-Rhin. Dès lors, la mise en scène comme la photographie semblent perçues comme la continuation des innovations

---

imprimé son créateur, en la traitant avec beaucoup de respect, et en ne se croyant pas obligé de l'améliorer, soit en " l'enrichissant " d'abondants sous-titres, soit en pratiquant des coupures. »
Sous doute l'auteur fait-il référence à une pratique courante que l'on a pu rencontrer au moment de la distribution française de *La Rue*.

859 L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », *op. cit.*, p.382.

860 Jean BERTIN, « Les Présentations », *op. cit.*, p.215 :

« Rarement, jamais peut-on dire, on ne vit pareil travail de caméra : panoramiques à grands angles sur premiers plans en action sans décalage de mise au point, vues de prises en mouvement à travers mille obstacles ou même – écueil que connaissent bien les opérateurs – en plongée parfaitement cadrées et sans que rien ne décèle le chariot ou le guide, fondus enchaînés d'une souplesse jusqu'à présent inégalée, fermeture à l'iris conservant intégral l'éclairage initial, surimpression au tirage et au pochoir sans cerne et malgré plusieurs fondus enchaînés, que sais-je encore ? Décors superbement réalisés : un coin de ville entier, avec ses tramways, ses autobus, ses voitures et sa foule, un parc d'attractions où les toboggans s'entrecroisent avec les manèges d'avions et les trains aériens etc..., etc... »

cinématographiques germaniques[861], sans pour autant être distinctement représentatives d'une tradition culturelle allemande.

Et pour cause, les « valeurs cinégraphiques » américaines se mêlent à celles apportées par Murnau et Mayer. Si l'on en croit le commentaire d'Edmond Epardaud seules « quelques scènes [sont] d'un américanisme un peu conventionnel, comme les scènes du photographe et du barbier. »[862] L'association entre les scènes humoristiques ou burlesques et celles plus dramatiques est le produit caractéristique d'un cinéma hollywoodien internationaliste, puisqu'à ses yeux, l'humour n'appartient pas aux traits de caractères civilisationnels germaniques. Il est vrai que dans ce genre, les maîtres incontestés, comme Charlie Chaplin ou Buster Keaton, travaillent aux États-Unis[863]. Epardaud semble voir ce qui ressort d'un cinéma typiquement allemand mais traduisible en images universelles. « Ces “ moments psychologiques et dramatiques ” de *L'Aurore* […] mettent le langage des images au-dessus de tous langages humains. »[864] La simplicité de l'intrigue, qui, associée à une mise en scène dépouillée de tous les oripeaux superflus et nuisible à la lecture de l'image, confèrent à ces séquences une forme d'universalité que seuls les cinéastes du vieux continent peuvent réaliser[865]. Néanmoins, aucun élément culturel ne permet d'ancrer *L'aurore* dans une tradition germanique ancestrale. Il ne s'agit donc pas à proprement parler de la représentation d'une « germanité universelle » comme c'était le cas pour la réception française des *Nibelungen.* Pour la première fois, seuls des aspects purement cinématographiques justifient d'un lien entre *L'aurore* et certaines réalisations allemandes antérieures. Dès lors, des techniques cinématographiques et de mise en scène pourraient aisément s'exporter, d'ailleurs William Fox a

---

861 Marcel CARNÉ, « La Caméra, personnage principal », *op. cit.*, p.48 :

« Un peu plus tard, ce fut *L'Aurore* encore de Murnau, qui, décidément montrait une vive affection pour sa découverte. Le début de *L'Aurore* nous promenait dans un étrange décor de marécage brumeux, l'appareil mobile donnant l'impression qu'un deuxième personnage suivait le héros du film à travers champs. Parfois nous le perdions de vue un instant ; puis il apparaissait à nouveau derrière un bouquet d'arbres. Sautait-il une barrière, la caméra s'engageait à sa suite. »

862 Edmond EPARDAUD, « Un chef-d'œuvre cinégraphique / L'Aurore », *op. cit.,* p.26.

863 *Ibid.*, pp.26-27 :

« Les Américains qui savent si bien doser les émotions par l'effet du contraste se plaisent à mêler d'humour ces analyses violentes et ces explosions de la sensibilités. D'où les épisodes pittoresque et plaisants de *L'Aurore* que nous regrettons presque, mais qui sont peut être nécessaires comme des repos. »

864 *Ibid.*, p.26 :

« Certains moments sont du plus poignant pathétisme comme ceux du bouquet, de la brioche au restaurant. Est-il possible de retenir ses larmes devant de si émouvantes expressions de l'âme ? Ces “ moments psychologiques et dramatiques ” de *L'Aurore* – ils sont nombreux et beaux à divers titres – mettent le langage des images au-dessus de toutes les langues humains. »

865 Pierre LEPROHON, « F. W. Murnau est le réalisateur des *Quatre Diables* que l'on verra prochainement », *Cinémonde,* 30/01/1930, n°67, p.69 :

« L'influence allemande dans *L'Aurore* reste entière, mais, se jouant dans une atmosphère plus humaine, elle ne semble pas si malsaine. »

demandé à des cinéastes américains sous contrat de s'inspirer de l'œuvre de Murnau[866]. En revanche, pour la presse spécialisée, même un cinéaste tel que Murnau n'est pas en mesure de véritablement s'inscrire dans la tradition artistique séculaire allemande en dehors du territoire germanique.

2 – *Four Devils* (1928) et *City girl* (1929) : la perte de l'identité allemande

L'analyse de la réception des deux films suivants que Murnau réalise aux États-Unis montre dans quelles mesures ces œuvres s'intègrent à une tradition culturelle allemande pour la critique française. Il réalise successivement *Four Devils (Les quatre diables,* 1928*),* et *City Girl (La bru,* 1929*).* Suite à l'échec commercial du film précédent, William Fox est contraint de laisser moins de liberté à Murnau. À l'instar de *L'aurore*, *Les quatre diables* est une adaptation, par Carl Mayer, d'une œuvre littéraire européenne, en l'occurrence celle éponyme du danois Hemann Bang[867]. Le tournage se déroule entre le 3 janvier et le mois de mai 1928[868], c'est-à-dire au moment où la presse hexagonale découvre *L'aurore.* La première américaine se déroule à New York le 3 octobre 1928. Malheureusement, aucun chroniqueur français ne fait état des réactions américaines au moment de cette projection. Alors que la première séance publique dans l'hexagone n'aura lieu que le 8 février 1930, dès le mois de mars 1929, Robert Vernay publie un résumé bien utile puisque *Les quatre diables* est considéré aujourd'hui comme disparu.

> Les deux orphelins des célèbres trapézistes « Rossy » sont confiés au propriétaire d'un cirque ambulant qui dresse les enfants. Mais ce directeur est une brute qui les martyrise eux et deux pauvres fillettes Louis et Marianne. Le bon clown Walker tâche de les protéger. Et un soir tous les cinq quittent la roulotte devenue un enfer. Les années passent, Walker peine pour élever ses protégés, riant plus fort quand sa tâche est plus rude. Un jour enfin, le bonheur semble leur sourire. Les quatre jeunes gens sont engagés dans un cirque parisien où ils présentent un numéro sensationnel, « le saut de la Mort », et Walker s'apprête à bénir une double union. Hélas ! Une inconnue vient troubler ce bonheur, elle ensorcelle Charles, le chef de la troupe. L'équilibre est rompu, des disputes s'élèvent, la concorde indispensable ne règne plus. Et le soir de la représentation d'adieu des « quatre diables » un accident survient, Marianne tombe sur la piste du haut de la

866 Janet BERGSTROM, « Murnau en Amérique Chronique des films perdus (1) : *4 Devils* », *op. cit.,* p.111.
867 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=35202
868 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=35202

coupole. Il y a un dieu – dit-on – pour les amoureux, elle survivra donc heureuse dans les bras de Charles qui découvre que là est le bonheur véritable.[869]

Si l'on en croit une entrevue accordée par Murnau à la presse américaine, le scénario des *Quatre diables* lui a sûrement été imposé[870]. La critique française ne s'attarde pas sur ce détail. Pour Jean-Paul Dreyfus, le choix d'un tel synopsis manifeste un manque d'originalité en revisitant à son tour l'univers du cirque et du music-hall[871], en revanche, pour Philippe Soupault cette intrigue reflète l'appartenance cinématographique de Murnau à la fois à son pays de naissance mais aussi à son pays d'accueil.

Il est juste de remarquer enfin que le cirque a inspiré deux des films les mieux réussis qu'il nous a été donné de voir : *Le Cirque* de Charlie Chaplin et *Variétés* de Dupont. Il fallait donc un certain courage à M. Murnau pour tenter une nouvelle expérience et essayer de nous intéresser encore une fois aux jeux et aux malheurs d'acrobates. Mais ce metteur en scène, tout imprégné de l'art cinématographique allemand, aime les difficultés.[872]

Afin de démontrer le côté germanique du traitement cinématographique de cette intrigue – *a priori* très présente dans le cinéma des deux continents –, Soupault utilise un lieu commun qui rappelle certains jugements de Madame de Staël dans *De l'Allemagne.* « L'intrigue se déroule avec lenteur et non sans monotonie […] »[873] Aux yeux du critique, ce sujet très international est néanmoins traité à la manière du cinéma allemand. De la même façon, ceux qui jugent que l'art Murnau s'est altéré au contact des méthodes américaines de travail et de l'idéologie dramaturgique

869 Robert VERNAY, « Les Présentations / Les Quatre Diables », *Cinémagazine*, 15/03/1929, n°11, p.478.

870 P. H., « Les Cinéastes / F. W. Murnau », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/04/1927, n°82, p.21 :

« D'interviews récemment accordées par Murnau à plusieurs confrères américains, nous extrayons les déclarations suivantes :

“ […] Les grandes compagnies sont encombrées de “ fossiles ” et de moutons de Panurge. Ils suivent le courant, tout comme cela se produit aux États-Unis. Quand une expérience intéressante, telle que *Caligari* par exemple, réussit, ils s'empressent tous de l'imiter. De même pour *Variétés ;* car ils font tous des films de cirque actuellement. ” »

871 Jean-Paul DREYFUS, « Les Quatre Diables, par F. W. Murnau, adapté du roman d'Herman Bang, par Bertold Viertel *(Fox*) », *La Revue du cinéma*, 01/03/1930, p.47 :

« Les scénaristes sont fidèles à certains milieux. Ils ont une tendance fâcheuse à revenir vers les sujets déjà exploités avec succès, et à faire plus ou moins habilement du neuf avec du vieux.

Un des plus riches filons qui aient été ainsi découverts est le music-hall ou le cirque. On ne compte plus les films qui évoluent sur le plateau, sur la piste ou dans les coulisses. […] »

872 Philippe SOUPAULT, « “Les quatre Diables” de F. W. Murnau », *L'Europe Nouvelle,* 15/02/1930, n°627. Extrait de *Écrits sur le cinéma 1918-1931, op. cit.*, p.88.

873 *Ibid*.

stéréotypée qu'elles imposent aux metteurs en scène. C'est le cas de René Olivet, pour qui le *happy end* est une preuve des concessions scénaristiques faites par le cinéaste allemand aux producteurs hollywoodiens. « C'est là que Murnau a fait *œuvre commerciale* en changeant la fin. Le film danois [*De fire Djævle*, Alex Christians, 1911] s'arrêtait là... sur le corps inanimé et sanglant de la trapéziste morte d'amour. Tandis que dans le *film américain*, on sait que l'enfant vivra, pour aimer et être aimée. »[874] Cette ambivalence de point de vue révèle qu'à partir de la réalisation des *Quatre diables*, l'identité germanique – ou plus largement européenne – se dissout sous la pression d'un système de production américain de plus en plus standardisé, fondé sur des valeurs idéologiques dictées par des considérations commerciales et économiques. Pour la critique, s'il est de plus en plus malaisé de distinguer les caractéristiques de l'identité allemande dans les films de Murnau, les avis étant partagés quant à l'éventuelle plus-value apportée par l'influence croissante du cinéma américain dans les réalisations du cinéaste.

Pour Robert Vernay, cet apport s'avère positif « Murnau, qui dans *L'Aurore* était resté d'un esprit très germanique, a, dans *Les quatre diables,* été visiblement plus influencé par les Américains, il a perdu quelques-uns de ses défauts dont la lourdeur n'était pas la moindre. »[875] Pour la première fois, un chroniqueur associe au cinéma de Murnau le terme de lourdeur. Cette analyse ne remet pas en cause cette œuvre ; il s'agit plutôt d'une construction intellectuelle s'attachant à opposer la légèreté de la jeune civilisation américaine à la lourdeur de la culture séculaire allemande. Vernay suggère donc une certaine supériorité des productions américaines sur celles réalisées en Europe. Au sein de la presse spécialisée, cette opinion apparaît cependant rapidement comme marginale.

> L'histoire de ce film est médiocre, souvent inintéressante et Murnau n'a même pas su en tirer quelque chose. Quand ce film passera dans un des « Ciné-Parlottes-Club » on pourra se demander avec angoisse si le talent de Murnau a décru régulièrement depuis *Nosferatu* et *Faust* et quelle influence a pu avoir l'Amérique sur un tempérament comme le sien.[876]

Cette conclusion sans appel de Jean-Paul Dreyfus repose essentiellement sur une critique de

874 René OLIVET, « On verra cette semaine à Paris / Les Quatre Diables », *Cinémonde,* 30/01/1930, n°67, p.68. C'est nous qui soulignons.
875 Robert VERNAY, « Les Présentations / Les Quatre Diables », *op. cit.*, p.478.
876 Jean-Paul DREYFUS, « Les Quatre Diables, par F. W. Murnau, adapté du roman d'Herman Bang, par Bertold Viertel *(Fox)* », *op. cit.*, p.48

la mise en scène et de la mise en images, les « prises de vue » qu'il juge nettement inférieures à *Variétés*[877]. Un autre surréaliste, Philippe Soupault, partage sensiblement le même avis, en affirmant de plus que la plupart des séquences ne provoquent aucune émotion ; à cela s'ajouterait un montage des plus ordinaires. Néanmoins, il attribue ces défauts, non pas à une quelconque influence néfaste du cinéma américain sur le « tempérament » de Murnau ; bien au contraire, seul le cinéaste apparaît, à ses yeux, comme l'unique responsable de cette débauche de moyens techniques qui écrasent la beauté de l'image et le jeu des acteurs[878].

Ce n'est pas la distribution française du dernier film américain de Murnau *City girl / Our daily bread* (*La bru/L'intruse,* 1929*)* qui modifiera l'opinion de la presse spécialisée. Les derniers fragments de l'identité allemande du cinéaste, la beauté et la chaleur d'images aux cadrages et éclairages très travaillés et véhiculant l'émotion, semblent désormais totalement perdus au profit d'effets gratuits et purement techniques[879]. « Murnau en fait quelque chose de tellement lâche, un tel déroulement sans rythme et sans marque de la nécessité que, quelques heures après avoir le vu le film, il ne me souvient plus de la suite des événements. Quelques images seulement demeurent où j'ai dû reconnaître la marque de l'autre de *Nosferatu*. »[880] Les fervents admirateur du cinéaste – tel que Georges Omer, *alias* Roger Vailland, l'auteur de ces lignes –, perçoivent également les échecs critiques des *Quatre diables* et de *La bru* comme la preuve de l'incompatibilité entre la civilisation

---

877 *Ibid.*, p.47 :

« Les quatre diables ce sont quatre acrobates, deux hommes, deux femmes (et non pas deux couples) parmi lesquels l'un fait chaque soir le saut de la mort au-dessus de spectateurs angoissés dont certains j'en suis sûr souhaitent qu'il tombe. Toute cette partie d'acrobatie avec l'émotion facile qu'elle entraîne est bonne, mais reste inférieure à ce que Dupont avait obtenu dans *Variétés*, même en ce qui concerne la prise de vue. »

878 Philippe SOUPAULT, « “Les quatre Diables” de F. W. Murnau », *L'Europe Nouvelle,* 15/02/1930, n°627. Extrait de *Écrits sur le cinéma 1918-1931, op. cit.*, p.88 :

« Certaines scènes des *Quatre Diables* sont excellentes, d'autres belles et émouvantes mais la plupart sont ou conventionnelles ou lentes, insupportablement lentes. Le goût de Murnau pour la technique n'est pas partagé par les spectateurs qui ne peuvent guère se rendre compte de l'effort inouï du metteur en scène.

Ce film si estimable qu'il soit, est loin d'être séduisant. Murnau ne cherche ni à charmer ni à plaire, mais davantage à étonner ou à saisir. Les interprètes qu'il préfère sont indiscutablement de grands artistes, mais ils ont des visages ingrats et jouent au ralenti.

L'attitude bien arrêtée du metteur en scène est soulignée encore par le découpage sans fantaisie et par l'intrigue plus banale encore (si cela est possible), et celle des autres films fabriqués en série. »

879 L. DELAPRÉE, « “ Piccadilly ”et l“ intruse ” ou la faillite de la technique pour la technique », *Pour Vous,* 27/04/1930, n°71, p.9 :

« Murnau n'est qu'un grand technicien.

Il connaît à fond – presque trop bien – son métier et il en abuse. Il se sert d'une syntaxe extrêmement riche pour n'exprimer que des banalités. Il ne lui manque rien, si ce n'est l'essentiel cette chaleur humaine sans quoi les plus belles images demeurent sèches et stériles.

[…]

Ce film [*La bru*] est cependant intéressant. Il souligne d'un trait accusé la faillite de la technique pour la technique. [...] »

880 Georges OMER, « Le monde du cinéma et le cinéma dans le monde », *Le Soir,* 09/08/1930, extrait de Roger VAILLAND, *Le Cinéma et l'envers du cinéma dans les années 30, op. cit,* p.125.

américaine et les cultures européennes. Du moins, est-ce de cette manière qu'ils justifient le départ de Murnau des studios hollywoodiens, pour la Polynésie française où il va tourner *Tabou*[881].

4 – La réception de *Tabu : A Story of the South Seas* (1929)

Réalisé sur les propres fonds du cinéaste, *Tabou* nous raconte le destin d'un « indigène [qui] s'éprend d'une jeune fille, mais une tribu voisine la réclame pour la consacrer vierge du foyer. Aucun homme ne doit aimer la vierge consacrée qui est tabou. S'il passe outre, il est mis à mort. Des fêtes sont données en l'honneur de la vierge, elle est emmenée la nuit, mais son ami l'enlève. Ils partent dans une autre île peuplée d'Européens. Un vieux chef les poursuit et elle se rend à lui pour protéger son mari. En essayant de les rejoindre, celui-ci se noie. »[882] La réalisation de ce scénario, co-écrit avec le documentariste Robert Flaherty, s'étend d'avril 1929 à mai 1930[883].

La première américaine se déroule le 1er août 1931[884]. C'est en se rendant à une séance professionnelle, le 11 mars 1931, que Murnau trouve la mort dans un accident sur les routes de Santa Barbara. L'émotion suscitée par ce décès soudain accélère la distribution de *Tabou* dans les salles européennes durant ce même mois d'août 1931. À cet effet conjoncturel s'ajoute celui de l'*Exposition Coloniale Internationale et des Pays d'Outre-Mer* du Bois de Vincennes qui ouvre ses portes dès le 15 mai pour les refermer sept mois plus tard, le 15 novembre 1931[885]. *La Revue du cinéma* et *Cinéa-Ciné pour tous* publient à un mois d'intervalle le même article posthume de Murnau[886]. Assez Naturellement, cette circonstance est propice au discours colonisateur de

881 Georges OMER, « Le monde du cinéma et le cinéma dans le monde », *Le Soir,* 01/02/1930, extrait *op. cit.*, p.27 :
« Lui aussi quitte Hollywood. Il voulait réaliser un grand film qui aurait pour cadre une grande cité américaine aux gigantesques constructions. Il était hanté par les architectures. *Mais on ne l'a pas laissé faire.* Et maintenant il est dans les Îles du Sud, avec *Flaherty l'auteur de Moana*. » C'est nous qui soulignons.

882 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=35209

883 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=35209

884 http://www.imdb.com/title/tt0022458/

885 Catherine HODEIR, Michel PIERRE, *L'exposition coloniale : 1931,* Bruxelles, Éditions Complexe, 1991, coll. Mémoire du siècle.

886 Friedrich Wilhelm MURNAU, « L'étoile du Sud », *La Revue du cinéma,* 01/06/1931, n°23, p.3.
Friedrich Wilhelm MURNAU, « La réalisation de “ Tabou ” », *Cinéa-Ciné pour tous*, 01/07/1931, n°17, p.15 :
« Nous avions commencé par nous installer à Tahiti, avec notre équipement et notre état-major. De là, nous étions partis à la recherche des endroits les plus pittoresques et de leurs plus aimables habitants. Une croisière de trois mois nous promena autour de toutes les îles de la Société dans le même petit yacht sur lequel nous avions déjà traversé le Pacifique. Il s'arrêta en bien des endroits avant de demeurer à Bora-Bora. Mais là je vis à l'instant que

l'époque : dans les colonnes de *Cinéa-Ciné pour tous*, un commentaire de la rédaction est ajouté comme une sorte de paratexte civilisationnel, au texte du cinéaste, insiste sur apports positifs et négatifs du colonisateur[887], mais aussi sur le peu de répercussions de la colonisation sur les pratiques indigènes[888].

Dans ce contexte idéologique, Murnau et la presse spécialisée présentent ce film comme un retour à une forme de naturalisme qui s'opposerait au technicisme des deux productions précédentes. Selon Jean Robin, *Tabou,* qui ne pouvait connaître le texte de Murnau publié ultérieurement dans *La Revue du cinéma,* serait le film d'un allemand qui s'est « enivré d'enthousiasme devant l'éclat du ciel [...] »[889] En d'autres termes, il s'agit d'un regard allemand posé sur un aspect de la culture polynésienne dominée par une nature lumineuse qui serait l'antipode des brumes germaniques de l'Allemagne natale de Murnau.

> Germanique de naissance et de culture, W. Murnau loin de « vaterland » gardait en son cœur un continuel désir de soleil.
>
> […]
>
> W. Murnau, cet Allemand, semble, lui, l'homme du pays des brumes, s'être enivré d'enthousiasme devant l'éclat du ciel, qui par les nuits claires, plus claires encore que la mer phosphorescente autour de la coque des navires, met une guirlande lumineuse mouvante au gré des

---

c'était mon île. C'est une pierre précieuse au milieu de la mer immense. Les indigènes n'y connaissent presque rien du monde extérieur. Ils y vivent sans pudeur un jeu perpétuel. L'atoll n'a que quelques kilomètres de circonférence et j'en fis le tour à pied en sept heures. Sa population ne dépasse pas 1.200 habitants.

Je fus frappé par leur blancheur. Ce sont de purs Polynésiens sans trace de mélange. Leurs cheveux sont lisses et bouclés, leur peau aussi peu colorée que le permettent des conditions d'existence qui aboutissent à un nudité presque complète sous le soleil tropicale. En outre, ils comptent parmi les plus beaux et les plus courageux des habitants qui peuplent les îles de la Sociétés. Avant que les Français n'y pénétrassent, Bora-Bora était le centre d'un petit royaume d'îlots parce que sa population était la plus crainte, la plus parfaite physiquement et comptait les meilleurs guerriers des alentours. »

Il est important de noter que la version de *La Revue du cinéma* est légèrement plus courte que celle publiée dans *Cinéa-Ciné pour tous.*

887 *Ibid.*, p.18 :

« Heureusement pour nous que Murnau est venu, avec son art incomparable, pour fixer les représentants d'une race qui est, dit-on,condamnée à disparaître. Le contact de la civilisation blanche lui a, en effet, été fatal. […] Inconnues chez eux avant l'arrivée des blancs, aujourd'hui la tuberculose, la variole et autres maladies les déciment.

888 *Ibid.*, p.18 :

« Là, vivent au nombre de douze cents, des Polynésiens de très pure race, qui n'ont reçu aucun contact avec le monde extérieur, et ignorent tout de la civilisation... […]

La plupart des Polynésiens, jusqu'à ces derniers temps, étaient anthropophages ; mais le cannibalisme tend peu à peu à s'éteindre. À Tahiti, il a complètement disparu et tous les anciens usages ont été abolis par la douceur croissante des mœurs. On trouve maintenant, là-bas, une société fortement organisée, des classes que sépare une barrière à peu près infranchissable, des chefs qui sont pour leurs subordonnés non seulement des supérieurs, mais encore des êtres presque divins et parfois des dieux incarnés [...] »

889 Jean ROBIN, « Tabou », *Cinémonde,* 21/05/1931, n°135, p.329.

vagues. Cette joie de vivre qui s'était emparée de W. Murnau nous la retrouvons à chaque image du film...[890]

Pour la presse spécialisée, seule la conjoncture singulièrement originale d'un Allemand sous le soleil de la Polynésie française peut justifier à elle seule de la brutale évolution du cinéaste qui passe de la réalisation de deux films sans grand intérêt marqué par la civilisation américaine à une œuvre « magnifique » d'une grande poésie naturelle « océanienne ». « La photographie est une joie et le cadre des îles du Sud semblable à lui-même depuis *Moana*. Pendant une heure vous pourrez croire qu'il existe un pays où les hommes vivent libres et en paix. […] Mais qui donc, pour la première fois, nous apportera un film océanien ? »[891] Lucien Wahl critique néanmoins la naïveté de l'intrigue et le discours colonial dominant auquel Murnau semble adhérer[892]. *Tabou* apparaît donc comme la synthèse des idées reçues occidentales sur les cultures premières[893]. Ce film est, dès lors, comparable à *Moana* de Robert Flaherty (1926) et *White Shadows in the South Seas* de Woodbridge Strong et Van Dyke (1928).

Néanmoins, les chroniqueurs moins critiques envers les effets de la domination coloniale voit dans *Tabou* la preuve que « le vrai paradis se trouve, pour les hommes, dans des pays où la nature est restée primitive et n'a pas été abimée par la science et la machinisme. […] Le bonheur est impossible dans nos civilisation truquées. »[894] Cette analyse offre un regard différent sur ce film. À Murnau qui à « l'intuition que les “ Tabous ” de ces îles pourraient constituer le thème de [s]on histoire »[895], Rémy Garrigues réplique que « le sujet [est traité] comme une vieille légende »[896]. De la sorte, *Tabou* s'inscrit à la suite des longs métrages fantastiques à base de vieilles légendes que sont *Nosferatu* et *Faust*. Roger Blin, dans l'article consacré à l'œuvre de Murnau, affirme que « pour lui, homme de profond germanisme, il n'est pas exagéré de voir, de *Nosferatu* à *Tabou,* une recherchée forcenée morale, presque moyenâgeuse et en même temps la plus belle allégresse visuelle. »[897] Il est vrai que le décès accidentel du cinéaste est propice à une réévaluation de l'œuvre dans son entier.

---

890 *Ibid*.
891Lucien WAHL, « Murnau évoque dans “ Tabou ” la poésie des îles du Sud », *Pour Vous,* 18/06/1931, n°135, p.9.
892 Catherine HOBEIR, Michel PIERRE, *L'exposition coloniale, op. cit.,* pp.111-134.
893 Jean ROBIN, « Tabou », *op. cit.*, p.329 :

« Certes […] il n'est point rare de voir au cinéma des indigènes qui montent aux palmiers, ou dansent, mais les avons-nous souvent vu aussi naturellement vrais ? »

894 Rémy GARRIGUES, « Un film exotique : Tabou », *Ciné-Miroir,* 26/06/1931, n°325, p.411.
895 Friedrich Wilhelm MURNAU, « La réalisation de de “ Tabou ” », *op. cit.*, p.15.
896 Rémy GARRIGUES, « Un film exotique : Tabou », *op. cit.*, p.411.
897 Roger BLIN, « F. W. Murnau », *La Revue du cinéma*, 01/08/1931, n°25, p.26.

5 – Le décès de Murnau et la réévaluation de son œuvre

À l'exception de Lucien Wahl[898], la presse spécialisée s'accorde à évaluer l'œuvre de Murnau dans son ensemble sans distinguer les films réalisée en Allemagne de ceux tournés aux États-Unis.

> Deux grands metteurs en scène viennent de mourir : Lupu Pick et F. W. Murnau, ce dernier a été victime d'un accident d'automobile, ces jours derniers. C'étaient deux fortes personnalités, que l'Amérique *n'était pas parvenue à entamer* ; le fait est assez rare pour que nous le signalions au passage. F. W. Murnau vivait à Hollywood depuis plusieurs années, et des films comme *L'Aurore* par exemple, prouvent qu'il avait conservé une vision aiguë de la vie qu'il savait la comprendre à la fois dans ses réalités les plus sombres et dans sa plus intense poésie. Ce qui faisait le charme des films allemands, il y a quelques années, ce qui en composait la grandeur et la beauté, c'était précisément ce mélange de fantastique et de vérité. Depuis, il faut bien le reconnaître, le film allemand s'est détourné de sa voie, il est tombé dans la comédie américaine, qu'il a accommodé à la sauce de l'opérette viennoise. J'aime bien l'un et l'autre mais séparément.[899]

Vignaud est de ceux qui pensent que, en quittant Berlin pour Hollywood, Murnau a continué à réaliser des films à forte identité germanique en ce sens qu'il continue d'y mélanger l'attention aux « réalités les plus sombres » de l'existence et à « l'intense poésie » qui se dégagent de ses personnages et de leur situation. Ce constat prend essentiellement en compte l'évolution générale du cinéma allemand, qui, depuis le début du parlant, se contente de produire des opérettes viennoises. Ces réalisations n'ont aucun rapport avec la représentation française du cinéma d'outre-Rhin perçu à la fois comme réaliste et poétique, fantastique et véridique. En n'ayant jamais réalisé de films parlants – *Tabou* est simplement sonorisé – Murnau apparaît comme un artiste qui refusait de se plier à ces nouvelles contraintes techniques afin de poursuivre les mêmes desseins cinématographiques qui l'ont fait connaître[900].

---

898 Lucien WAHL, « Un grand réalisateur n'est plus F. W. Murnau », *Pour Vous,* 19/03/1931, n°122, p.4 :

> « Après Lupu-Pick, Murnau vient de mourir. Il faut aussi un des artisans les plus actifs et les plus intelligents du cinéma d'Allemagne. À Hollywood, où il se rendit après ses succès, il s'efforça de composer des œuvres intéressantes, mais sans tenter de l'inédit, sans risquer l'audace. »

899 Jean VIGNAUD, « Deux morts », *Ciné-Miroir*, 27/03/1931, n°312, p.203. C'est nous qui soulignons.

900 *Ibid.* :

> « C'est à F. W. Murnau que nous devons *Le Dernier des Hommes*, où triompha Emil Jannings ; *La Terre qui flambe, Faust* et un *Tartuffe*, tentative hardie de modernisation de la comédie de Molière, tentative que nous ne connaissons pas [...] »

Les hommages sont multiples, mais l'article le plus conséquent – une dizaine de pages – a été rédigé par Roger Blin pour *La Revue du cinéma* en août 1931[901]. Blin se refuse à la fois de se plier aux contraintes d'une étude chronologique, tout comme il écarte, en apparence, les représentations françaises stéréotypées caractéristiques du cinéma allemand. Cet article prend alors la forme d'un texte d'une grande subjectivité d'où émergent des comparaisons avec certains incontournable de la culture surréaliste comme Chirico[902] et la magie des prêtes polynésiens[903], voire de manière plus négative, avec le « bric-à-brac » de Cocteau dans *Le sang d'un poète*[904]. Toutefois, Blin distingue, dans l'œuvre de Murnau, ce qu'il estime faire partie de son monde personnel, et plutôt placé sous le signe d'un destin inexorable et tragique, et les apports extérieurs, tels que les « fin[s] heureuse[s] », peu convaincantes :

> Artiste, comme on dit, jusqu'au bout des ongles, Murnau a le préjugé des fins tristes, même lorsque l'inéluctable n'est pas en jeu. Pour lui le bonheur est une insupportable faute de goût, à moins qu'il ne vienne comme dans *L'Aurore* sous le signe mystique du rachat. On se souvient du *Dernier des Hommes* après que Jannings se fut éteint sur sa chaise de lavabo, de cet avis agressif où « l'auteur contre son goût personnel et pour faire une concession au public a imaginé une fin heureuse et toute de fantaisie... etc. ». Voyez aussi comme il a bâclé, avec une nette répugnance, la fin de *City Girl*. Chaque fois que Murnau s'est essayé dans le comique, il a fait appel aux plus lourds poncifs de la paillardise et de la boustifaille. Il est même remarquable de constater comme aucun moment de gaieté ou de détente ne porte, chez lui. Excepté peut-être dans *Tabou*, par le miracle de l'ivresse physique.[905]

Roger Blin isole ici les *happy end* de trois films afin de révéler que le tempérament de cet « homme d['un] profond germanisme » est étranger à tout sentiment de joie, de bonheur ou

---

901 Roger BLIN, « F. W. Murnau », *op. cit.*, pp.24-34.

902*Ibid.,* p.26 :

> « Il est bien certain que les admirables sous-titres français de *Nosferatu* nous préparent à recevoir le film. Solennels avec leur gaucherie syntaxique, inutile et en quelque sorte parallèle à l'histoire, ils ont un ton d'étrange récitatif. *Nosferatu* atteint l'horreur sacrée par le truchement d'un genre littéraire spécialement germanique. C'est pourquoi il y a un léger abus à comparer le film à l'œuvre, par exemple, de Chirico. Si tous deux, dans les moments de concentration nerveuse, aiguë, intolérable qu'ils provoquent, dépassent l'un le cinéma, l'autre la peinture et se rejoignent, leur jeux pour parvenir au stade unique de la Peur sont différents. Dans *Nosferatu* l'attente joue un grand rôle, une attente surpeuplée, tarabiscotée, lancinante, comme la menace interne d'un sang fou, tandis que les glacis de Chirico sont les lieux extrêmes, tels de toute éternité, du silence total, du vide. [...] »

903 Jean CLAIR, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes, op. cit*.

904 Roger BLIN, « F. W. Murnau », *op. cit.*, p.32 :

> « Des amulettes, tout un arsenal de peurs de défenses, toute une esthétique d'étagère, voilà ce qu'on retrouve aussi dans le film de J. Cocteau, *La Vie d'un poète*. Cocteau possède un bric-à-brac assez analogue à celui de Murnau [...] »

905 *Ibid.*, p.26-27.

d'humour. Cette représentation d'une certaine « lourdeur teutonne » vient pallier nombre de méconnaissances. Blin ne semble pas savoir que la fin du *Dernier des hommes* a été imposée par les producteurs de l'Ufa ; quant à *City Girl,* Murnau avait quitté Hollywood avant la fin du montage. Cependant, il appréhende cette œuvre dans son ensemble, Blin témoigne d'une complète indifférence envers ces diverses pérégrinations. La personnalité d'un tel cinéaste apparaît comme hermétique aux apports extérieurs, son identité allemande ne semble pas altérée par ces voyages entre Berlin, Hollywood et la Polynésie française.

L'article de Roger Blin correspond donc parfaitement à la ligne éditoriale de *La Revue du cinéma*[906]. Malgré des représentations stéréotypées du tempérament allemand, il dépasse la reproduction du schéma définissant Murnau comme simple modèle du germanisme cinématographique pour l'ériger en une entité individuelle et indivisible.

En 1935, Maurice Bardèche et Robert Brasillach intègrent la carrière américaine de Muranu au sein du chapitre consacré à l'évolution du cinéma allemand muet. Selon eux, le départ du cinéaste pour Hollywood est symptomatique des difficultés croissantes que rencontraient, alors, les maisons de productions d'outre-Rhin[907].

> […] Murnau serait plus solide, et si *La Bru* ne vaut pas grand'chose, il retrouverait dans *L'Aurore* d'après Libermann [*sic*] un peu de son ancien réalisme dramatique, malgré trop de tempête, de femme fatale et de moralisme anglo-saxon, et malgré une dénationalisation trop évidente. Son dernier film, *Tabou*, tourné en Polynésie avec l'obligatoire pêche au harpon et la non moins obligatoire danse rituelle, ne dépasserait pas le niveau des autres œuvres du genre polynésien. En quittant leur pays, les metteurs en scène allemands avaient perdu visiblement, pour plaire à un public international, leur plus certaine originalité.[908]

Ils ne portent évidemment pas la carrière américaine de Murnau en estime notamment en raison des brassages culturels qu'impliquent cette forme émigration. Le départ de ces cinéastes crée donc une forme d'« internationalisme germanique » jusque-là inédite. Pourtant, Ernst Lubitsch avait quitté les studios berlinois pour les États-Unis dès 1922.

---

906 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le Cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma, *op. cit.*.

907 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma, op. cit.*, p.268 :

« Après *Variétés*, qui date de 1925, le cinéma allemand connut un temps d'arrêt. Il se mit à exporter des bandes purement commerciales et sans aucun caractère. D'autre part, les metteurs en scène et les acteurs avaient émigré en Amérique, attirés par les dollars, Lubitsch y était depuis longtemps, Murnau et Lupu-Pick [*sic*] suivraient, puis Dupont, et Jannings, gloire du cinéma allemand. La situation allait devenir rapidement désespérée.

908 *Ibid*.

CHAPITRE IV. 1929 - 1932 : Les premières années du cinéma parlant

I. – Walter Ruttmann, entre cinéma absolu, musicalité des images et réalisme documentaire expérimental : de *Die Sinfonie einer Großstadt* (1927) *à Melodie der Welt* (1929)

1 – *Die Sinfonie einer Großstadt* (1927)

Le nom de Walter Ruttmann n'apparaît que tardivement dans les colonnes de la presse spécialisée française. En 1921, cet artiste plasticien de formation réalise ses premiers essais cinématographiques abstraits dans la lignée de ceux d'Hans Richter et du Suédois Viking Eggeling[909]. Il participe au tournage de *La mort de Siegfried* en réalisant la séquence du « rêve des faucons ». De ce cinéma d'essence picturale et somme toute très marginal, seul un article rend compte d'une de ces œuvres, en l'occurrence *Symphonie diagonale* d'Eggeling. Par son innovation formelle, l'abstraction totale de cet essai non narratif surprend agréablement le chroniqueur de *Cinéa-Ciné pour tous* qui a vraisemblablement dû voir ce film dans la salle berlinoise du Küfurstendamm[910]. La critique et le public français sont peu habitués à juger d'œuvres aussi abstraites d'avant-garde. En 1924, Fernand Léger et Dudley Murphy réalisent *Le ballet mécanique* et René Clair *Entr'acte* qui ne relèvent pas de l'abstraction picturale innovante : la réalité demeure présente, c'est le support même de ces expériences[911].

909 Bernard EISENSCHITZ, *Le cinéma allemand, op. cit.*, p.36.

910 R. CHESSEX, « Ce que le public en pense / Le film absolu », *Cinéa-Ciné pour tous* 15/06/1925, n°39, pp.25-26 :

« Les Allemands eux, n'ont pas essayé de retaper la vieille machine, ils en ont carrément fait une autre, toute neuve. Leurs moyens d'expression sont les plus simples possibles : la lumière et l'ombre, les taches, les lignes, ce qui forme la base de la sensation visuelle dans des vues à deux dimensions.

Si l'on peut leur reprocher l'uniformité et la froideur voulue de leurs moyens d'expression, on est forcé de reconnaître que chacun de leurs films possèdent une vie propre, un caractère délimité ; on y sent une base, une construction logique et un rythme.

La Symphonie diagonale de Viking Eggeling (Berlin) nous semble être le modèle du genre […] »

911 *Ibid.*, p.25 :

« Le film de F. Léger et D. Murphy est presque exclusivement composé d'objets usuels tels que : bouteilles, chapeau de paille, fragments de machines : bielles, roues dentées, etc... lettres et chiffres, vus dans toutes les positions, se mouvant, déformés ou multipliés par des effets de miroirs. […] En outre, beaucoup de vues d'objets

Ce n'est qu'en 1927, que Walter Ruttmann acquiert dans l'hexagone une certaine renommée auprès des cinéphiles. Il réalise *Berlin, la symphonie d'une grande ville* avec Karl Freund, d'après une idée de Carl Mayer, décidemment présent dans tous les domaines de la production cinématographique allemande. Ce film en six actes décrit « la vie d'une grande ville moderne [Berlin]. De l'aube à la nuit : le tourbillon de la vie, le pittoresque, la misère, le trafic, les plaisirs de la rue, l'activité fébrile des travailleurs, les mouvements de la foule. »[912] La première allemande se déroule le 23 septembre 1927 avec un accompagnement musical composé par Edmund Meisel. Pour Siegfried Kracauer, ce film « est une rude déception.[...] On ne trouve même pas dans ce film *le* Berlin qu'un chroniqueur permanent pourrait percevoir. »[913] Mais *Berlin, la symphonie d'une grande ville* n'est pas un documentaire. À ce titre, Ruttmann ne cherche pas à montrer les réalités d'une des plus grandes métropoles européennes au contraire ; son intention est ailleurs, lui et Freund s'intéressent davantage à la construction cinématographique et rythmiques des images. Les lecteurs de *Cinéa-Ciné pour tous* ont l'occasion de lire les justifications esthétiques du cinéaste.

> Quand nous commençâmes à tourner, mon fidèle opérateur et moi, nous eûmes à fournir un rude effort physique et à nous munir d'une longue patience. Pendant des semaines nous vîmes ensemble vers les 4 heures du matin pour prendre des vues de la ville « morte ». Naturellement, il n'était pas possible de jeter seulement un coup d'œil et de tourner. C'était étrange comme la grande ville elle-même, Berlin, essayait d'échapper aux efforts que je faisais pour saisir quelque chose de sa vie et de son rythme avec mon objectif. Innombrables furent les fois où au dernier moment une fausse note venait gâter une situation que l'objectif avait presque complètement attrapée. Nous étions constamment en proie à la fièvre du chasseur, dans l'attente de ce que nous allions rencontrer à chaque tournant. À un moment, nous étions prêts à tourner la scène 183 lorsque soudain un changement inattendu dans la physionomie de la rue nous obligea à passer à la scène 197.
>
> Les parties les plus difficiles de nos prises furent peut-être celles de la ville endormie. Il est beaucoup plus facile de travailler avec du rythme et du mouvement que de soutenir une impression de repos absolu et de calme mort.
>
> Jour après jour, je roulais dans Berlin, avec mon auto de prises de vues, essayant de saisir la vie du quartier chic Kurfürstendamm aussi bien que celle des bouges.
>
> Chaque jour on développait les négatifs et je les examinais en particulier. Après avoir coupé

---

brillants occasionnant des reflets et des halos sont antiphotogéniques au film *Entr'acte* qui cependant, allégé de ses longueurs, donnerait un excellent comique. À part quelques ingénieuses trouvailles, ces deux bandes n'apportent rien de nouveau au cinéma. »

912 Lotte H. EISNER, *20 ans de cinéma allemand, op. cit.*, p.127.

913 Siegfried KRACAUER, textes choisies et présentés par Philippe DESPOIX, traduit de l'allemand par Sabine CORNILLE, *Le Voyage et la danse ; figures de ville et vues de films, op. cit.*, p.83-84. Souligné dans le texte.
Le texte original publié dans Siegfried KRACAUER, *Kleine Schriften zum Film 1921-1927, op. cit.*, s.411-413.

chaque « bout », je notais ce qui manquait encore. Là un morceau pour un tendre crescendo, ici un andante. C'est d'après cette conclusion que je décidai quels nouveaux motifs j'avais encore à chercher ; aussi mon scénario subit-il des changements et des additions dans le contenu, la forme et la structure pendant tout le temps que je travaillais à mon film.[914]

Le portrait de Berlin que se propose de réaliser Ruttmann repose essentiellement sur une conception du cinéma où le rythme du montage est l'élément central. Il emploie régulièrement le vocabulaire de la musique, Ruttmann se démarque radicalement d'une démarche documentaire et objective pour produire une « véritable “ symphonie ” » [915].

Néanmoins, cette méthode artistique s'appuie également sur une forme d'authenticité qui se manifeste par l'utilisation de procédés capables de masquer la caméra. Celle-ci est parfois placée dans une valise afin d'effectuer des prises de vue sans éveiller l'attention des Berlinois. De même, une pellicule particulièrement sensible est élaborée afin de réaliser des prises de vues nocturnes sans l'aide de lumières artificielles[916]. Dès lors *Berlin, la symphonie d'une grande ville* est la synthèse de deux tendances cinématographiques d'une part le *Montagefilm* (film de montage), et d'autre part *Querschnittfilm* (film de coupe sociologique transversale)[917]. Walter Ruttmann réduit la quotidienneté d'une ville telle que Berlin en de simples motifs propres à l'élaboration d'une symphonie visuelle et cinématographique.

Le film de Ruttmann est présenté à la presse française dans le courant du mois de mai 1928

914 Walter RUTTMANN, « Comment j'ai tourné “ La Symphonie d'une grande ville ” », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/04/1929, n°13, p.9.

915 *Ibid.,* p.10 :

« En faisant le montage du film, je me rendis compte combien il était difficile d'en faire une véritable “ symphonie ”. Beaucoup de belles scènes ont dû être coupées pour éviter de donner l'impression d'une série de cartes postales. La structure d'une machine si compliquée, pour y bien obtenir le mouvement désiré et faire des épisodes hétérogènes un tout organique, ne pouvait se réaliser qu'en ajustant les uns aux autres de simples faits qui nous intéresseraient par l'intensité de leur expression. »

916 *Ibid.*, p.10 :

« Enfin se présenta le problème de tourner les scènes de nuit et d'intérieur. Pour parfaire l'absolu authenticité des scènes de nuit, il nous fallait nous passer des ordinaires lampes à arc et des *klie lights* ils auraient attiré l'attention, les gens se seraient rendu compte que l'objectif les regardait et, avertis de notre présence, auraient perdu leur naturel.

J'en conférai avec mon chef opérateur, Reimar Kuntze, et il parvient à rendre la pellicule si sensible que nous pûmes nous passer de la lumière artificielle. Maintenant, il devenaient possible de saisir la vie nocturne de la cité, la grouillante circulation, les foules, l'intérieur des théâtres, cafés, bars, dancings, cinémas, music-halls, et les tics lumineux, éblouissants, des enseignes de la rue : bref, tout ce dont j'avais besoin pour donner une parfaite et complète représentation de la vie nocturne de Berlin. »

917 Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand, op. cit.*, p.86.

sous le titre la *Symphonie d'une grande ville*[918]. Jean de Mirbel décrit cette réalisation comme une évocation universelle du quotidien des grandes métropoles européennes – entre sociologie et esthétisation par la caméra – sans préciser s'il s'agit de Berlin, Londres ou Paris – même si le nom du distributeur lui indique clairement son origine germanique.

> Walter Ruttmann le réalisateur du « Film Intégral », suivant son esthétique vient de produire un autre film intégral qui s'appelle, cette fois : *Symphonie d'une grande ville*.
>
> Nous voyons ainsi naître et mourir une ville. De l'aube à minuit, avec l'entrée des ouvriers à l'usine, des employés aux buildings, des enfants à l'école... Nous voyons les mille métiers d'une grande cité, les mille aspects... aspects ensoleillés, aspects pluvieux. Féérie de couleurs, brumes d'automne, et charme de journée d'été sur les stades où règne le sport...
>
> Les labeurs, les hommes, les machines, les véhicules : trains, autos, métros, tramways, avions, rués dans la folie de la vitesse, les couleurs nous sont ainsi révélées dans une symphonie au rythme formidable... Rythme, rythme, rythme, ainsi se définit *Symphonie d'une grande ville*.[919]

Jean de Mirbel a parfaitement cerné les intentions artistiques de Walter Ruttmann. *Berlin, la symphonie d'une grande ville* est perçu comme la description du quotidien des métropoles occidentales où le montage renvoie concrètement le spectateur à l'essence même de la modernité, c'est-à-dire la vitesse et la géométrisation des espaces urbains. Ainsi, l'analyse de Mirbel s'articule-t-elle autour de la notion d'« occidentalité universelle ». Car, ce n'est pas à travers un ancrage propre à la culture allemande que Ruttmann y accède. Ce film montre un monde urbain homogène et impersonnel dans lequel on retrouve des constantes à toutes les capitales occidentales. Berlin en devenant une véritable métropole, à l'égal de Londres ou Paris[920], accède à cette modernité universelle[921]. Cependant, *Berlin, la symphonie d'une grande ville* ne correspond pas exactement à

---

918 M.P., « Les prochaines présentations de la Sofar », *Cinémagazine*, 11/05/1928, n°19, p.228 :

« Le lundi 14 mai, on présentera le film de Walter Ruttmann : *Symphonie d'une grande ville* la plus directe du cinématographe mondial. Une partition musicale spécialement composée par Edmond [*sic*] Meisel accompagnera le film. »

919 Jean de MIRBEL, « “ Sofar ” présente... / La Meutrière – Quand on a seize ans – La 6CV et l'autocar – Suzy saxophone – Symphonie d'une grande ville – la petite marchande d'allumettes », *Cinémagazine,* 25/05/1928, n°21, pp.312-313.

920 Enzo TRAVERSO, *Siegfried Kracauer, itinéaire d'une intellectuel nomade, op. cit.*, pp.75-78.

921 Michel GORELOFF, « La Grande Ville à l'écran », *Cinémagazine,* 08/07/1927, n°27, p.55 :

« Dernièrement, Walter Ruttmann, le créateur du film absolu, a tourné une bande qui s'intitule *Berlin, symphonie de la grande ville,* et qu'on peut considérer comme le modèle du genre. Véritable poème visuel, ce film nous fait assister à une journée de Berlin. Pourtant, Ruttmann ne tombe jamais dans le genre platement “ documentaire ”. Les images elles-mêmes n'ont, dans son film qu'une importance relative. Il s'efforce surtout de transcrire le rythme de la vie berlinoise, de rendre sensibles au spectateur les palpitations du cœur de la grande ville.

la représentation de la capitale allemande que s'en font certains critiques.

Jean Tedesco voit ce film comme un documentaire puisqu'il compare les impressions du film à celles qu'il a conservées d'un de ses voyages. Rapidement, le chroniqueur use de lieux communs pour décrire la vie berlinoise. Les habitants sont représentés comme disciplinés, polis si bien que l'atmosphère des rues n'est pas aussi agitée par la circulation que le montre Ruttmann, son « pouls puissant et doux » car les vastes artères berlinoises, à l'inverses des « canaux étroits de Londres ou Paris », permettent un écoulement régulier.

> Donc, toute la journée, je circule dans cette ville immense, à pied, en autobus, en taxi, dans l'espoir de retrouver cette fièvre accélérée que j'ai ressentie en regardant le film de Walter Ruttmann. Hélas, il n'y aucun encombrement, aucun embouteillage, à peine dans la Friederichstrasse, quelques jurons. Rien qu'un trafic posé, plutôt lent, reposant, je m'en étonne auprès d'un ami Berlinois. Dr. Koch me répond : « À Berlin, nous n'avions absolument pas besoin de trafic ; nous l'avons créé de toutes pièces, exclusivement pour pouvoir le « réglementer ».
>
> Ainsi, le Berlinois plaisante-t-il sans cesse avec ses petits défauts. L'arrêt des voitures, aux croisements, est automatique. Il arrive souvent qu'il se fasse pour rien, pour un petit chien ou pour une seule voiture qui arrive juste au moment où l'arrêt s'achève et doit attendre à son tour. […] Le rythme de son pouls est puissant et doux.
>
> Ne dites pas cela au Berlinois ! Je crois qu'il aime le trafic, qu'il le voudrait plus intense qu'il regrette, ayant fait de ses mains cette cité large et facile, qu'elle ne s'emplisse pas aussitôt comme les canaux étroits de Londres ou de Paris. En somme, Walter Ruttmann lui a donné de sa ville une image précipitée qui correspond assez à ce qu'il voudrait qu'elle fut, secrètement, à ce qu'il imagine qu'elle est, à ses heures d'exaltation. […][922]

Jean Tedesco ne saisi pas le sens du film, tel que le concevait Ruttmann, et pense que *Berlin, la symphonie d'une grande ville* est la vision idéalisée et non réaliste de vie urbaine dans la capitale allemande. Son analyse s'avère marginale mais elle est révélatrice des caractéristiques, que donnent un Français, à l'identité allemande. Certes, cette réalisation de Ruttmann accède à une forme d'universalité, mais la véritable absence d'ancrage culturel perturbe la critique qui a du mal à identifier ce film comme représentatif de la civilisation germanique.

Ruttmann a su atteindre brillamment son but. »

922 Jean TEDESCO, « Kurfürstendamm - Berlin », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15/07/1927, n°111, p.5.

2 – *Die Melodie der Welt* (1929)

L'apparition du cinéma parlant ne modifie guère les intentions cinématographiques fondamentales du cinéaste. Selon lui, « le film sonore est un moyen d'expression qui ne diffère pas du film muet […] »[923]. Néanmoins, Ruttmann est désormais responsable de la qualité de la bande son. Il y apporte une attention toute particulière en s'efforçant de ne pas tomber dans l'écueil du théâtre filmé[924]. La dramaturgie documentaire de *La mélodie du monde* lui permet justement de contourner habilement cet obstacle[925]. Il présente l'objectif du film de manière à élargir au monde entier le travail « symphonique » sur Berlin :

> Il y a un an, la *Hamburg-Amrica-Linie* m'a donné la possibilité de créer une « Symphonie du monde ». En même temps qu'il déroulait devant nos yeux le rythme visuel de l'univers, ce film devait en faire entendre la mélodie.
>
> […]
>
> Ce qu'il importait de montrer, c'étaient les ressemblances comme les dissemblances des hommes, leur parenté avec les bêtes, les liens qui les unissent aux paysages et aux climats comme l'effort qu'ils font pour se détacher des bêtes ou de leur milieu. Il fallait donner une forme sensible à tout ce qui agite l'homme par delà toutes les époques et toutes les frontières : l'amour, le culte, l'armée, la guerre ; la maternité et l'amour des enfants ; les arts (la danse, la musique, l'architecture, le théâtre) ; la nourriture, le trafic, les plaisirs, les sports.[926]

Il s'agit d'une œuvre où le montage visuel et sonore est central ; ce travail permet de constituer des corrélations ou des contrastes, des continuité ou des discontinuités entre les diverses uses et coutumes des sociétés humaines. Si *Berlin, la symphonie d'une grande ville* pouvait être aisément rattaché à l'espace allemand par de nombreux indices visuels et culturels comme les

923 Walter RUTTMANN, « La Symphonie du Monde par Walter Ruttmann », *La Revue du cinéma,* 01/03/1930, n°8, p.43.

924 Walter RUTTMANN, « Le son, complément de l'image », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/12/1929, n°145, p.7 :

> « Les Américains ont ainsi repris des films produits avant l'application du cinéma parlant et y ont ajouté ce qu'ils nommaient des embellissements scéniques (*stage embellisihments*) ; cette expression n'est-elle pas caractéristique ? Sans doute pensent-ils donner, tout d'un coup, à un film banal ou simplement démodé par le fait qu'il est silencieux un attrait nouveau : celui du théâtre. »

925 Jean-Claude LAMY, Bernard RAPP, *Dictionnaire des films, op. cit.*, p.796 :

> « Quelle que soit leur race, leur couleur ou leur terre, les hommes sont partout semblables dans leur comportement et leur vie quotidienne. C'est sur ce thème simple et universaliste, qu'à l'aide d'images venues du monde entier, Ruttmann construit son film. »

926 Walter RUTTMANN, « La Symphonie du Monde par Walter Ruttmann », *op. cit.*, p.44.

monuments ou les écriteaux ; en revanche *La mélodie du monde* ne possède plus aucune caractéristique civilisationnelle allemande. L'universalisme que défend Walter Ruttmann est un « universalisme international ». À l'instar de son précédent film, l'opinion de la presse spécialisée oscille entre les aspects de poésie cinématographique ou ceux de simple documentaire. L'avis de Claude Jeantet synthétise ce double visage d'une telle réalisation.

> Cela est si vrai qu'un nouveau genre est né dans le monde cinématographique, un genre issu en droite ligne du documentaire, mais aussi un genre qui livre l'écran à la poésie : le poème animé, heureux « milieu » entre le documentaire aride auquel on était réduit autrefois et la poésie pure que l'on a, sans succès d'ailleurs tenté d'introduire dans les salles obscures. […] La réussite magnifique d'un Walter Ruttmann avec sa *Mélodie du Monde* est là, présente encore à nos yeux émerveillés. L'ampleur de l'œuvre dépasse celle du titre et c'est vraiment la poésie de l'univers entier que le cinéaste de tous les pays et de toutes les couleurs, jeux identiques ; luttes des hommes et luttes des bêtes ; cérémonies religieuses des chrétiens et fêtes des païens, la beauté des femmes sous toutes les latitudes ; les soldats sous tous les uniformes, la guerre et la tempête, l'allégresse et la souffrance... ; la plus belle énumération que nos yeux aient jamais vue à l'écran. Oui, le cinéma peut rejoindre la Poésie ; il n'est plus permis d'en douter.[927]

Aux yeux de la critique, les images utilisées pour la production de *La mélodie du monde* apparaissent comme ayant une valeur ethnographique de première importance. « Disséquant l'ambiance qui baigne notre vie, le cinéma documentaire nous en dénonce tous les aspects insoupçonnés : c'est la grande ville et l'Univers, tentés par Walter Ruttmann dans *La Symphonie d'une grande ville* et dans *La mélodie du monde*. »[928] Cependant, la structuration articulée sur le montage de cette réalisation lui confère une signification bien différente dépassant le cadre du documentaire. L'enthousiasme de Paul Morand, dans les colonnes de *Bravo*, en dit long sur l'effet de *melting pot* universel que produit ce montage visuel et sonore qui enchante et émerveille le spectateur indépendamment des réalités montrées et semble le prétexte à des emballements de l'écriture romancière[929]. En revanche, Jean Tedesco soucieux que le cinéma rende compte des

927 Claude JEANTET, « Opinions / La Poésie et le Documentaire », *Cinémonde*, 05/06/1930, n°85, p.359.
928 Jean DRÉVILLE, « Le Documentaire âme du cinéma », *Cinémagazine*, 01/02/1930, n°2, p.51.
929 Cité par Lotte H. EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand, op. cit.*, p.129 :

> « W. Ruttmann est, me dit-on musicien. Il fallait l'être pour faire déferler ainsi sur ces paysages précipitée la plainte des sirènes (j'entends encore leur trois cris de hauteur différente...), le dévidement des chaînes sur les treuils, le sifflement des scies métalliques, le halètement des chaudières (voir les six locomotives rangées sur une ligne, - tout chaud, tout bouillant, - prêtes à faire le tour de la terre). Bref, les cris des derviches, le battement des tambours de guerre nègres, les voix creuses des orateurs américains, la lourde chute des corps japonais dans les luttes, les rauques triomphes des fantasias, les lamentations judaïques, le fracas des vagues sur les récifs, le martèlement répété des coups de pistons dans les flancs du paquebot, les frémissements, les coups de canon. Les réveils au clairon, tels

véritables réalités de ce bas monde critique « la logique du montage [qui] finit par sentir le procédé. L'habileté extrême du cinéaste finit par nuire à l'émotion. »[930]

En qualifiant *La mélodie du monde* de poème cinématographique, Claude Jeantet le rapproche clairement d'autres productions plus expérimentales. Dans ce contexte où les limites culturelles semblent abolies, cette réalisation de Ruttmann est appréhendée comme l'aboutissement des essais des avant-gardes françaises de la fin des années 1910 et du début des années 1920.

Pour Germaine Dulac c'est grâce aux avant-gardes françaises que le premier film sonore de Ruttmann rencontre un tel succès. « Applaudirait-on dans le circuit des salles officielles par exemple *La mélodie du monde* aux rapports d'images puissamment émouvantes et dramatiques, si quelques compositeurs visuels n'avait au cours de ces quinze dernières années, mettant en pratique des théories jugées, à leur heure, subversives et vaines, réalisé des films contredisant le bon sens d'alors et trouvé des Ciné-Clubs pour les soutenir et les encourager. »[931] Elle cherche clairement à réévaluer son œuvre à lumière de films plus récents[932]. Dès lors, la réalisation de Ruttmann peut être difficilement classée parmi les documentaires : elle peut être plutôt comparée aux recherches esthétiques plus formelles des avant-gardes

Par ailleurs, la thèse très humaniste et universaliste de ce film trouve, pour certains critiques, des résonances dans certaines productions hexagonales comme *La fin du monde*[933]. Pour Philippe Soupault, « […] Abel Gance a de la mémoire. Il s'est notamment souvenu de *Mélodie du monde*, de Ruttmann […] . »[934] D'après le scénario, le passage de la comète à proximité de la terre est l'occasion de montrer les réactions de diverses sociétés humaines, son influence sur les attitudes des animaux et plus largement les conséquences sur l'ensemble des milieux naturels. Gance filme ainsi

que les a orchestrés Ruttmann, disposèrent de moi et de mes centres nerveux chaque soir de la semaine dernière. Je ne me suis pas lassé d'y retourner. Passif... ayant oublié que presque tout ce que l'écran me montrait, je l'avais vu déjà sur la terre, je ne cherchais point à y prendre un intérêt sentimental ou documentaire. Je n'essayais pas de retenir ce qui passait si vite, car c'était cette vitesse seule qui m'hypnotisait. Je m'abandonnais à la mélodie frémissante, je consentais à être originaire de tous les pays, à servir sous tous les drapeaux, à émigrer sans nostalgie sur l'ordre du caméraman. Chaque vue nouvelle avait pour moi un air natal ; banni de toutes les patries, j'étais simplement natif de la planète terre. »

930 *Ibid*.

931 Germaine DULAC, « L'évolution nécessaire », *Ciné-Club,* mars 1931. Extrait du livre dirigé par Prosper HILLAIRET, *Écrits sur le cinéma (1919-1937), op. cit.,* p.144.

932 *Ibid*.

« Ces films d'évolution combattus alors par les éditeurs parce que le public les accueillait avec hostilité, contenaient cependant, la vérité visuelle d'aujourd'hui. »

933 Jean-Claude LAMY, Bernard RAPP, *Dictionnaire des films, op. cit.*, p.502 :

« Un savant découvre qu'une comète s'avance en direction de la Terre. Il annonce la fin du monde et fait proclamer par tous les dirigeants de la planète la République universelle. Le danger passe et la Terre connaît la paix. »

934 Philippe SOUPAULT, « “ La Fin du monde ”, d'Abel Gance », *L'Europe nouvelle,* 07/02/1931, n°678. Extrait de *Écrits sur le cinéma 1918-1931, op. cit.*, p.198.

des scènes de prières collectives des principales religions du globe auxquelles font face des séquences d'orgies et d'émeutes ; à la peur de certaines tribus africaines répond l'attente résignée des indiens d'Amérique et des habitants du pôle Nord. C'est donc ce rapide tour d'horizon qui laisse à penser que Gance aurait été influencé par *La mélodie du monde*. L'internationalisme thématique de ce film offre l'opportunité de possibles transferts dans sa mise en image, et pas seulement franco-allemands

Le montage du film est donc considéré par la presse spécialisée comme l'expression d'une « universalisme international » en raison de l'absence de marquages culturels germaniques précis à l'échelle du scénario. La réception française de *La mélodie du monde* démontre que le concept de « germanité universelle » repose sur une corrélation entre synopsis et mise en scène. Ainsi l'internationalisme du scénario entraînerait-il un montage et une mise en scène détachés des constantes culturelles allemandes. Dans l'esprit des critiques, cet « universalisme international » permet des échanges entre les cultures de sorte que pour la première fois, cinéma allemand et français se compléteraient mutuellement.

En 1935, *La mélodie du monde* est toujours considéré comme l'un des deux chefs-d'œuvre du cinéma allemand parlant[935] bien qu'il soit perçu comme la suite logique de *Berlin, symphonie d'une grande ville*. Quant à Bardèche et Brasillach qui portent une admiration certaine à ce film sonore, ils reprennent une partie de l'article de Paul Morand publié dans *Bravo* en 1930 avant d'ajouter, que « ce film ouvrait une voie nouvelle aux monteurs de découpages et aux lyriques de l'écran. »[936] Néanmoins, à la différence de Philippe Soupault, Bardèche et Brasillach estiment, que malgré son intérêt formel propice aux transferts et transpositions, le film Ruttmann n'a pas influencé d'autres cinéastes français[937].

935 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, p.359 :

« Le cinéma germanique avait, il est vrai, dès le début, la chance d'atteindre deux succès, avec *L'Ange Bleu* et avec *Mélodie du Mond*e. »

936 *Ibid*.

937 *Ibid*.

II. – *Der blaue Engel* de Joseph von Sternberg (1929/1930)

Joseph von Sternberg débute sa carrière de cinéaste aux États-Unis au milieu des années 1920 en réalisant *Salvation Hunters*. En tournant *Docks of New-York (Les Docks de New-York,* 1928), il rencontre quelques succès d'estime[938]. Mais la presse spécialisée hexagonale souligne l'inconstance de son œuvre. Son plus cuisant revers est peut-être son dernier film muet *Thunderbolt (L'assommeur,* 1929). Distribué en France dans sa version muette, ce long métrage est très mal reçu par la critique[939].

Suite à cet échec, Sternberg quitte les États-Unis pour Berlin à l'automne 1929. Sur la demande d'Emil Jannings, il est engagé par Erich Pommer – l'ancien producteur-vedette de la Ufa émigré aux États-Unis après l'échec commercial de *Metropolis* puis rentré en Allemagne – afin de réaliser son premier film parlant. Le cinéaste et l'acteur s'étaient quittés en très mauvais termes après la réalisation de *The Last Command (Crépuscule de gloire*, 1928)[940]. Mais Sternberg n'a guère le choix, bien qu'il n'ait pas envie de renouveler une expérience commune avec Jannings[941]. Le cinéaste invité par la Ufa commence par refuser l'idée d'un film sur Raspoutine, mais accepte d'adapter un roman d'Heinrich Mann, *Professor Unrat (Professeur Unrat)*, publié en 1905[942]. Cette réalisation lui permettra de relancer sa carrière. La Ufa y trouve également son compte ; *L'ange bleu* est l'occasion de confirmer d'une part, ses ambitions de leader du cinéma allemand, et d'autre part de montrer une certaine « élasticité politique » des plus surprenantes[943]. En effet, le romancier social-démocrate était aussi parrain du *Volkfimverband* – l'Union du cinéma populaire –, organisation de gauche et adversaire déclaré de la Ufa. Malgré la présence de la société de production communiste, la *Prometheus,* il était toutefois difficile de réaliser des productions

938Marcel CARNÉ, « Le Bilan de la saison passée », *op. cit.*, p.373 :

> « […] Cette œuvre d'une humanité poignante d'une fatalité qui fait songer aux grands auteurs russes du siècle dernier, d'une tristesse et d'une consolation infinies, classe son auteur au tout premier rang des réalisateurs mondiaux. Nul mieux que Sernberg n'excelle à manier ses “ pinceaux de lumière ” sur le monde équivoque qui peuple les bas-fonds. »

939 Louis CHAVANCE, « Le cas Josef von Sternberg », *La Revue du cinéma,* 01/07/1930, n°12, p.8 :

> « […] film parlant inerte dans sa version silencieuse. Il est curieux qu'il faille se livrer à la besogne d'énumération assumée par le critique pour démontrer son impuissance devant le cas Sternberg. Absolument aucune des raisons qu'on pourrait invoquer afin d'expliquer pourquoi certains de ces films sont bons et d'autres mauvais n'a de vraisemblance logique. »

940 Pascal MERIGEAU,*Josef von Sternberg,* Paris Edilig, 1983, coll. Filmo, p.13.

941 *Ibid*.

942 Heinrich MANN, *Professeur Unrat*, Paris, Grasset, 2002, coll. Les Cahiers rouges.

943 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.285.

« subversives » sans l'accord des dirigeants de la Ufa[944]. Ludwig Klitzsch, son directeur général, a accepté de s'associer à Heinrich Mann dans un but uniquement économique et commercial[945]. Ceci montre que « l'énergie mercantile peut produire de la qualité, et que le calcul capitaliste donne parfois le jour, malgré lui, à une dialectique politique. »[946]

Ainsi Erich Pommer obtient-il une liberté de manœuvre importante. Il engage trois scénaristes de renom pour l'adaptation du roman Carl Zuckmayer, Karl Vollmoeller et Robert Liebmann mais aussi le célèbre compositeur Friedrich Holländer. À leur côté, on trouve une importante équipe technique capable de répondre aux besoins particuliers de l'œuvre : les opérateurs Günther Rittau et Hans Schneeberger sont engagés, les architectes Otto Hunte et Emil Hasler réalisent les décors et, bien entendu, Fritz Thiery, « le premier génie du son », participe à la réalisation et enfin, le monteur américain Sam Winston est aussi présent dans cette équipe[947].

Les auteurs du scénario ont ôté au synopsis toute la critique sociale dont le roman était chargé, afin de concentrer essentiellement l'intrigue sur la déchéance tant physique que morale du professeur[948]. L'action du film se déroule dans « une petite ville portuaire allemande, quasi médiévale. Le digne professeur Rath (conseiller), célibataire sur le retour, fait trembler ses élèves qui l'ont surnommé Unrath (ordure). Quand il découvre que quelques-uns d'entre eux fréquentent le cabaret de l'“ Ange bleu ” où se produit Lola-Lola, il décide d'aller sur place mettre fin à ce scandale. Là, il est séduit par la gentillesse de la chanteuse et littéralement envoûté par sa splendeur charnelle. Ses élèves, pris d'audace, le chahutent. Mais il épouse Lola-Lola. Dans l'euphorie du repas de noces, il “ fait ” le coq tandis que sa femme fait la poule. La troupe part en tournée. Unrath se rend utile, vend des portraits déshabillés de sa femme, qui le trompe, sert de comparse au prestidigitateur. Le jour […] où ils sont de retour à l'“ Ange bleu ”, le directeur imagine d'exploiter la circonstance : le professeur s'exhibera dans son imitation du coq. Unrath résiste désespérément jusqu'au dernier moment, finit par pousser son ki-ki-riki mais, pris de folie furieuse, essaie d'étrangler Lola-Lola. Calmé, il s'échappe, pénètre dans son ancien collège et meurt sur son pupitre tombeau de sa dignité et de ses illusions perdues. »[949]

La première de *L'ange bleu* se déroule au Gloria-Palast de Berlin le 1er avril 1930[950] et

944 *Ibid*.
945 *Ibid*.
946 *Ibid.*, p.286.
947 *Ibid*, p.287.
948 *Ibid.*, p.288.
949 Lotte H. EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand, op. cit.*, p.131.
950 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.287.
Lotte EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand, op. cit.*, p.131. Selon elle, la première se serait déroulée le 30 mars

s'achève sur des longues ovations d'un public illustre. Ce succès a rassuré les producteurs qui avaient investi près de 2 millions de marks pour l'une de ses premières réalisations sonores ambitieuses. Certes, la Ufa peut s'enorgueillir d'avoir réussi une réelle prouesse technique au niveau de l'enregistrement sonore, mais *L'ange bleu* provoque de vives réactions souvent dictées par des considérations politiques. Dans les colonnes d'une revue appartenant au groupe Scherl, *Nachtausgage,* Alfred Hugenberg, membre de la direction de la Ufa et initiateur du « Harzburger Front », déclare que la Ufa réussi « à faire une œuvre d'art du torchon de Heinrich Mann »[951]. La revue allemande de cinéma, *Filmwoche,* s'avère très critique à l'égard du roman et du film.

> Le film est adapté d'un roman de Heinrich Mann, c'est-à-dire d'une œuvre lamentablement médiocre. Elle symbolise toute la malédiction de la littérature allemande contemporaine : d'interminables périodes, du superflu, du bâclé, des chinoiseries, bref, une absence totale d'idées originales, signes distinctifs de cette littérature académique, allemande et plate. Et tout ce fatras se retrouve dans le film. C'est le naufrage de la littérature dans la mer du film parlant. (On peut ne pas m'approuver, mais je suis prêt à le répéter !) il ne suffit donc pas de faire un film sonore pour faire quelque chose de mieux qu'un film muet ; loin de là, car ce film eût été sans doute moins ennuyeux s'ilavait été muet. Les répliques ne parviennent même pas à accélérer la vitesse d'escargot de cette action qui ne méritait pas d'être filmée. Nous remarquons aussi nous le savions déjà que par la concision de son dialogue, le film parlant n'est pas capable de camper un caractère aussi bien que le ferait un roman.[952]

De tels commentaires masquent mal un antisémitisme latent que la presse national-socialiste exprime ouvertement dans son principal organe de presse qu'est le *Völkischer Beobachter.* Dans son édition bavaroise on peut lire : « Ce qui est consciemment à l'œuvre ici, c'est le démantèlement et la souillure juive du caractère allemand, des valeurs éducatives allemandes : c'est là qu'en règle générale se révèle le cynisme juif. Il suffit de parcourir la liste des noms de ceux qui ont réalisé tout cela ; rien que des juifs aux visages galiciens qui font l'effet de vomitifs. »[953]

Dans un tel contexte idéologique, Erich Pommer, lui-même juif et futur exilé, fait preuve d'un courage extrême en marquant sa solidarité avec Heinrich Mann[954] dès le jour de la projection

1930.

951 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.288.

952 Cité par Lotte H. EISNER, *Vingt ans de cinéma allemand 1931-1933, op. cit.*, p.131.

953 Klaus KREIMEIER, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa, op. cit.*, p.288.

954 *Ibid.* :

> « La rédaction du scénario, mais aussi la fabrication du film elle-même, ont eu lieu en concertation permanente avec Heinrich Mann. Lors d'une représentation du film que j'[Erich Pommer] ai organisée spécialement à son intention voici quelques jours, à Nice, Heinrich Mann s'est déclaré pleinement en accord avec la version définitive de *L'ange bleu*. Ces faits montrent sans doute parfaitement que *L'ange bleu* n'a pas été tourné contre ,mais avec Heinrich Mann, auquel je voue une haute estime. »

inaugurale. Quant à Siegfried Kracauer, il reproche à *L'ange bleu* son absence d'engagement politique[955]. Ce film est davantage une tragédie qu'une véritable critique sociale comme l'étaient *Professeur Unrat* ou encore *Der Untertan (Le sujet de l'Empereur*). Cependant, on peut se demander si Kracauer est conscient des difficultés de production de cette adaptation cinématographique. *L'ange bleu* ne peut prétendre à être le symbole d'un contre-pouvoir. Au mieux, ce film est seulement en mesure d'inhiber toute velléité contre les idéologies conservatrices.

Au sein de l'espace culturel français, la réception de *L'ange bleu* repose naturellement sur d'autres formes de représentation. Dès les premièrs jours de sa projection en Allemagne, la critique française publie des compte-rendus[956]. Aucun de ces articles ne fait mention d'un quelconque antisémitisme. *La Revue du cinéma* publie un entretien avec Heinrich Mann. Comme Erich Pommer, il réaffirme son implication dans la rédaction du scénario[957]. Si certains correspondants demeurent partagés quant à la mise en scène de Sternberg ; l'interprétation de Marlene Dietrich est unanimement saluée[958]. Cependant, les chroniqueurs sont attentifs au rapport nouveau entre l'image et le son. Pour Dominique Schlumberger, l'image est utilisée « pour préparer et annoncer une parole, ou bien au contraire de la parole pour dénouer brusquement une situation jusque là traitée seulement visuellement. Enfin et surtout, ne pas craindre d'opposer franchement la parole et

955 Siegfried KRACAUER, *Kleine Schriften zum Film 1928-1931 Band 6.2*, *op. cit.*, s.375-376.

956 Dominique SCHLUMBERGER, « Courrier de Berlin », *La Revue du cinéma,* 01/03/1930, n°8, p.60.
D. P., « Sur les boulevards du monde », *Cinéa-Ciné pour tous,* 01/04/1930, n°3, p11.
Jean GUIGNEBERT, « L'Ange bleu », *Pour Vous,* 17/04/1930, n°74, pp.8-9.
Jean LENAUER, « Marlène Dietrich, révélation de “ L'Ange bleu ” », *Pour Vous,* 24/04/1930, n°75, p.4.
Jean LENAUER, « Dix jours à Berlin », *La Revue du cinéma,* 01/06/1930, n°11, pp.46-50.

957 Raoul PLOQUIN, « Du livre à l'écran / Un entretien avec Heinrich Mann », *La Revue du cinéma,* 01/12/1930, n°17, p.71 :

« “ Les différences entre le film et le roman ? Elles sont minimes. Seul, le caractère d'Unrat a été modifié, – en parfait accord avec moi, – par le réalisateur. Le très vaste public auquel s'adresse le film se fût mal accommodé d'un héros aussi peu sympathique que Rath. La composition d'Emil Jannings, grand artiste, est plus sentimentale, plus humaine peut-être que le personnage littéraire. Alors que, dans le roman, le professeur Clown sombre dans la débauche et finit en prison. Jannings tient à rendre à Dieu une âme apaisée, dans la salle d'études où il officiait jadis.

“ Mais l'esprit de l’œuvre cinématographique et celui de l’œuvre littéraire sont identiques et Sternberg a magnifiquement récrée l'atmosphère de *Professor Unrat.* »

958 D. P., « Sur les boulevards du monde », *op. cit.*, p.11 :

« Le film si attendu de Josef von Sternberg pour Erich Pommer et U.F.A., *l'Ange bleu* vient de paraître au Gloria-Palast.

On n'a pas été déçu ; mais c'est tout juste... À vrai dire on attendait davantage du réalisateur des *Nuits de Chicago* et des *Damnés de l'Océan*. Sans doute était-ce trop demander d'un homme qui, après tout, est encore à ses début dans le parlant et sonore et qui semble plus à l'aise avec Brancroft qu'avec Jannings.

Peut-être aussi a-t-on eu le tort de laisser trop de personnalités différentes toucher à la mise au point du scénario, qui manque de vigueur et d'originalité.

Quoi qu'il en soit, *l'Ange bleu* est un film très soigné, à tous points de vue, et réussi Marlène Dietrich est fort intéressante dans le principal rôle féminin. Jannings joue – sans trop appuyer – un autre rôle de quadragénaire ensorcelé. »

l'image. »[959] Ces aspects formels sont d'autant plus importants que la barrière des langues est désormais considérée comme une frontière infranchissable. Au début de l'année 1930, la distribution française de films parlants allemands semble impossible[960].

Contre toute attente, la première parisienne de *L'ange bleu* se déroule le 13 novembre 1930[961]. Le public pouvait alors voir deux versions. À l'allemande s'ajoute une adaptation française très commerciale et éloignée du film d'origine[962]. Ainsi la version synchronisée française dure-t-elle seulement 99 minutes alors que le long métrage original est de 124 minutes[963]. La projection consécutive en double séance de la version allemande et de la version française est une médiation culturelle particulièrement intéressante puisqu'elle pose la question linguistique du statut et de l'effet des sous-titres mais aussi des images dans les adaptations « mutilée ». La majorité de la critique française ne reconnaît que le film allemand. Pour Jean Marguet, seule la version originale fait foi puisqu'elle représente les caractéristiques du « caractère national » allemand, de son « esprit » comme de ses « névroses ».

> Si les directeurs d'entreprises cinématographiques abandonnent délibérément, avant qu'elle n'ait tué le cinéma parlant, l'imbécile coutume de tripatouiller, rafistoler, ajouter, retrancher, bref de détruire dans la version originale d'un film la conception première pour monter cet insipide ersatz qu'est l'adaptation « erreur commerciale et trahison artistique » selon le mot d'un metteur en scène de talent
>
> […]
>
> L'autre matin, une firme a eu l'aimable pensée d'offrir aux représentants de la presse un régal : *L'Ange Bleu* en son intégralité. Il y eut des glapissements de pudeur offensée je croyais certains de mes confrères plus cuirassés contre l'émotion d'un fait divers mais devant cette œuvre foncièrement allemande, témoignage de l'esprit, de la sensibilité et aussi de la névrose germanique, l fut exprimé des avis divers. Nul ne prétendit qu'une telle chose n'avait pas d'intérêt. Au contraire, c'est ce qu'il y a, en sa conception et en sa réalisation, d'allemand qui intéresse, puisqu'un caractère national est ainsi dévoilé. […] [964]

959 Dominique SCHLUMBERGER, « Courrier de Berlin », *op. cit.*, p.60.
960 *Ibid*.
961 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=45230
La date du 22 juillet 1930 est parfois évoquée. http://www.imdb.com/title/tt0020697/releaseinfo
962 Bernadette PLOT, *Un manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma, *op. cit.*, p.116.
963 http://www.imdb.com/title/tt0020697/
Philippe SOUPAULT, « “ L'Ange bleu ”, film de Josef von Sternberg d'après le roman d'Heinrich Mann », *L'Europe nouvelle,* 10/01/1931, n°674, pp.44-45. Extrait du livre, *Écrits sur le cinéma (1918-1931), op. cit.*, p.178 :
« Avant d'écrire tout le bien qu'il mérite de ce très remarquable film, il convient de signaler la solution d'un problème délicat, solution apportée par les directeurs des Ursulines. L'usage s'était établi pour les films parlants tournés en anglais ou en allemand d'établir une version français mutilée et considérablement ralentie par les sous-titres. La version originale des Ursulines divise ses séances en deux parties, la première étant consacrée à la projection de la version française, la seconde à celle de la version originale. »
964 Jean MARGUET, « Opinions / La grande pitié des adaptations des films parlant étrangers », *Cinémonde*, 04/09/1930, n°98, p.567.

Durant les années 1920, certaines réalisations allemandes avaient été remontées dans l'espoir de convenir au goût de l'esprit latin. Comme nous l'avons vu, cette pratique a suscité de nombreuses critiques. La réflexion de Jean Marguet s'inscrit dans la continuité de ces commentaires et appelle au respect des œuvres originales. Prêter une voix française à des acteurs allemands tels que Emil Jannings ou Marlene Dietrich ne peut que dénaturer l'identité du film[965]. D'ailleurs, Paul Réjac salue les qualités intrinsèques de la langue allemande en affirmant que « […] la sonorisation est impeccable. Et les paroles sont simples. La langue allemande, par ses ellipses, permet, dans les films parlants des effets que l'on ne peut traduire. »[966] Malgré les éventuelles difficultés liées à la compréhension de l'allemand, la critique prend pour référence cette version originale qui véhicule des éléments culturels dénaturés par toute adaptation

La question de la fidélité à l'œuvre littéraire originale ne semble beaucoup moins préoccuper la presse spécialisée. Comme nous l'avons déjà remarqué, Heinrich Mann a réaffirmé son attachement et son investissement dans cette adaptation cinématographique[967]. La traduction française du roman n'est publiée qu'en 1932[968]. *La Revue du cinéma* en publie certes quelques extraits dès la fin de l'année 1930, mais aucune étude comparative ne s'attache à démontrer les différences fondamentales entre le roman et le film[969]. Ainsi Philippe Soupault juge-t-il simplement que « le scénario […] déforme *légèrement* l'intrigue du roman [...] »[970] Dans ces conditions, *L'ange bleu* doit être considéré comme un médiateur culturel permettant de diffuser plus largement l'œuvre d'Heinrich Mann hors des frontières des pays de langues allemandes. Pour Soupault, il est « le plus puissant romancier allemand d'aujourd'hui. »[971]. Quant au roman *Le Professeur Unrat,* il est

---

965 *Ibid.* :

« Mais des artistes se rebiffent devant ces grossiers truquages de paroles adaptées. Déjà Emil Jannings, selon sa volonté, parlera allemand ou ne parlera pas... Quant à Buster Keaton, qui ne connaît que l'anglais et un peu d'espagnol, il proteste à l'idée qu'un " producer "pourrait lui faire prononcer des mots d'une autre langue. Lui l'homme qui ne rit jamais, craindrait publiquement d'être secoué d'un rire énorme.

Si la question du film étranger parlant gêne à ce point les directeurs, que se fondent des salles spécialisées comme le Cinéma du Panthéon. Dès l'instant où des films français passent intégralement sur les écrans étrangers, nous devons voir en retour les œuvres de ces pays sans quoi, entouré d'une muraille de Chine, le cinéma français se réduira à une petite, toute petite chose et marquera l'occasion de prendre une revanche de sa longue somnolence.

Que la leçon de *Sous les Toits de Paris* acclamé à Berlin ne soit pas perdu ! »

966 Paul RÉJAC, « À propos de la version allemande de " L'Ange bleu " », *Cinémonde,* 01/01/1931, n°115, p.6.

967 Raoul PLOQUIN, « Du livre à l'écran / Un entretien avec Heinrich Mann », *op. cit.,* p.71.

968 Heinrich MANN, (traduction de l'allemand par Charles WOLFF), *Professeur Unrat ou la fin d'un tyran,* Paris, Grasset, 1932, 285p.

969 Heinrich MANN, « Professeur Unrat (Extrait I) », *La Revue du cinéma,* 01/12/1930, n°17, pp.71-80.
Heinrich MANN, « Professeur Unrat (Extrait II) », *La Revue du cinéma,* 01/01/1931, n°18, pp.71-80.
Heinrich MANN, « Professeur Unrat (Extrait : fin) », *La Revue du cinéma*, 01/02/1931, n°19, p.71-80.

970 Philippe SOUPAULT, « " L'Ange bleu ", film de Josef von Sternberg d'après le roman d'Heinrich Mann », *op. cit.*, p.179.

971 *Ibid.*, p.178.

« singulièrement révélateur de l'état d'esprit de toute une classe de la nation allemande. »[972] Dès lors, le synopsis de *L'ange bleu* est perçu comme révélateur des caractéristiques de l'identité allemande. « Les Allemands excellent dans la peinture du désespoir et de la débauche. Ils n'y mêlent aucune pointe d'esprit, aucune atténuation. »[973]

À l'exception de ce long métrage, Joseph von Sternberg a réalisé l'ensemble de son œuvre aux États-Unis. Il est néanmoins souvent présenté comme un artiste allemand[974]. La sonorité germanique de son nom – l'instar de celle de Erich von Stroheim – provoque une confusion certaine dans l'esprit des critiques français. Cette ambiguïté est vraisemblablement à l'origine d'une lecture « germano-centrée » de la réalisation avec l'énumération quelque peu surréaliste de qualités proprement allemandes, comme dans la critique très significative de Spitz dans *la Revue du cinéma*.

> Jannings, spécialiste de ce genre de destinées, prête avec naturel la valeur humaine de son masque à l'avilissement qui l'attend. Jusqu'ici ce n'est que du théâtre. Au metteur en scène appartient de faire montre d'originalité dans la façon de tirer de son interprète les effets attendus. Sternberg impose,avec une implacable sûreté et une intelligence méthodique, un style épais, lourd, écran, auquel participe le réalisme allemand, le romantisme allemand, la sensualité allemande, le goût allemand, la matière allemande. Réalisme allemand : toute l'histoire d'abord, tous les détails d'exécution ensuite : le rôle du *Frühstück*, le garde à vous des élèves devant le Herr Professor, la fessée au camarade dénonciateur. Romantisme allemand : la pendule avec cortège de figurines qui sonne les heures ; les rues couvertes de neige ; le chœur des jeunes filles de Faust par la fenêtre ouverte de la classe.Sensualité allemande : la chanteuse, inerte et molle, en bas noirs, jarretelles noires, pantalon à volants, et dont la destinée est tellement de montrer ses cuisses que, même en tenue de ville, sa robe-enveloppe s'ouvrira à chaque pas. Goût allemand : le décor du cabaret qui tient de la boîte de Montmartre, du Walhalla et de la statue de Hindenburg ; et aussi cette façon de montrer qu'on peut se moucher, tousser, cracher et que ça s'entend aussi bien que la parole. Matière allemande : les têtes des acteurs et le soin trop visiblement apporté à trier sur le volet ces charcuteries vivantes suant la crapule. Il faut voir les gueules du prestidigitateur, du patron de cabaret, du gigolo jeune premier. Ah ! Le pauvre professeur Rath avec pour tout bagage son amour de quinquagénaire, il a affaire à forte partie, il n'en réchappera pas. Ajoutez que tout est tourné au studio, que les scènes d'extérieur sont jouées dans les traditionnels décors en carton, et qu'ainsi, à travers toute l'histoire, il n'y a plus de possibilité de respirer, plus de place pour un rayon de vraie

972 *Ibid*.
973 Paul RÉJAC, « À propos de la version allemande de “ L'Ange bleu ” », *op. cit.*, p.6.
974 Philippe SOUPAULT, « “ L'Ange bleu ”, film de Josef von Sternberg d'après le roman d'Heinrich Mann », *op. cit.*, p.178 :

> « […] l'an dernier, la plus grande des sociétés cinématographiques allemandes avait engagé deux artistes allemands dont la réussite aux États-Unis avait été énorme, Joseph von Sternberg, le metteur en scène des *Nuits de Chicago,* des *Damnés de l'Océan,* et Emil Jannings, le prodigieux acteur de *Variétés,* du *Patriote,* les *Fautes d'un père* et d'*Ainsi va toute chair.* »

lumière. [...][975]

L'ange bleu est représenté comme la synthèse – façon bric-à-brac mais d'un grand intérêt imagologique – de toutes les tendances culturelles allemandes du romantisme au réalisme. Certes l'intrigue contribue à cette identification, mais les décors permettent de l'ancrer dans une atmosphère considérée comme typiquement germanique, la topographie de l'action[976], mais aussi le soi-disant « caligaresque » de décors peints en « carton-pâte » qui montrent que dans l'après-coup une certaine réception de *Caligari* a évolué. La lecture du texte de Paul Réjac nous donne là-dessus quelques précisions. Selon lui, l'empreinte du style allemand viendrait des décors qui « […] datent un peu. La rue où se trouve le beuglant est trop inspiré de la manière caligaresque. On sent le carton-pâte, le studio. »[977] Les nouvelles contraintes techniques du cinéma parlant obligent les cinéastes à réinvestir les studios. L'aspect artificiel des décors est interprété ici comme une constante du cinéma d'outre-Rhin qui aurait pour origine de *Le cabinet du docteur Caligari*. Il est, cependant le seul à évoquer le film de Robert Wiene.

Selon Philippe Soupault, Sternberg crée « une atmosphère »[978], grâce aux décors certes, mais surtout à la mise en scène. « Jamais mieux que dans *l'Ange bleu* il n'est parvenu à nous faire participer à la vie des objets, à l'influence des lieux, aux variations des lumières et des sons. Il y a dans ce film une telle force de suggestion que l'on est comme submergé. »[979] Indirectement, il fait référence aux précédentes réalisations américaine du cinéaste et élargit ainsi l'horizon des transferts culturels internes à une œuvre. Soupault ne se contente pas d'inscrire *L'ange bleu* dans l'espace germanique, au contraire, il le positionne dans la topographie culturelle du cinéaste : « Joseph von Sternberg, le metteur en scène des *Nuits de Chicago*, des *Damnés de l'Océan* [...] »[980]

Ces quelques allusions aux films américains de Sternberg semblent constituer implicitement ceux-ci en référence d'une œuvre à cheval sur deux continents et qui, comme pour Murnau, a réussi à intégrer à la culture cinématographique américaine des apports germanique, thèmes, mise en

975 Jacques SPITZ, « L'ANGE BLEU, par Josef von Sternberg, d'après un roman d'Heinrich Mann (*Ufa-Erich Pommer,* distribué par A.C.E.) », *La Revue du cinéma,* 01/10/1930, n°15, pp.41-42.

976 Jean MARGUET, « Deux belles œuvres qu'on verra la saison prochaine à Paris », *Cinémonde* 03/07/1930, n°89, p.430 :

« La mise en scène d'un homme tel que Sternberg n'est plus à louer ; s'il était besoin, *L'Ange bleu*, si spécifiquement allemand, en attesterait la maîtrise, certaines scènes : la classe, le café-concert, sont des morceaux de maître. »

977 Paul RÉJAC, « À propos de la version allemande de “ L'Ange bleu ” », *op. cit.*, p.6.

978 Philippe SOUPAULT, « “ L'Ange bleu ”, film de Josef von Sternberg d'après le roman d'Heinrich Mann », *op. cit.*, p.180.

979 *Ibid*.

980 *Ibid.*, p.178.

image voire statut et stature d'acteurs allemands célèbres tels que Emil Jannings. Comme nous l'avons vu, l'universalisme du cinéma allemand pouvait se lire comme une réaction par rapport à l'internationalisme des films hollywoodiens ; dans le cas de *L'ange bleu*, cette « germanité universelle » ne peut être invoquée, si ce n'est en niant la carrière passée du cinéaste. Comme *La mélodie du monde, L'ange bleu* participe à la remise en cause du schéma de pensée dominant consistant à analyser une œuvre uniquement dans son espace culturel national ce qui peut avoir pour effet de recentrer celle-ci sur son auteur : Soupault, comme d'autres critiques[981], perçoit *L'ange bleu* comme l'aboutissement d'une évolution artistique personnelle.

Dans leur *Histoire du cinéma*, Maurice Bardèche et Robert Brasillach considèrent *L'ange bleu* comme l'un des deux succès des débuts du cinéma parlant allemand[982]. Selon eux, le cinéaste a librement adapté le « mauvais roman d'Heinrich Mann qu'il trahit d'ailleurs passablement [en] transform[ant] en gros mélodrame une œuvre de lourde ironie. »[983] A cela s'ajoute une mise en scène où « Sternberg n'avait pas encore oublié *Les Damnés de l'Océan.* »[984] Partant de ces deux remarques, les auteurs évoquent de manière négative une forme d'internationalisme comparable à celle évoquée auparavant pour caractériser la carrière américaine de Murnau. Ainsi l'identité cinématographique allemand devient-elle multiforme dès la fin de la période muette et le début du cinéma parlant.

III – *Westfront 1918* de Georg Wilhelm Pabst (1930)

Dans l'hexagone, Georg Wilhelm Pabst est connu depuis la distribution de *La rue sans joie* en novembre 1925. La censure française a supprimé les vingt dernières minutes sous le prétexte qu'elles étaient un appel à la révolution sociale[985]. Si ces coupures n'ont pas suscité l'émotion auprès de la critique, les coups de ciseaux portés à la copie de *Das Tagebuch einer Verlorenen (Le journal d'une fille perdue / Trois pages d'un journal,* 1929) ont provoqué de vives réactions de la part de la presse spécialisée et notamment Georges Omer / Roger Vailland qui critique le traitement différent

981 Pierre LEPROHON, « Où en est... le cinéma allemand », *Cinémonde,* 14/08/1930, n°95, p.525 :
« […] *L'Ange bleu*, réalisé par deux transfuges d'Hollywood, Josef von Sternberg et Emil Jannings [...] »
Jean MARGUET, « Deux belles œuvres qu'on verra la saison prochaine à Paris », *Cinémonde, op. cit.*, p.430 :
« Le scénario de *L'Ange bleu* et celui de *Quand la chair* [*Way of all flesh,* Victor Fleming, 1927] succombe ont une singulière analogie. »
982 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, p.359.
983 *Ibid*.
984 *Ibid*.
985 Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand, op. cit.*, p.37

du cinéma américain « bourgeois », « où tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes » et le film socialement très noir de Pabst mutilé par la censure[986]. Pabst jouit d'une grande renommée auprès des intellectuels de gauche pour qui le traitement de son œuvre par la censure est symptomatique d'une forme obscurantisme d'un autre temps. La lecture de l'article de René Girard publié en 1930 dans les colonnes de *Cinémonde* montre toute l'admiration que portent certains chroniqueurs à l'égard d'une œuvre souvent mutilée par la « morale officielle »[987].

En s'attaquant à la réalisation d'un film sur la guerre 1914-1918, Pabst ne choisit pas la facilité d'autant plus que sa sensibilité intellectuelle le conduit à approfondir la thèse du pacifisme et du rapprochement franco-allemand. Produit par la Nero-Film d'après un roman d'Ernst Johannsen, *Quatre de l'infanterie* narre « la vie au front, dans les tranchées et les cantonnements. L'idylle d'un soldat, l'étudiant avec une jeune Française. Karl, en permission, trouve dans sa ville des queue de ménagères devant les magasins et, chez lui, sa femme au lit avec un autre homme. Assauts, batailles, morts, blessés, déments. La description des combats présentés dans leur horreur, manifeste la volonté de condamner la guerre. »[988]

La première allemande a lieu le 23 mai 1930. Seulement deux jours après cette projection, Siegfried Kracauer en propose une analyse dans les colonnes de la *Frankfurter Zeitung*. Selon lui, la sonorisation apporte une dimension nouvelle à la reproduction cinématographique d'une bataille et contribue à installer la fiction dans le réel[989]. À la différence d'*À l'Ouest rien de nouveau* de Lewis

986 Georges OMER, « Le monde du cinéma le cinéma dans le monde / Trois pages d'un journal », *Le Soir*, 19/04/1930. Extrait du livre Roger VAILLAND, *Le Cinéma et l'envers du cinéma dans les années 1930, op. cit.,* pp.113-114 :

« La censure s'est acharnée sur ce film. Les coupures sont si nombreuses qu'on est réduit à imaginer ce qu'était le rythme de l'œuvre. Il faut en particulier regretter les scènes des châtiments corporels où devait s'exprimer librement le talent de Pabst ; il n'en reste plus qu'une sorte de gong sur lequel la surveillante les réglait rythmiquement, si bien qu'au lieu d'être angoissés, les spectateurs rient en pensant à *Jazz* de James Cruze.

La critique s'est d'ailleurs fort bien entendue avec la censure en ne tenant compte que de son œuvre dépréciatrice. Et, négligeant volontairement la grandeur du film, elle s'est attachée à reprocher certains " procédés " telle la lenteur systématique des gestes. Ou encore elle s'est indignée de la banalité initiale de l'intrigue. On sait qu'au contraire un film américain, où tout est pour le mieux, dans le meilleur des mondes bourgeois, a droit à toutes les indulgences, et même à celles des artistes d'avant-garde. »

987 René GIRARD, « L'esprit des films de G. W. Pabst », *Cinémonde*, 24/07/1930, n°92, p.475 :

« *L'Amour de Jeanne Ney,* que l'on projette depuis quelques jours dans une salle parisienne, n'est pas le film le plus récent de G. W. Pabst : il date même quelque peu. Mais c'est une victime. La censure l'a si étrangement mutilé que les beautés qui ont été épargnées sont passé inaperçues. Il faut qu'une salle d'avant-garde le propose à notre attention pour que la foule s'avise que c'est peut-être un chef-d'œuvre.

Rien de ce que fait Pabst ne peut laisser indifférent les amateurs de films. Mais Pabst émeut plus encore ceux qui ont pour métier de juger ce qui est convenable. Ce sont des gens fort sensible. *Loulou,* dont le dénouement dans la version française est simplement le contraire de celui du film original, *La Rue sans joie, Le Mystère d'une Âme, Crise* ont souffert autant que *L'Amour de Jeanne Ney* des caprices de la morale officielle. »

988 Lotte H. EISNER, *vingt ans de cinéma allemand 1913-1933, op. cit.*, p.112.

989 Siegfried KRACAUER, *Kleine Schriften zum Film 1928-1913 ; Band 6.2, op. cit.,* z.361-362.

Traduction de Sabine CORNILLE, extraite du *Voyage et la danse ; Figure de villes et vues de films, op. cit.*, p.122 :

Milestone (1930), tiré du *best-seller* allemand de Erich Maria Remarque, *Quatre de l'infanterie* ne sera interdit qu'à partir de l'année 1933. Dans la lettre de censure du 27 avril 1933, le délégué du Ministère impérial à la Défense affirme que « le film évite malheureusement de nous montrer l'aspect héroïque de la guerre. Il détruit la volonté de résistance et fait injustice à l'esprit de sacrifice de la patrie. Il est défaitiste et enterre l'esprit de défense du peuple. »[990] Ces deux films sont distribués en France, ils contribue activement à une forme d'humanisation du soldat allemand.

La première parisienne a lieu le 13 décembre 1930 seulement dix jours après la séance inaugurale d'*À l'Ouest rien de nouveau*. Certes, *Quatre de l'infanterie* n'est pas le premier film allemand sur la Grande Guerre projeté dans l'hexagone. *Heimkehr* (*Le chant du prisonnier*) de Joe May (1928) a été distribué en France. Cependant, dans ce long métrage, les batailles du front de l'est servent uniquement d'arrière plan au déroulement de l'intrigue. Dans le cas de *Quatre de l'infanterie*, l'action se déroule sur la ligne de front franco-allemande. Avec *À l'Ouest rien de nouveau, Quatre de l'infanterie* est le premier film à montrer la guerre du côté allemand. Dès lors cette représentation du soldat allemand se confronte directement à l'image construite par les cinéastes et les écrivains français depuis 1914[991].

L'engouement pour ce genre cinématographique est aussi le fait de cinéastes hexagonaux. En 1931, *Verdun, vision d'histoire* est sonorisé pour devenir *Verdun, souvenir d'histoire.* En 1932, Raymond Bernard réalise l'adaptation cinématographique du roman de Roland Dorgelès *Les croix de bois.* Dans ce contexte, il est légitime que la presse spécialisée consacre des articles à l'histoire de ce genre et à l'évolution de la représentation de l'ennemi entre 1914 et 1930[992].

Louis Raynal y distingue plusieurs périodes. Celle couvrant la première guerre mondiale où les sentiments d'antigermanisme et de patriotisme provoquent la réalisation de films où le soldat

---

« Si mauvais que soit la plupart du temps le rendu de la parole humaine, la reproduction du spectacle de l'artillerie est réussie. Heureuse aussi plusieurs tentatives de montage sonore : par exemple, les transitions opérées entre deux séquences images à l'aide d'une progression de bruits. Avant tout, le son est utilisé avec succès comme moyen de concrétiser. Quand on entend gémir un blessé qui ne peut être sauvé, sans jamais le voir, cela vous pénètre sous la peau et le spectateur ne demeure plus longtemps spectateur. Les soupirs et les cris venus de l'infirmerie font également éclater le cadre de l'image et pénètrent directement dans la réalité. »

990 Cité par Lotte H. EISNER, *vingt anns de cinéma allemand 1913-1933, op. cit.*, p.112.

991 Roland DORGELÈS, *Les Crois de bois,* Paris, Albin Michel, 1919, 251p., coll. Le livre de poche.
Henri BARBUSSE, *Le Feu ; Journal d'une escouade,* Paris, Flammarion, 1965, 411p., coll. Le livre de poche.
Au cinéma, *Verdun, visions d'histoire* de Léon Poirier (1928) est l'œuvre française la plus marquante de la fin des années 1920.

992 Louis RAYNAL, « Films de guerre », *Cinémonde*, 20/03/1930, n°74, p.188 :
« Si l'on étudie l'ensemble des films qui ont la Grande Guerre pour décor, ou pour sujet, on est frappé de l'évolution qu'ont subie les œuvres de ce genre de 1914 à 1930. »

allemand est représenté comme un barbare sanguinaire[993]. À la fin de l'année 1918, Louis Feuillade affine cette description dans *Vendémiaire*. En usurpant l'identité de réfugiés belges, deux soldats allemands font preuve d'une fourberie qui leur est innée. Ils vont semer la discorde au sein de la petite communauté réunie pour les vendanges. Les actions de deux soldats – osant fouler du pied un ceps de vigne – déterminent les spécificités de l'esprit germanique. Bien que mélomanes et donc *a priori* homme de culture, ces deux allemands sont surtout les propagateurs du désordre et du chaos. Même dans *J'accuse,* véritable manifeste contre la guerre, le spectateur, selon Raynal, assiste à « la scène du viol commis par un officier ennemi »[994]. La représentation du soldat allemand évolue donc très peu. En 1921, dans les colonnes de *Cinémagazine*, Lucien Doublon fait état d'un « documentaire » montrant les méfaits de « la piraterie boche » et placé sous le signe de « faire payer l'allemand »[995]. Contrairement à ce qu'affirme Louis Raynal, l'humanisation du soldat allemand ne survient pas avec le début de la guerre des tranchées[996]. Le traumatisme que provoque sur l'ensemble de la société française la violence des combats rend impossible une représentation humanisée de l'ennemi héréditaire. Néanmoins Louis Raynal a parfaitement senti le tournant imposé par *The big parade* (*La grande parade*) de King Vidor (1925). Si l'héroïsme y est exalté, la guerre est néanmoins décrite dans toute son horreur[997]. Le film de Léon Poirier, *Verdun vision d'histoire* appartient à cette nouvelle tendance. Les soldats allemands sont peu visibles de sorte que leur représentation semble neutralisée. Dès lors, pour la critique française, *À l'Ouest rien de nouveau* et *Quatre de l'infanterie* inaugurent une nouvelle façon d'appréhender le premier conflit mondial. Ces

---

993 *Ibid.* :

« Août 1914 : la marche sur Paris... Les films tournés alors dans nos studios – et surtout en plein air – témoignent assez de l'esprit patriotique de nos metteurs en scène. Le premier qui fut réalisé : *L'Enfant au fusil de bois*, est une courte bande, qui illustre avec d'ailleurs, de pauvres moyens, la mort tragique d'un enfant qui avait menacé un officier allemand de son jouet – un fusil. Ce film récit visuel très dramatisé d'un fait, qui avait profondément troublé la foule, connut un vrai succès. »

994 *Ibid*.

995 Lucien DOUBLON, « Les Exploits du pirate allemand “ Moewe ” », *Cinémagazine*, 28/01/1921, n°2, p.26 :

« C'est un réquisitoire le plus tragique le plus émouvant qui ait jamais été dressé contre la piraterie boche.

Fait piquant : ce sont nos ennemis eux-mêmes qui se sont payé le luxe, on pourrait dire la joie, d'enregistrer au cinéma les monstruosités accomplies par le trop fameux corsaire.

On assiste le cœur étreint, les poings crispés, aux différentes façons de procéder des bandits allemands. Ça, des marins ! Allons donc !

Et lorsque la lumière a reparu dans la salle, une seule pensée obstinément s'impose : Et ces gens-là ne paieraient pas ?... »

996 Louis RAYNAL, « Films de guerre », *op. cit.*, p.188 :

« Des mois passèrent... Après la victoire de la Marne, ce fut la guerre des tranchées. Henri Desfontaines réalise *Les Poilus de la 9ème, La Suprême Épopée.* On peut remarquer que les Allemands y font figure d'“ hommes ” et non plus d'ennemis. Impression qui s'accentuera […], à la fin des hostilités […]. »

997 *Ibid.* :

« Soudain, c'est *La Grande Parade* de King Vidor, dont l'apparition sur l'écran suscite un fol enthousiasme et force l'homme à se pencher sur son passé. Réalisé dix ans après, ce film faisait la juste part des événements et des hommes. […] »

deux films développent en effet massivement une idéologie pacifiste et la thèse de l'absurdité de la guerre[998].

1 – La réception française de *Quatre de l'infanterie*

Ces deux films sont des adaptations de romans allemands publiés en France dès 1929[999]. Pabst choisit donc le livre d'Ernst Johannsen qui sera l'objet, en 1931, d'une seconde édition réduite et accompagné de photos du film[1000]. L'origine du scénario contraint le cinéaste a concéder à ces quatre soldats une individualité qui leur est propre. Ainsi les clichés sur le tempérament des Allemands sont-ils dépassés afin de montrer les horreurs de la guerre dont ils sont à la fois les victimes et les protagonistes[1001]. Philippe Soupault insiste sur la manière dont le film montre la physionomie de la guerre exprimée par des physionomies humaines.

> Pour nous faire comprendre ce tragique, Pabst nous montre des hommes. Il s'applique à nous indiquer des regards, des cris, des gestes. Chaque protagoniste, les quatre de l'infanterie ou le lieutenant, sont des types et des caractères. C'est par le choix des visages et des hommes que *West front* [*sic*] *1918* se rapproche de la *Grande parade* de King Vidor, le meilleur metteur en scène des États-Unis.[1002]

Il y aurait donc tout lieu de croire que, pour la majorité des critiques français, *Quatre de*

998 Jean-Georges AURIOL, « A quoi servent les films “ pacifistes ” », *La Revue du cinéma*, 01/05/1931, n°22, pp.45-49. L'auteur s'interroge sur l'impact que peuvent avoir les films pacifistes – *Quatre de l'infanterie, A l'ouest rien de nouveau* – sur la conscience des citoyens.

999 Ernst JOHANNSEN, traduit de l'allemand par Émile STORZ et Victor MERIC, *Quatre de l'infanterie. Front Ouest. 1918,* Paris, Éditions de l'Epi, 1929.
Erich Maria REMARQUE, traduit de l'allemand par Alzir HELLA et Olivier BOURNAC, *À l'ouest rien de nouveau,* Paris, Stock, Delamain et Boutelleau, 1929.

1000 Ernst JOHANNSEN, *Quatre de l'infanterie : illustré d'après le film de G. W. Pabst (Nero-Film) d'après le scénario de Ladislas Vadja,* Paris, Société Générale de Cinématographie : Cahiers du studio, 1931.

1001 A. KORTY, « La page de Berlin », *Cinémonde,* 12/06/1930, n°86, p.379 :
« Les quatre soldats d'infanterie sont un Bavarois, un étudiant, un lieutenant et un Berlinois, qui symbolisent par leurs souffrances, la terrible tragédie de la jeunesse immolée au Moloch de la Guerre. Aussi l'œuvre n'est-elle que prétexte à de grandioses évocations. Les scènes où l'artillerie allemande tire, sans le savoir, sur ses propres soldats, semant partout la mort, où les cris déchirants des blessés, la macabre musique des obus et des balles, les nuages empoisonnés de gaz asphyxiants anéantissant tous les signes de vie, ces scènes présentées avec un tragique réalisme, inspirent une horreur profonde aux spectateurs. Est-il possible de n'être pas frappé de stupeur quand, devant nous, se découvre soudain la tranchée jonchée de bras de jambes coupés et jetés pêle-mêle ; quand un jeune étudiant, poussé en plein feu et en pensant qu'à son rendez-vous avec une jolie française, tombe brusquement, asphyxié par les gaz ; quand un lieutenant, devient subitement fou et continue de crier « Hourra ! Hourra ! » cependant que les infirmiers l'emportent à l'hôpital. »

1002 Philippe SOUPAULT, « Un film de guerre allemande : “ West Front [*sic*] 1918 ”, par G. W. Pabst », *L'Europe Nouvelle,* n°674, 05/07/1930, p.1004. Extrait de *Écrits sur le cinéma 1918-1931, op. cit.*, p.123.

l'infanterie représente une communauté de destin pour tous les soldats quelque que soit leur nationalité[1003]. Cependant, pour Henry Malherbe – « le fondateur et ancien président de l'Association des Écrivains Combattants » – « il est dommage que nous n'ayons encore un document aussi poignant que du côté allemand. Espérons que dans *Les croix de bois,* de notre cher Roland Dorgelès, traduit à l'écran, nous trouverons notre contre-partie vigoureuse. »[1004] Les représentations cinématographiques de la Grande Guerre, par la force des émotions qu'elles induisent, ne sont nécessairement enracinées dans des spécificités nationales ; les destins des quatre soldats allemands ne peuvent alors être érigés en généralité universelle.

Pabst ne nous montre pas uniquement l'ordinaire des tranchées, l'un des soldats obtient une permission, on découvre alors l'arrière et la misère quotidienne de la société. Celle-ci est la conséquence directe de la mise en place du blocus allié. Cette pauvreté est caractéristique des pays de l'entente, elle était déjà, avec la richesse des « Schieber » bourgeois, le thème principal de *La rue sans joie*. Ainsi le spectateur découvre-t-il en même temps que Karl, les files d'attente ininterrompues devant la boulangerie, une classe bourgeoise profitant du conflit pour s'enrichir grâce à diverses spéculations et autres ventes, enfin le commerce sexuel promu au rang de norme nécessaire à la survie des catégories les plus faibles. À l'arrière, une guerre larvée se déroule entre les différentes classes de la société. Karl ne peut être accueilli en héros, en sauveur de la patrie. Dès lors, il ne lui reste plus qu'à revenir dans l'univers qui est désormais le sien l'enfer des tranchées. Le désespoir d'un combat inutile le pousse à une dernière action suicidaire aux antipodes de l'héroïsme militariste associé généralement à la guerre allemande. Pour Philippe Soupault, *Quatre de l'infanterie* devrait inciter à une vision différenciée de celle-ci « montrera à beaucoup de ceux qui l'ignorent ou qui veulent l'ignorer la mentalité de certains Allemands et leur attitude en face de la guerre. »[1005] Toutefois, il demeure imprécis et n'évoque pas les facteurs indirects du traumatisme produit par le retour de Karl à l'arrière. Jean-Paul Drefus est, en revanche, très explicite à ce propos.

> Qu'un soldat en permission trouve la famine dans la ville et sa femme dans les bras d'un autre, c'est là une situation tout à fait dramatique encore accentuée par les mots d'excuses de la femme : « C'est ta faute... Tu

1003 René LEHMANN, « Les nouveaux films de la semaine / Quatre de l'infanterie », *Pour Vous*, 18/12/1930, n°109, p.5 :

> « Les éditeurs s'excusent d'avoir fait parler en français tous ces soldats allemands. Après un léger cambrement, le public s'habitue à ce dialogue simple, d'ailleurs, et naturel, qui souligne l'horreur quotidienne et si vaillamment consentie de la guerre dans l'infanterie.
>
> Allemands ou Français, les fantassins de la guerre ont subi les mêmes tourments physiques et moraux [...] »

1004 Henry MALHERBE, « “ Quatre de l'Infanterie ” ou la guerre jugée », *Pour Vous,* 23/10/1930, n°101, p.7.

1005 Philippe SOUPAULT, « Un film de guerre allemande : “ West Front [*sic*] 1918 ”, par G. W. Pabst », *op. cit.*, p.123.

étais parti ! » Mais c'est là malgré tout un à-côté romancé de la guerre. Il y avait bien d'autre choses à nous montrer à l'arrière ; les généraux, les profiteurs, les embusqués, l'inconscience générale de tous.[1006]

Cette réaction démontre que le pacifisme de Pabst reste incompris en France[1007]. Et pour cause, *Quatre de l'infanterie* serait même représentatif d'un pacifisme et antimilitarisme de type radical-socialiste, assez répandu en France[1008]. Mais ce pacifisme peut aussi être jugé mis à mal par les images du film que le public sort de leur contexte pour les faire correspondre à ses propres affects, eux, nettement moins pacifistes[1009].

Certes pour la première fois le soldat allemand est humanisé, et si Pabst montre la diversité des destins, les conséquences sociales, psychologiques et politiques ne sont pas vraiment perçues par la critique cinématographique française qui ne retient que la séquence finale du rapprochement franco-allemand. Ce dernier thème est d'ailleurs mis à mal par la censure qui supprime les principales séquences où l'on voit la relation amoureuse entre une française et l'étudiant allemand.

1006 Jean-Paul DREYFUS, « WESTFRONT 1918 (QUATRE DE L'INFANTERIE), par G. W. Pabst. Scénario de Ladislas Vadja d'après le livre *Quatre de l'infanterie* d'Ernst Johannsen (*Nero Film*-Vandal Delac). », *La Revue du cinéma*, 01/01/1931, n°18, p.50.

1007 *Ibid.* :

« Sans doute G. W. Pabst nous montre la souffrance et la mort, et nous fait entendre des plaintes lamentables de blessés qu'on ne voit pas, sans doute la guerre est horrible, puisque les “ quatre ” finissent tragiquement par la mort ou la folie, mais à la guerre reste attachée une idée de “ devoir ”. Les hommes meurent effroyablement, mais avec l'idée que le sacrifice n'est pas inutile puisque l'idée de patrie reste encore attachée à leurs paroles. Comme nous voici loin de l'admirable “ Pourquoi ? ” d'*A l'Ouest rien de nouveau*. »

1008 *Ibid.*, pp.51-52 :

« Sans aucun doute si vous comparez *Westfront 1918* aux autres films “ de guerre ” que nous avons eu l'avantage de voir ces dernières années, il est le seul, qui nous apporte enfin quelque chose, une vérité dont nous avions soif. Les autres étalant un odieux militarisme, justifiant ce mot célèbre : “ La guerre, c'est quand on est victorieux ” L'idylle y alternait gracieusement avec la charge et le Défilé de la Victoire par sa vision réconfortante en était la terminaison préférée.

Westfront 1918 est évidemment tout autre chose. On peut encore lui reprocher son antimilitarisme à la mode de certains gens de gauche, antimilitarisme qui fond dans une déclaration de guerre. *Westfront 1918* est un film d'inspiration et d'esprit radical socialiste. C'est mieux que rien, mais cela ne peut encore nous satisfaire. La très grande majorité des journalistes l'a pourtant mis très nettement au-dessus d'*A l'Ouest rien de nouveau*. Ils ont été dupes de leur admiration plus ou commandée pour G. W. Pabst et de la personnalité même du réalisateur. «

1009 Jean-Georges AURIOL, « A quoi servent les films “ pacifistes ” », *op. cit.*, p.46 :

« Le parti de Léon Moussinac qui condamna tous les films de guerre en général et conseilla à ses lecteurs de ne les voir que pour les siffler m'avait paru au premier abord un peu gros, et il était vraiment impossible, pour les meilleures raisons du monde, de siffler les deux films en question sans créer de nouvelles confusions dans le public : si des amis de Moussinac étaient allés protester contre la projection d'*A l'Ouest* par exemple, on les aurait pris pour des Jeunesses Patriotiques. Mais qu'on ne s'y trompe pas, les amateurs de la guerre ont su trouver leur compte dans tous ces films ; vous avez peut-être, cru qu'ils avaient obtenu un formidable succès PACIFISTE, ce qui, à tout prendre, n'est pas encore un succès bien estimable... Mais les trois quarts de la salle vibraient ou applaudissaient avec joie l'heureuse contre-attaque des “ poilus ” dans *A l'Ouest*. Mais quand deux prisonniers “ boches ” implorent “ Kamarad ! ” dans *Quatre de l'infanterie,* des anciens combattants, qui ne veulent pas y retourner mais qui sont fiers des droit sque ça leur a donnés d'y avoir été, s'esclaffaient “ comme c'est bien ça... ”. [...] »

> Dame Censure pourrait, en effet, élever quelques chicanes à la diffusion d'une œuvre où les femmes françaises semblent avoir témoigné quelque indulgence à l'envahisseur. Le cœur a, en effet, ses raisons qu'Anastasie se réserve d'apprécier avec la partialité et l'incompréhension que nous avons dénoncées ici bien souvent.[1010]

René Lehmann estime que « la version soumise au public est acceptable malgré les coupures nombreuses, d'ailleurs faites intelligemment, mais qui enlèvent au film une partie de son lyrisme amer, de puissance pathétique et de relief. »[1011] Néanmoins, il s'empresse de préciser que « les scènes où paraît Mlle Jackie Monnier sont réduites sévèrement et l'admirable tragédie du retour de Karl à son foyer, dépouillée de ses silences, écourtée de quelques images capitales, n'a plus son unité classique. »[1012] La copie projetée dans les salles françaises semble se réduire aux scènes de la vie quotidienne dans les tranchées. Ce remontage donne vraisemblablement à voir un film autre, où les divisions sociales propres à l'Allemagne disparaissent au profit d'une intrigue autour de l'ordinaire absurde de la guerre.

La comparaison entre l'américain *À l'Ouest rien de nouveau* et l'allemand *Quatre de l'infanterie* apparaît comme inévitable puisque leurs premières parisiennes se déroulent avec seulement dix jours d'écart. Elle révèle une nouvelle fois l'existence de profondes dissemblances entre les cinémas américains et européens. Au-delà de l'appréciation portée sur pour l'un ou l'autre de ces deux films, la presse spécialisée s'évertue à dégager des spécificités culturelles.

> De l'un et l'autre livre ; on s'est inspiré pour faire des films. *À l'Ouest rien de nouveau* a été composé en Amérique par L. Milestone. Nous en avons vu la version françaises Elle est coupée de textes à lire qui appellent le succès, des vérités, des observations justes, mais par trop faciles. Oui, il est entendu que la guerre est barbare et stupide. Oui, il est entendu que certains soldats se battent sans savoir pourquoi, mais les faits devraient parler plus que les acteurs.
>
> Or, il y a des faits. Des faits de guerre. Terribles, effroyables, horribles, épouvantables et portés à l'écran avec un soin continuel. Les bruits aident à produire l'effet. Et le jeune soldat Paul Baumer doit nous émouvoir. Mais... Mais il n'y a aucun style de personnalité dans ce film. Les moyens matériels sont si abondants, les acteurs si expressifs et la guerre est si affreuse qu'on peut se laisser prendre à ce drame dont les sous-titres forceront les bravos. Mais le style, je ne le vois pas. Le film aurait été dirigé par n'importe quel

1010 Jean-Michel PAGÈS, « Sur les Écrans de Paris », *Cinémonde*, 23/10/1930, n°105, p.680.
1011 René LEHMANN, « Les nouveaux films de la semaine / Quatre de l'infanterie », *op. cit.*, p.5.
1012 *Ibid*.

metteur en scène de la même maison d'édition [*sic*] il eût été le même.

*

Et voici l'œuvre de Pabst qui n'emprunte que l'essentiel au petit livre de Johanssen [*sic*]. Plus d'instance au début. Une petite française parmi des soldats. On les entend parler. Eux, en allemand (nous n'avons vu que la version originale). Des particularités chez les hommes, mais comment passant vite. Mais de champ dans les combats que dans l'autre film, mais plus de resserrement, de force, de cœur. […]

Des cris, encore, à quoi on ne peut résister. La folie d'un chef allemand, dont les manifestations étreignent.

Pourtant, trop de longueurs dans une représentation de petits concerts aux armées.

Un assaut, à la fin, les gaz – pas de déclamation et le tour de force qui ne peut être dû qu'à la sincérité : des morts à l'ambulance, tandis qu'aux yeux d'un mourant paraît l'image de la femme infidèle et que des orgues célestes – peut-être – se font entendre. C'est à crier ou c'est à étouffer.

L'autre matin, projection d'*A l'Ouest rien de nouveau,* on est allé déjeuner tranquillement. L'après-midi du même jour : *Quatre de l'infanterie*... nous étions bouleversés.[1013]

Il fait dire par ailleurs que la version française de la réalisation de Milestone diffère sensiblement de l'original. Comme les dialogues n'ont pas été doublés, les distributeurs ont préféré ajouter des « sous-titres anti-militaristes »[1014]. « […] Le caractère " propagande " de l'œuvre est merveilleusement mis en lumière par le sens publicitaire des Américains. », écrit José Germain, Président honoraire de l'Association des Écrivains combattants[1015]. Ainsi, la réponse à un problème technique devient-elle représentative de certaines caractéristiques culturelles de la représentation cinématographique américaine. « C'est le romanesque et le déclamatoire qui profitent du talent du metteur en scène d'Hollywood, et, malheureusement, c'est aussi ce que nous aimons le moins. »[1016] Derrière cette critique très superficielle de Germain se cache le désir de démontrer que le cinéma américain n'est pas en mesure de vraiment s'approprier par l'image l'histoire de cette guerre d'essence européenne. « Cela sent le truquage. […] Il y a encore de trop de belles tranchées bien tracées, trop de tirailleurs bien alignés. On voit bien que les gars d'outre-Atlantique ont surtout connu l'effondrement teuton et la guerre en rase campagne. »[1017] L'intervention américaine, bien

1013 W., « " A l'Ouest rien de nouveau ", film américain et " 4 de l'infanterie " film européen », *Pour Vous*, 09/10/1930, n°99, p.6.
1014 Jean-Paul DREYFUS, « WESTFRONT 1918 (QUATRE DE L'INFANTERIE), par G. W. Pabst. Scénario de Ladislas Vadja d'après le livre *Quatre de l'infanterie* d'Ernst Johannsen (*Nero Film*-Vandal Delac). », *op. cit.*, p.52.
1015 José GERMAIN, « La guerre sur l'écran », *Cinémagazine*, 01/04/1932, n°4, p.6.
1016 *Ibid*.
1017 *Ibid*.

que décisive, est clairement minorée. Dès lors, la représentation cinématographique de la Grande Guerre ne peut revenir qu'aux principaux protagonistes principalement la France et l'Allemagne.

Par contraste, *Quatre de l'infanterie* est perçu comme un chef-d'œuvre par de nombreux critiques et notamment par le même José Germain[1018]. La représentation cinématographique de la guerre de 1914-1918 est présentée comme une communauté négative de destin des nations européennes. Malgré quelques divergences caractéristiques du vécu allemand, la réalisation de Pabst apparaît, aux yeux de la critique, comme représentative de ce que le cinéma peut rendre de cette histoire européenne.

En 1935, dans leur *Histoire du cinéma*, Bardèche et Brasillach opposent à leur manière *À l'Ouest rien de nouveau* et *Quatre de l'infanterie*.

> *Quatre de l'Infanterie*, tiré d'un roman allemand alors célèbre, faillit, avec *A l'Ouest rien de nouveau*, de l'Américain Milestone, lancer la mode des films de guerre. L'Américain eut le prestige de l'habileté, mais ses batailles avaient toujours l'air de compositions théâtrales et propres. L'œuvre de Pabst, obscure, touffue, parfois peu compréhensible, ne vaut peut-être que par quelques instants. Mais ces instants sont admirables. Il n'a rendu que la désolation, que l'asphyxie de la guerre : il l'a fait avec un naturalisme sauvé par le sens des formes et des ombres, et une sorte de pessimisme amer qui peut être magnifique. On pense à cette boue, à cette brume, à cette pluie qu'il accumule autour de ses héros anonymes, on pense à la nappe jaune et mortelle des gaz s'avançant sur la plaine comme un être difforme et vivant.[1019]

En soulignant l'atmosphère tragique distillé par les images très travaillée du film – la séquence de la progression mortelle des gaz est formellement impressionnante – Bardèche et Brasillach entendent montrer que le dessein initial de Pabst, qui en réalisant cette œuvre, se proposait de diffuser un message pacifiste, inscrit d'abord ce pacifisme dans la mise en images de ces scènes de « désolation » et d'« asphyxie ».

1018 *Ibid.* :

« Mais, tandis que le premier connaissait l'écran par l'adaptation américaine, le second était heureusement tourné par le grand cinéaste allemand Pabst. D'où le disparate de l'un et la parfaite harmonie de l'autre. […]

Mais ,tel qu'il est, *A l'Ouest rien de nouveau* est encore un grand film. Avec *Quatre de l'infanterie,* on allait, pour la première fois, prononcer le mot " chef-d'œuvre ". Je fus appelé à le présenter au public et le fis en ces termes, je ne saurais renier : " Voilà un comprimé de toute la douleur humaine. " »

1019 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.,* pp.360-361.

TROISIÈME PARTIE

Étude thématique de la réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

CHAPITRE PREMIER. Le film international : évolution d'un mode de représentation autour de la réception française du cinéma allemand entre universalisme et cosmopolitisme

Au sortir de la Grande Guerre, la critique française associe généralement les productions cinématographiques allemandes à des œuvres de propagande. Louis Delluc écrit en février 1919 :

> Des nouvelles *vraies* commencent à venir d'Allemagne. On a vu ça et là, pendant la guerre, quel formidable effort de propagande soutint l'empire vaincu pour tenter la victoire. Les précisions que nous en savons maintenant dépassent toute imagination – et nous étonnent obstinément et manquent de nous confondre.[1020]

Il est vraisemblable que Delluc et ses homologues soient victimes d'une campagne d'intoxication française dont l'objectif est clairement affiché. Il s'agit de montrer l'ennemi allemand sous son jour le plus sombre. Réaction, somme toute, cohérente au regard de ce contexte de difficiles négociations entre les gouvernements français et alliés pour la rédaction du Traité de Versailles. De plus, ce matraquage idéologique s'efforce à démontrer l'utilité des sacrifices humains, matériels, économiques de toute une nation à ce récent effort de guerre dont les traumatismes sont encore visibles tant dans les esprits de chacun que dans les régions détruites par les longs combats. C'est donc un refus de toute la culture d'outre-Rhin ; rejet que la Chambre syndicale des directeurs de cinéma matérialise, en 1919, en faisant le « serment solennel » de ne pas projeter un seul film allemand pendant quinze ans[1021].

Cependant, Louis Delluc est l'un des premiers critiques français à encourager ouvertement la distribution de cinéma d'origine germanique dans l'hexagone au point d'organiser la première projection du *Cabinet du docteur Caligari*[1022]. Certes, les effets de cet événement sont considérables

1020 Louis DELLUC, (édition présenté par Pierre LHERMINIER), *Écrits cinématographiques II/2, Le cinéma au quotidien*, *op. cit.*, p.33. Souligné dans le texte.

1021 Francis COURTADE, « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français des années 20 », in : Heike HURST, Heiner GASSEN, *Tendres ennemis, Cent ans cinéma entre la Franc et l'Allemagne, op. cit.*, p.99.

1022 Marc LAVASTROU, « De Louis Delluc à *Caligari*... L'introduction du cinéma allemand en France », in : Trajectoires, n°5, novembre 2011. http://trajectoires.revues.org/685

dans l'élaboration des premiers discours historiques français sur le cinéma allemand[1023] mais, au début des années 1920, la perception française du cinéma allemand oscille entre les notions de propagande et de film international. Cette dernière associe de manière péjorative le caractère industriel du cinéma et le cliché, alors largement répandu en France, d'une Allemagne sans véritable fibre artistique[1024]. Toutefois, cette notion va, entre 1921 et 1933, évoluer et changer.

I. – Émergence d'un discours sur le film international au début des années 1920

Dès le début de l'année 1921, Émile Vuillermoz, sous couvert des résultats d'un voyage d'études en Allemagne d'un cinéaste français anonyme[1025], annonce les desseins des producteurs d'outre-Rhin :

> Renseignés admirablement, comme toujours, par leurs agents commerciaux et leurs fourriers artistiques répandus dans le monde entier, ils ont voulu éviter les fautes commises par leurs concurrents. Ils ont recherché les raisons subtiles qui empêchaient le film français, par exemple, de conquérir victorieusement le marché étranger et ils se sont appliqués à ne pas tomber dans les mêmes erreurs. Et voici leurs principales directives.
>
> Le film allemand d'exportation possèdera, à un très haut degré, la qualité internationale. Renonçant à tout ce qui pourrait lui donner un caractère ethnique et local, se privant volontairement des ressources précieuses du « terroir » – faisant , par conséquent, de terribles sacrifices sous le rapport de l'art pur ! – il s'adaptera aux goûts de toutes les nations. Il concurrencera énergiquement la production américaine et

1023 Maurice BARDECHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.,* pp.262-263.

1024 Émile VUILLERMOZ, « Le film allemand », *Cinémagazine*, n°2, 28/01/1921, p.5 :

« Tout d'abord, il est certain qu'il y a un assez grand nombre de films allemands remarquablement mauvais. Le terrain germanique est parfaitement favorable à la culture du navet, aussi bien que les célèbres terres maraîchères de la banlieue de Paris, des Alpes maritimes et de la campagne romaine. Voilà un fait rassurant. Mais il ne faut pas se réjouir trop vite. À côté de cet article inférieur, les producteurs allemands sont en train de créer, pour l'exportation un produit auquel ils apportent tous leurs soins. »

On remarque un champ lexical lié à l'industrie « article », « exportation », « produit » qui associe le cinéma allemand à une industrie.

1025 *Ibid :*

« […] voici quelques observations précises, quelques constatations objectives recueillies au cours d'un entretien avec un de nos auteurs les plus clairvoyants et les plus avertis, qui revient d'une vaste tournée d'études en Allemagne et qui a voulu se rendre compte du niveau artistique et commercial de ses écrans. Et si je ne cite pas son nom, c'est pour ne pas déchaîner contre lui l'animosité de nos spécialistes qui n'aiment pas beaucoup les récits de voyages qui dérangent le bel équilibre des idées toutes faites rangées en bon ordre dans leur imagination casanière »

On peut naturellement s'interroger sur l'existence avérée de « cet auteur ».

pénétrera même, largement, dans le marché national américain.[1026]

Au lendemain de la première guerre mondiale, la chambre syndicale française de la cinématographique espérait pouvoir exporter les réalisations hexagonales dans les régions récemment libérées et ainsi gagner de nouvelles parts de marchés perdues pendant le conflit[1027]. Ces espoirs seront vite déçus, les productions américaines gardant leur position de quasi monopole en France et en Europe[1028]. Émile Vuillermoz marque ici son inquiétude due à la possible émergence d'un nouveau concurrent qui ne semble pas respecter les « règles » de l'art cinématographique. Comme pendant la période de la grande guerre, la peur de l'espion allemand justifie cette façon de voir. L'utilisation des termes « agents » et « fourriers » accentue ce parallèle. Dès lors, les productions « internationales » allemandes ne seraient exportées hors des frontières germaniques que dans l'unique objectif de saper les fragiles fondements sur lesquels reposent l'art cinématographique français et américain, le cinéma de pays alliés contre l'Allemagne.

À la « fantaisie individuelle »[1029] du metteur en scène français qui parfois tourne à la « dictature féroce »[1030] répond une « exécution […] impeccable »[1031] grâce à des « acteurs […] disciplinés et obéissants. »[1032] Une nouvelle fois, Vuillermoz effectue un rapprochement entre la discipline militaire et la supposée rigueur et insensibilité du jeu des comédiens allemands. De cette civilisation rationnelle et militaire ne peut naître aucune forme artistique digne de ce nom car, à ses yeux, l'œuvre d'art cinématographique est le produit du talent individuel du metteur en scène.

Le film allemand est le produit d'une collaboration très étudiée avec une bonne division du travail, bien dominée par le cerveau. La division du travail américain est souvent exagérée et sans cohésion suffisante. Le hasard et la matière y règnent parfois assez tyranniquement. Chez nous, la division n'existe pas : le metteur en scène est théoriquement doué de tous les talents et de toutes les compétences. Dans le studio allemand, la formule adoptée est plus rationnelle et plus efficace.

Le film allemand est un article consciencieux, modeste, honnête et de bonne fabrication[1033]

1026 *Ibid.*
1027 François GARÇON, *La distribution cinématographique en France 1907-1957* Paris, CNRS Éditions, 2006, coll. Cinéma & audiovisuel, p.49. La réunion de la chambre syndicale a eu lieu le 14 novembre 1918.
1028 *Ibid.*
1029 Émile VUILLERMOZ, « Le film allemand », *op. cit.*, p.5.
1030 *Ibid.*
1031 *Ibid.*
1032 *Ibid.*
1033 *Ibid.*

Ici l'auteur assimile la qualité du cinéma d'outre-Rhin à celle de produits de l'industrie notamment, ce que traduit le champ sémantique du travail et de l'usine : « produit », « division du travail », « matière », « article », « bonne fabrication ». Bien entendu, la rationalité du film international germanique se situe en complète contradiction avec une certaine pulsion créatrice du metteur en scène français ou de l'équipe de réalisation américaine. Dès lors, ce type de réalisation correspond à un contenu scénaristique neutre propice à une exportation mondiale[1034]. Ce succès commercial tient au fait que ces films ne possèdent pas de caractéristiques nationales clairement définies contrairement au cinéma français dont Vuillermoz souligne « [son] excès de nuances, [sa] surcharge de détails, [son] insistance à souligner et [son] amour de la lenteur qui déroutent la plupart des spectateurs étrangers... »[1035]

De ces oppositions entre ces deux cinémas : l'un – français – reposant, selon le musicologue, sur un développement artistique national et le second – allemand – préférant une évolution industrielle sans âme, un conflit émerge qui dépasse les contingences franco-allemandes, pour s'interroger sur la pérennité d'un art cinématographique devenu produit fini standardisé, exportable et interchangeable où le spectateur séjournera comme dans les chambres au confort international standard des « palaces *stéréotypés* ».

> Si les auteurs de tous les pays sont contraints de se servir désormais d'un *espéranto* sommaire pour ne choquer personne, c'en est fait de toutes les recherches artistiques de l'écran. Redoutable aussi pour l'équilibre du marché mondial, car cet article « omnibus », solide, bien fait, et, sans doute, établi à des prix alléchants, va envahir les deux hémisphères. Comment allons-nous lutter contre ce double danger ? De même qu'en littérature, en peinture ou en musique, le cinéma, tout en se faisant comprendre de tous les publics du monde, doit conserver le parfum de la terre qui l'a vu naître. Si cette conception est abolie par une organisation industrielle puissante qui construira des films internationaux dans le même style confortable, solide et banal que les *palaces* stéréotypés que le voyageur rencontre dans toutes les villes de l'univers, par les soins de l'industrie hôtelière allemande, nous n'aurons plus qu'à renoncer à la cinématographique que nous avons

1034 *Ibid* :

> « Il s'attache à une prudence et à une circonspection extrêmes dans ce que nous pourrions appeler la “technique de l'amour”. Ses fabricants savent fort bien que, sur ce chapitre les publics des différentes latitudes ont des préjugés solides qu'il ne faut pas heurter. Les baisers, les caresses, les gestes tendres, les nuances sentimentales des amants français plongent dans les plus profondes indignation les amoureux du Kansas, du Japon ou de l'Australie qui les contemplent à l'écran. Les techniciens allemand ont su éviter cet écueil. L'interprétation de l'amour est simple, saine, universelle chez les peuples les plus différents et s'insinuera, sans résistance, dans tous les milieux. Le film allemand veut être un langage international. »

1035 *Ibid.*

> inventée et que nous n'avons pas su défendre. Au lieu d'accabler les cinématographistes de taxes, d'impôts, de brimades et de vexations de toutes espèces, nos représentants ne pourraient-ils pas leur fournir les moyens de se fortifier et de s'armer pour repousser cette nouvelle invasion ? C'est pour l'écran français, une question de vie ou de mort.[1036]

Ce denier paragraphe regroupe toutes les métaphores développées précédemment. À celles de « la culture du navet » propre au « terrain germanique » correspond la notion de terroir culturel national. Quant aux films internationaux allemands, ils sont, une nouvelle fois, comparés à des productions industrielles stéréotypées et rationalisées. Il s'agit de l'annonce d'une nouvelle forme de conflit contre la barbarie germanique mécanisée contre laquelle l'art cinématographique français est le seul rempart.

Émile Vuillermoz est l'un des premiers critiques – avec Louis Delluc – à manifester de l'intérêt pour le cinéma d'outre-Rhin. Cependant, ses allégations ne sont pas fondées sur une analyse juste et objective de films réellement vus et font incontestablement preuve de conservatisme idéologique qui assume tranquillement ses ignorances[1037]. Elles sont l'expression d'une part de sa germanophobie et d'autre part, de son nationalisme primaire, où les incapacités du cinéma français à s'adapter aux nouvelles évolutions du marché mondial sont masquées par des préjugés irrationnels issus de la première guerre mondiale. Le cinéma allemand devient le bouc-émissaire de tous les échecs de son homologue hexagonal. Ces déclarations encombrées de préjugés nationaux seraient sans doute demeurés lettre morte si la première américaine de *Madame du Barry* n'avait eu lieu. Cette séance a eu lieu le 12 décembre 1920[1038] et Vuillermoz ne semble pas au courant de cet événement au moment de la rédaction de son article. Or, le fait que son origine germanique a été un temps masquée encourage le développement de ces thèses quasi conspirationnistes[1039]. L'Alsacien Ivan Goll est sûrement, par son origine son parcours artistique, l'un des chroniqueurs les moins virulents à l'égard du cinéma allemand pourtant il prend prétexte de la production du film de Lubitsch par l'UFA pour critiquer à la fois l'internationalisme mercantile des productions

---

1036*Ibid.*

1037*Ibid :*

> « Avez-vous vu des films allemands ?... Non, sans doute, mais enfin vous avez lu partout des jugements semblables à celui que vous portez. Sur la foi des gens bien renseignés, vous condamnez en bloc toute la cinématographie et vous dormez tranquille. »
>
> La rumeur et les « on dit » apparaissent comme les sources de cette chronique qui, nous l'avons vu, s'articule autour des lieux communs véhiculés pendant la guerre de 1914-1918.

1038http://www.imdb.com/title/tt0002423/releaseinfo

1039Marc Lavastrou, « La réception de *Madame du Barry* d'Ernst Lubitsch par la presse cinématographique française du début des années 1920 », *op. cit.*

industrielles allemandes et son non respect des grands événements fondateurs de l'histoire du pays voisin[1040]. Cette notion péjorative de film international est paradoxalement associée aux seules productions d'outre-Rhin. Afin d'étayer la thèse de Vuillermoz sur les dangers supposés de l'« industrie » cinématographique allemande, mais aussi pour pallier l'absence de distribution de films allemands en France – indispensable pour toute analyse critique – ou encore pour répondre à un souci d'objectivité, *Cinémagazine* poursuit son enquête en publiant la traduction d'un article de Kurt von Mombart présenté comme le « chef du film-département au Ministère des Affaires Étrangères à Berlin »[1041]. La notion de film international prend ici un autre sens, non plus celui qui estampille un produit d'importation mais celui qui interroge l'universalité de films éminemment nationaux, reflétant « la vie d'un peuple » et compréhensible par tous sans l'aide de sous-titres, démarche chère à Riciotto Canudo[1042].

> Le film international est celui qui peut être compris par tout le monde sans que soit nécessaire le secours des sous-titres. Le film international est celui qui, projeté aujourd'hui à Dresde ou à Paris, peut être demain, tout aussi bien compris à Calcutta ou à Santiago.
>
> Il n'est pas douteux que la vie d'un peuple se reflète dans le film qu'il produit. Le film américain est tout autre que le film italien ou le film français, mais en dépit de cette différence les bons films italiens et français trouvent des admirateurs en Amérique et en Italie ; en France le public acclame les créations de Griffith ; Douglas Fairbanks et Mary Pickford sont, en France, presque aussi connus et populaires qu'en Amérique. Ainsi nous arrivons au point capital de la question : « Comment un film est-il de qualité internationale ? »[1043]

1040 Ivan GOLL, « Le cinéma allemand, Films cubistes », *Cinéa*, n°1, 06/05/1921, p.20 :

« Il y a en Allemagne des dizaines de maisons du rang de Pathé et de Gaumont : maisons qui représentent dans le monde cette troisième industrie nationale, maisons d'exportation, maisons de propagande, cotées comme des usines et des fabriques de macaronis, selon leur rendement, la longueur kilométrique des films, la célébrité théâtrale d'une étoile, le rang académique de son auteur, etc. Nous ne nous attarderons pas à ces maisons de commerce : contentons-nous le " trust " le plus important et plus influent " Ufa ", dont la marque est connue dans le monde entier, sinon en France. Son dernier atout notamment fut effarant : un des rares films européens, qui fut non seulement agrée en Amérique, mais qui récolta un succès artistique et matériel très grand : *Madame Dubarry*, un épisode de la grande révolution française, porte l'estampille de cette firme allemande. »

1041Kurt Von MOMBART, « À travers la presse étrangère : le film international », *Cinémagazine*, n°4, 11/02/1921, p.28

1042Riciotto CANUDO, « Musique et cinéma. Langages universels », *in :* Daniel BANDA, José MOURE (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960, op. cit.*, p.42 :

« Et cet art-science, cette réalité-rêve, cette fusion étonnante de vérité et de vision dans le creuset du génie et de l'émotion humains, l'homme moderne l'a proposé à sa propre joie non seulement comme un art nouveau, qu'il me plut de baptiser : "Septième du nom, l'Art du XXe siècle", mais comme le langage universel que les hommes attendaient pour mieux se connaître à travers le monde, après l'invention de la locomotive.

Plus précis que la Musique, ce langage est par cela même plus "universel". Il sert à la connaissance intime des peuples, plus que le livre, plus que les harmonies sonores, [...] »

1043 Kurt Von MOMBART, « À travers la presse étrangère : le film international », *op. cit.*, p.28.

Ces propos auraient pu rassurer les critiques les plus conservateurs et germanophobes quant aux desseins universalistes du cinéma allemand. Pourtant, la réaction d'Orcina, publiée deux semaines après, prouve l'aveuglement de certains chroniqueurs qui s'obstinent à voir dans les réalisations germaniques l'incarnation d'une industrie déshumanisée et barbare[1044]. Cette représentation fantasmée repose sur la hantise de voir « la production française […] dévorée par le film germanique. » Or, cette crainte n'est pas sans fondement, mais l'origine demeure endogène au cinéma hexagonal dont l'incapacité à se réformer structurellement interdit toute exportation hors des frontières au profit des cinémas américain et surtout allemand qui apparaît comme bien organisé et impérialiste ce qui est aussi dû, reconnaît-on, à ses grandes qualités artistiques[1045].

Durant le premier semestre de l'année 1921, *Cinémagazine* est donc la principale tribune des « théoriciens » de la notion de film international. Ceux-ci s'inscrivent en faux par rapport à l'universalité supposée du cinéma allemand et le définit uniquement comme le produit de « l'industrie » cinématographique allemande qui ferait du film international un produit stéréotypé formaté pour l'exportation sur le marché mondial. Certes, ces textes s'articulent autour de *topoï* véhiculés depuis 1871, comme ceux d'une Allemagne industrielle, barbare, sans culture ni art, mais ils masquent mal les difficultés intrinsèques du cinéma français à exporter ses films hors de ses

1044 ORCINA, « Défense et illustration de la cinématographie française », *Cinémagazine,* n°6, 25/02/1921, p.24 :

« Le film international ?... En fait, les Allemands se préoccupent de fabriquer du film passe-partout, celui que les foules pourront comprendre et apprécier de la même manière à Munich et à Chicago, à Buesnos-Ayres [*sic*] et à Téhéran, à Londres et à Paris.

[…]

À en juger par un article de Kurt von Mombart, chef du Film-Département aux Affaires Étrangères du Reich, dont on a pu lire la traduction dans notre avant-dernier numéro, il semble bien que cette marchandise soit le produit d'une fabrication en série, minutieusement étudiée, exécutée selon des méthodes rigoureusement industrielles, grâce à un outillage puissant et perfectionné. »

1045 O.C. MENTHA, « on nous écrit de Suisse », *Cinémagazine*, n°21, 10/06/1921, p.11 :

« Lecteur assidu de votre intéressant magazine et fervent cinéphile, je tiens, comme votre correspondant bruxellois l'a fait pour la Belgique, à m'élever contre la réapparition du film boche en Suisse. Chez nous, ce n'est pas la question du change qui hâte sa réapparition (ou plutôt apparition puisque nous n'avions pour ainsi dire pas fait connaissance avec le film allemand avant la guerre). Il faut reconnaître que la facture allemande, l'éclairage et l'interprétation fort remarquable offrent un attrait auquel le public est extrêmement sensible. Et, si je suis bien renseigné, je puis affirmer que les films allemands projetés par nos neuf uniques salles ont doublé en nombre depuis deux mois.

Et ici comme à Bruxelles, ils ne mentionnent pas de vedettes, pas de firmes, si ce n'est le concessionnaire en charge de la représentation des films pour notre pays, l'U.F.A, qui, je le sais prend de larges mesures pour sa propagande.

Cette propagande débute par la création d'une société par action (Film Suisse S.A.) qui pourrait bien passer sous la tentacule du capitalisme cinématographique allemand. Autre fait, encore notre seule revue suisse de cinéma ne comporte depuis quelques mois que de la réclame pour firmes allemandes et peu d'articles bien neutres.

Tout ceci doit servir d'avertissement à la cinématographie française en général, qui, j'espère, aura le flair de prendre des mesures intelligentes et énergiques pour ne pas laisser accaparer le marché Suisse par les maisons allemandes. »

propres frontières. De tels arguments nationalistes et germanophobes ne peuvent se développer qu'en l'absence de distribution efficace de films allemands dans l'hexagone. Lors de son voyage aux États-Unis le réalisateur Henri Roussell, qui a pu en visionner un certain nombre, admet à regret la qualité de certaines réalisations d'outre-Rhin[1046]. Dès lors, la projection du *Cabinet du docteur Caligari* met, progressivement, un terme à cette haineuse campagne de désinformation ne reposant sur aucun fait concret. Cependant, à l'instar d'Henri Roussell qui voit ce film comme « un échantillon du cinéma futuriste, cubiste, fumiste, bien propre en effet à faire sensation »[1047], l'œuvre de Wiene sera, dans un premier temps, l'objet de commentaires nationalistes et germanophobes[1048]. Durant l'année 1922, près d'une dizaine de films sont accessibles à Paris[1049] ce qui a pour conséquence d'estomper rapidement cette polémique et laisser place à de véritables analyses et réflexions sur les spécificités du cinéma allemand et notamment celles, caractéristiques, de l'expressionnisme. Ce phénomène s'apparente à une certaine « banalisation du cinéma allemand »[1050] qui contraste avec les difficiles relations franco-allemandes du début des années 1920 tendant ensuite à un rapprochement au moment de la victoire du Cartel des Gauches en 1924[1051].

Au milieu des années 1920 cette notion de film international est à nouveau utilisée, mais son sens évolue radicalement pour devenir, dans le cadre du cinéma allemand, synonyme d'universalité.

1046 Henry ROUSSELL, « Le film allemand en Amérique », *Cinémagazine*, n°30, 12/08/1921, pp.11-12 :

« […] Elle [l'Allemagne] continue en tous cas à faire du film sensationnel établi à force d'argent (et, disons-le, à force de travail et d'adresse), à en inonder l'univers. »

1047 *Ibid.*

1048ANONYME, « Ce que l'on dit / Ce que l'on sait / Ce qui est », *Cinémagazine*, n°4, 27/01/1922, p.123, pour avoir une idée des dimensions que peut prendre cette germanophobie envers une « œuvre boche » (sic !) :

« Le Cabinet du Docteur Caligari

Une maison française a osé... tente d'imposer en France cette production malsaine. Elle prétend – par sa publicité de mauvais aloi – que *la production cinématographique habituelle pâlit devant cette œuvre étrange.* C'est là un "battage" intolérable et nous ne doutons pas que les Amis du Cinéma, dont beaucoup ont "fait la guerre" n'accueillent cette œuvre boche comme il convient s'il y a des directeurs assez imprudents pour la montrer à leur public. Nous ne sommes pas chauvins en matière cinématographique et nous aimons la belle production quelle que soit sa provenance, mais nous ne pouvons admettre de voir le snobisme international s'ériger en arbitre du bon goût cinématographique. »

1049Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried.* Appréhensions de la "germanité" dans la critique cinématographique française », in : *L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts,* Actes du colloque organisé par Bertrand TILLIER, Dimitri VEZYROGLOU, Catherine WERMESTER, *op. cit.* p.6.

1050*Ibid.*

1051*Ibid.*, p.13.

II. – La représentation du film international au milieu des années 1920 : entre germanité et universalisme

La mort de Siegfried – première partie du diptyque des *Nibelungen* – sort en exclusivité dans l'une des plus grandes salles parisiennes, le Marivaux, à partir du 18 mars 1925[1052]. Émile Vuillermoz, en avril 1925, s'attarde sur les relations entre la légende et le film et s'efforce d'analyser les raisons de l'universalité de ces légendes fondatrices de la nation allemande[1053]. Selon lui, l'étendue internationale de ce film vient de l'élaboration du scénario dont les partis pris ont su donner à ce monument de la culture germanique « une portée internationale, ou même simplement européenne […] [en renonçant] à toutes les fantasmagories légendaires ayant un intérêt essentiellement local. »[1054] :

> […] Il est toujours dangereux d'exporter les divinités locales. Lorsqu'ils ont franchi les frontières de leur pays natal, les dieux font souvent piteuses figures en voyage. Pour qu'une légende touche, émeuve et instruise des peuples d'origine différente, il faut qu'elle soit systématiquement dépouillée de tout nationalisme excessif et qu'elle se ramène à un conflit de sentiments humains et universels.[1055]

En s'attachant à analyser l'unique aspect scénaristique et en s'efforçant de souligner les différences entre le long métrage et les légendes, le musicologue semble en oublier l'esthétique même du film dont l'appartenance à la culture allemande est visible à chaque image. Mais pour Vuillermoz, le terme international est à considérer comme synonyme d'universel. Dès lors, c'est cet ancrage dans les racines mêmes de l'« âme allemande » qui confère à *La mort de Siegfried* toute sa signification universelle[1056]. *La mort de Siegfried* est dédié au peuple allemand, son succès en

1052 *Ibid.*, p.10.

1053 Émile VUILLERMOZ, « Le film et la légende », *Cinémagazine*, n°15, 10/04/1925, p.51 :

> « Nous avons, en France, des wagnériens fervents qui ont été un peu déroutés par certains détails de *La Mort de Siegfried* transportée à l'écran. Gardons-nous d'être plus royaliste que les rois en faisant à l'auteur du film des objections qui n'ont pu évidemment lui échapper, au moment où elle [Thea von Harbou] construisait son œuvre. Il faut la louer, au contraire, de l'intelligence avec laquelle elle a su tirer un parti si international et si profondément humain de légendes locales, dont la diffusion devait être forcément limitée. »

1054 *Ibid.*, p.52.

1055 *Ibid.*, p.52.

1056 Émile VUILLERMOZ, « Le film et la légende », *op. cit.*, p.53 :

> « C'est ce que nous trouvons dans *La Mort de Siegfried*, qui a été transformé insensiblement en un poème

France peut donc être perçu comme le symbole du rapprochement des deux pays. L'opinion d'Émile Vuillermoz est caractéristique d'une certaine fascination pour le cinéma allemand, dont les réussites commerciales sont indéniables au point d'y voir une source d'inspiration pour la réalisation de films internationaux :

> Encore une fois, nos metteurs en scène doivent méditer cet exemple. Nous avons, nous aussi, de belles légendes d'héroïsme et d'amour ; nous devons pouvoir en tirer de magnifiques images mouvantes. Ayons soin de les dépouiller de tout nationalisme indiscret et de tout particularisme maladroit. Rendons-les intelligibles au monde entier et accessibles à la sensibilité universelle. Nous aurons accompli ainsi une tâche féconde et défendu efficacement le prestige de notre pays aux quatre vents du ciel.[1057]

Dans le contexte diplomatique franco-allemand du traité de Locarno entre Briand et Stresemann – 16 octobre 1925 – qui fut des plus favorables à l'émergence d'initiatives de rapprochement, le cinéma allemand semble, pour Vuillermoz et d'autres, devenir un modèle pour le développement du cinéma français. Derrière cette admiration pour les productions d'outre-Rhin à la fois nationales et universelles se dissimule une aversion envers le seul véritable concurrent dangereux, le cinéma américain, que la critique française se plait à décrire comme sans culture et sans âme[1058]. Durant l'année 1924, seuls vingt longs métrages d'origine germanique sont distribués en France[1059]. Aux yeux des producteurs français, leurs homologues allemands ne sont pas encore de dangereux concurrent à leur développement.

Certes, *La mort de Siegfried* peut être analysé comme la manifestation d'une « germanité universelle »[1060] qui prend ses racines dans les plus anciennes légendes fondatrices de la nation allemande mais d'autres films, où se reflètent la modernité du voisin allemand, sont analysés comme d'une importance internationale tant leur succès touche l'ensemble des salles du globe.

---

de la jeunesse et du courage, de la beauté et de l'amour, et en une tragédie de la jalousie et de la haine. C'est un roman héroïque, ce n'est plus une fantaisie du folklore ; sous cette forme, au lieu de passionner uniquement ses nationaux, ce scénario intéressera les spectateurs des deux mondes. »

1057 *Ibid.*, p.54.

1058 Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried.* Appréhensions de la "germanité" dans la critique cinématographique française », *op. cit.,* p.11 :

« C'est donc parce qu'elle n'est pas "internationale", mais au contraire parce qu'elle est ancrée dans ce qu'on appelle alors "l'âme allemande" que l'œuvre de Fritz Lang peut prétendre à l'universel, qui est alors l'horizon de l'art cinématographique pour bien des critiques.

Il faut dire que cet universel […] s'oppose à "l'internationalisme" américain, un cinéma sans âme prétend-on alors. »

1059 *Ibid.*

1060 *Ibid.*, p.9.

Cette « germanité universelle » peut sembler moins évidente dans un film tel que *Le dernier des hommes,* pourtant pour « L'habitué du vendredi » cet aspect est indéniable.

> *Le Dernier des Hommes* a forcé les portes de l'Angleterre, celles de l'Amérique. Il remporte à Londres et à New York un succès considérable. C'est une grande victoire pour le film allemand.
>
> N'est-ce pas une grave erreur que de tendre, afin de s'ouvrir les marchés étrangers, à faire du film « international » ? Chaque peuple a ses mœurs, sa psychologie propre qu'il excelle naturellement à porter à l'écran, mais un Américain se trompera lourdement lorsqu'il mettra en scène une famille française et des scènes de la vie parisienne, comme nous nous trompons nous-mêmes lorsqu'il nous prendra fantaisie de faire vivre à l'écran n'importe quel girl ou boy de San-Francisco ou de Kansas City.
>
> Cela les Allemands l'ont fort bien compris, et c'est avec un film allemand qui ne fait aucune concession, ni à la technique, ni à la pensée américaine qu'ils triomphent sur Broadway.
>
> N'est-elle pas, en effet, éminemment allemande, la pensée directrice de cette œuvre, basée uniquement sur le prestige de l'uniforme ?[1061]

Murnau ne fait donc aucune concession à cette « pensée américaine » internationaliste. Bien au contraire, ce long métrage apparaît, selon le chroniqueur, comme l'expression d'une certaine modernité caractéristique de l'Allemagne contemporaine tout en montrant « une psychologie très spéciale aux peuples germaniques »[1062]. *Le dernier des hommes*, qui mêle un décor très moderne typique de l'urbanisme des grandes métropoles allemandes à celui de l'univers des arrières-cours où vit le portier, est peut-être l'expression ambivalente de cette même « germanité universelle » s'ancrant dans les singularités supposées de « l'âme allemande ». La notion de film international est, paradoxalement, liée à l'enracinement des réalisations dans son contexte civilisationnel que le 7ème art transcende pour donner aux œuvres une signification universelle indispensable à sa distribution mondiale. Or, cette conception ne prend justement pas en compte ce phénomène de globalisation du cinéma qui suggère des échanges culturels entre cinéastes d'origines nationales différentes.

1061 L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les films de la semaine », *Cinémagazine*, n°15, 10/04/1925, p.79.
1062 *Ibid.*

III. – L'internationalisme : une première appréhension des transferts culturels ?

Dans un article publié en mars 1926, Paul Ramain s'attache à mettre en exergue une définition possible des transferts culturels. Ils sont, pour lui, l'essence même d'un internationalisme bien compris, c'est-à-dire qui utilise les caractéristiques les plus nationales, voire raciales, d'une œuvre afin qu'elle « laisse son empreinte » sur les productions étrangères :

> Par son essence, le cinéma ne sera *jamais* international, au moins quand à sa conception. Un film français, même un « navet », restera français. Un film suédois, même quelconque, restera scandinave. Un film allemand, même copié d'un film étranger, restera germain. Un film italien, même sobre ! restera péninsulaire. Un film américain, surtout, restera yankee, non seulement dans son esprit et son âme, dans son affabulation et dans sa psychologie, mais encore – et cela est bien curieux – jusque dans ses moyens mécaniques, dans ses images photographiques.
>
> D'autre part, il est évident que le génie artistique ou la conception cinégraphique d'une race peut laisser son empreinte sur la production artistique d'une autre race. Ainsi, en musique, l'influence allemande a longtemps dominé cet art chez *tous* les peuples. Plus une race sera forte et sera avancée dans un art, plus son empreinte marquera sur une autre race. Au cinéma, l'influence de deux peuples – américain et scandinave – se fait surtout sentir ; et cela parce que ces deux peuples sont, en des domaines opposés, les plus avancés cinématographiquement.[1063]

Il y aurait donc un modèle dominant qui influencerait les autres écoles cinématographiques nationales. Aussi, ces transferts culturels sont-ils l'expression d'une certaine soumission à un modèle dominant étranger. Si cette théorie prouve que certains intellectuels français étaient, dès le milieu des années 1920, capable d'appréhender la complexité de la mondialisation du cinéma. Si sous la plume de Vuillermoz ou de « L'habitué du vendredi » l'internationalisme est synonyme d'universalisme, pour Paul Ramain, cette terminologie possède un tout autre sens qu'il faudrait rapprocher du cosmopolitisme. Dès lors, la notion de film international, prend, à nouveau, un sens péjoratif ce qui donne l'occasion à Ramain d'appeler à un protectionnisme du cinéma français contre les influences extérieures.

1063 Paul RAMAIN, « sur l'internationalisme, erreur du cinéma artistique », *Cinémagazine*, n°11, 12/03/1926, p.523. (souligné dans le texte)

> Metteurs en scène qui aimez et comprenez votre art, essayez, pour l'avenir du grand cinéma, de rester *vous-mêmes*. Gardez votre personnalité : le cinéma, expression des âmes et des races, n'est pas un art international. Non. Le film, invention française, doit rester français.[1064]

Pourtant, il reconnaît qu'une « [...] influence suédoise se rencontre encore dans les films français : ainsi (n'en déplaise au génial cinéaste Marcel L'Herbier), sans *L'épreuve du feu,* film de la Swenska pour lequel lui et Jacque Catelain eurent une admiration sans bornes, une partie importante – particulièrement toute la fin et certains virages coloriés – de *Don Juan et Faust* n'eût pas été ce qu'elle est. »[1065] Mais, ces apports exogènes sont, aux yeux de l'auteur, des associations contre-natures et, par conséquent, la manifestation d'un cosmopolitisme contraire à la définition arrêtée d'un film français avec ces caractéristiques plastiques et nationales qui lui sont propres. Pour l'auteur, l'objectif avoué est que le cinéma français reste lui-même, c'est-à-dire reste fidèle à son « âme et sa race » pour devenir cette puissance dominatrice imposant aux autres cinématographies nationales son influence, imitant en cela le cinéma allemand actuel qui peut être considéré comme un modèle, puisqu'il a pris le dessus sur son homologue suédois[1066] et semble façonner l'esthétique de certaines productions américaines :

> […] le film allemand, qui s'impose de plus en plus au monde des artistes et des intellectuels, commence à marquer de son empreinte quelques films étrangers, particulièrement, chose curieuse, les films américains. Nous croyons pouvoir avancer que Douglas [Fairbanks] a repris, aux *Trois Lumières*, la plupart des féeries de son ballet cinégraphique *Le Voleur de Bagdad*. Ainsi le tapis magique, le cheval ailé, l'armée sortant de terre, la corde enchantée, les hommes-arbres, le coffret invisible et même le clinquant d'un orientalisme de bazar et de rêve, se trouvaient inclus déjà dans le film de Fritz Lang, antérieur à celui de Douglas.[1067]

Dans ce singulier contexte de crispations sur une identité culturelle à la fois régressive et expansionniste dont le cinéma serait un important vecteur il n'y a pas de véritables échanges culturels seulement l'apport d'un cinéma dominant sur les autres productions. Cette définition d'un cinéma international – cosmopolite, au sens péjoratif du terme – est symptomatique de cette construction intellectuelle où les écoles nationales artistiques sont théoriquement fermées aux

---

1064 *Ibid.*
1065 *Ibid.*
1066 *Ibid :*

> « Sans les films suédois, sans la technique scandinave – lumière et psychologie, rêves et rythmes – le film allemand serait loin d'être ce qu'il est aujourd'hui. Fritz Lang, *Les Trois Lumières,* n'eût probablement jamais vu le jour sans *La charrette Fantôme* et *Torgus*. » On notera ici que *Torgus* est un film allemand.

1067 *Ibid.*

influences extérieures. Cet article souligne l'existence de transferts culturels mais ces apports viennent corrompre l'essence même d'un art national.

La notion de film international oscille entre deux tendances : universalité et cosmopolitisme. Ces deux horizons ne sont pas contradictoires, ils correspondent à deux moments différents de l'histoire du film. Le cosmopolitisme coïncide avec le temps de la réalisation du film et renvoie à une conception fermée et hiérarchisée des écoles nationales où l'une dominerait et influencerait les autres. En 1927, Jean Tedesco rappelle que « du blocus de l'Allemagne, de 1914 à 1918, a jailli l'école allemande de cinéma expressionniste. »[1068] Ainsi les échanges culturels et les apports extérieurs seraient néfastes au développement d'une école nationale. Quant à l'universalité, elle correspond au temps de la distribution du film et s'efforce de justifier le succès d'un film national à l'échelle mondiale, à l'instar de cette « germanité universelle » que développe Vuillermoz au moment de la projection parisienne de *La mort de Siegfried.*

Quelques mois avant l'avènement du cinéma parlant, *Cinémagazine* publie un article d'Erich Pommer où le célèbre producteur allemand synthétise ces deux notions qui reprennent donc des réflexions largement répandues des deux côtés du Rhin sur les paradoxes apparents des transferts culturels cinématographiques[1069]. Les Allemands apparaissent comme « doués de plus de gravité que les autres peuples civilisés »[1070] s'opposant ainsi aux Américains dont les films sont « adpaté[s] à la mentalité d'un enfant de cinq ans »[1071]. Pourtant, le cinéma allemand aurait, à ses yeux, influencé les productions d'outre-Atlantique par son haut niveau artistique qui augmentaient les chances de pénétration du marché américain, renforçant ainsi l'importance du cinéma germanique à l'échelle mondiale[1072]. C'est un transfert de culture artistique cinématographique avec des retombées commerciales. Cela vaut aussi pour la France : en effet, cent trente films d'outre-Rhin y sont distribués durant l'année 1929, contre seulement, vingt-neuf quatre ans auparavant[1073]. Les raisons d'un tel succès viennent essentiellement de cette « germanité universelle » plus structurelle qui allie

1068 Jean TEDESCO, « La jeune école russe », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°89, 15/07/1927, p.9.

1069 Erich POMMER, « Il nous faut des films distrayants et artistiques », *Cinémagazine*, 03/05/1929, n°18, pp.200-201.

1070 *Ibid.*, p.200.

1071 *Ibid.*

1072 *Ibid :*

« Ce sont des films comme *Caligari* et surtout *Le Dernier des Hommes* qui, de l'autre côté de l'eau [outre-Atlantique], ont renforcé la nécessité du film artistique qui s'y faisait sentir. Si même de tels films n'ont pas été, en Amérique, de véritables affaires, ils n'en ont pas moins rendu à l'art cinématographique et à l'industrie du film un service inappréciable. Car, plus le niveau du film américain s'est élevé sous leur influence, plus ont grandi les chances de succès du bon film allemand sur le marché mondial. »

1073 Christophe GAUTHIER, « De *Caligari* à *Siegfried.* Appréhensions de la "germanité" dans la critique cinématographique française », *op. cit.,* p.11.

le « distrayant et l'artistique » car l'industrie cinématographique allemande « doit pouvoir exporter pour rester en état de produire. Cela implique à nouveau la nécessité, pour la production allemande du film, de tenir compte de la mentalité des autres nations, sans toutefois, sombrer dans une aveugle imitation. [...] Il faut choisir des thèmes de films qui, tout en gardant le caractère distinctif allemand, ne restent pas étrangers aux autres peuples. »[1074]

Les débuts du cinéma parlant sont marqués par l'inquiétude d'une partie de la critique cinématographique qui voit dans cette technologie la fin de ces échanges. Cependant, comme le remarque le correspondant de *Cinéa-Ciné pour tous*, Wieselberg, « […] il est à présumer que le film parlant du fait du coût élevé de son établissement et des nécessités de sa diffusion dans le plus grand nombre de pays possible tendra de plus en plus à s'internationaliser et par conséquent à perdre son caractère théâtral et exagérément bavard. »[1075]. Ce qui peut paraître paradoxal puisqu'il peut mettre aussi en scène une parole théâtralisée et omniprésente. Voyons-donc comment évolue cette notion de film international dans les premières années du cinéma parlant.

IV. – L'image du film international au début du cinéma parlant

La réalisation en versions multiples est la méthode choisie pour continuer à exporter les films tout en contournant la barrière de la langue. Parfois, le même acteur interprète le même rôle pour les différentes versions, c'est le cas de Lilian Harvey[1076] ou encore de Brigitte Helm[1077], ce qui

1074 Erich POMMER, « Il nous faut des films distrayants et artistiques », *op. cit.*, p.201.

1075 S. WIESELBERG, « Sur les boulevards du monde / A Berlin », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°11, 01/10/1931, p.12.

1076 Émile VUILLERMOZ, « Incompréhensions », *Cinémagazine*, n°12, 01/12/1931, p.7 :

« Tout le monde est d'accord pour reconnaître la nécessité de faire bénéficier notre production nationale de tous les progrès techniques découverts par les metteurs en scènes des autres pays. Mais la difficulté commence au moment où l'on doit préciser le sens du mot "technique".

La-dessus personne n'est du même avis. En effet, depuis que le mircophone a partie liée avec l'objectif, les lois du métier cinématographique se sont embrouillées d'une façon inextricable. Nos studios évoquent les chantiers légendaires des architectes de Babel.

Il ne s'agit pas seulement des complications psychologiques qu'entraîne la multiplication des versions polyglottes et des naturalisations successives d'acteurs tournant la même scène pour des clientèles différentes. C'est ce qui se produit lorsqu'une Lilian Harvey, par exemple, tourne successivement *Le Congrès s'amuse* en allemand, en français, et en anglais, avec des partenaires possédant les hérédités les plus diverses. »

1077 G. FABRE, « Un reportage "Pour Vous" à Berlin / Pendant que tourne Brigitte Helm, nous interviewons le metteur en scène Hans Schwartz », *Pour Vous*, n°7, 03/01/1929, pp.8-9 :

« Alors ? Dis-je à Hanns Schwartz, vous passez à présent à un autre exercice ?

- Pensez-vous, me répond-il, nous allons recommencez six fois cette même prise de vue. Il nous faut un exemplaire pour l'Amérique, un pour l'Angleterre, un pour l'Allemagne. Cela fait déjà trois films dont chacun est en double par sécurité.

- Aufnahme !

peut entraîner des « complications psychologiques » quand une actrice allemande est la partenaire d'acteurs d'origines, d' « hérédités », diverses. Dans ce cas, les gestes et les attitudes ne diffèrent pas d'une version à l'autre ; seule la parole renseigne sur le public visé. Pour qu'un film puisse être considéré comme international, c'est-à-dire « universel » au sens des possibilités de diffusion, le scénario doit être « compréhensible pour tout le monde »[1078]. Erich Pommer cite l'exemple du *Chant du prisonnier* de Joe May[1079] « qui nous montre le conflit humain de deux prisonniers allemands, dont l'un, après un retour retardé, constate que son camarade de captivité et sa femme éprouvent un amour mutuel, j'ai [Pommer] pu laisser un cachet très allemand à cette production, et avoir fait un film beaucoup plus international que maintes œuvres qui ont cette prétention. »[1080] Ainsi le producteur défend-il, une nouvelle fois, une « germanité universelle » au détriment d'un cosmopolitisme - à base de « sujets simples, naïfs parfois » pour « rallier les goûts de tous les publics » - qui commence s'imposer dans les studios lors des tournages des versions multiples.

> Il y a film international et film international, nous a-t-il [Erich Pommer] dit au cours d'une conversation que nous avons eue ensemble et il n'y a pas de doute, les Américains ont su le comprendre. Sans faire des œuvres incolores ils ont su, en employant des sujets simples, naïfs parfois, rallier les goûts de tous les publics, et c'est là l'explication de leur réussite qu'on aurait tort de vouloir expliquer uniquement par une supériorité financière. Car, en Europe, il arrive souvent que des capitaux internationaux sont rassemblés pour un grand film. Et celui-ci manque forcément d'unité car les producteurs des différents pays demandent telle ou telle vedette ou imposent tout autre chose que ce qui est désirable. C'est comme cela que l'on obtient d'étranges mixtures qui ne contentent personne.[1081]

Le cosmopolitisme de certaines productions à versions multiples est largement critiqué, mais il est le quotidien de beaucoup de réalisations dont l'ensemble ou une partie des interprètes changent en fonction de la version tournée. C'est ce qu'observe Roger Régent, lors de la réalisation de

---

On recommence. Comme je m'étonne qu'on puisse obtenir l'identité de l'expression et du geste, au cours de six expériences successives, Schwartz me désigne d'un hochement de tête le jeu de la grande artiste qu'est Brigitte Helm.

Elle vient de reprendre automatiquement son attitude, son sourire triste, son geste des mains, sa démarche pensive. Et quatre autres fois, elle sera pareille à elle-même !

- Voilà le plus difficile ! me dit Schwartz, avoir une expression juste n'est rien, mais le répéter cinq ou six fois, sans que l'œil le plus exercé y découvre une différence, voilà ce qui fait le réel talent d'une vedette de cinéma, parce qu'il devient*, ipso facto,* commercial ! »

1078 *ibid.*

1079 http://www.imdb.com/title/tt0018990/

1080 G. FABRE, « Un reportage "Pour Vous" à Berlin / Pendant que tourne Brigitte Helm, nous interviewons le metteur en scène Hans Schwartz », *op. cit.,* pp.8-9 :

1081*Ibid.*

l'*Étrangère* de Gaston Ravel (1931[1082]) dans les studios d'Épinay[1083]. En revanche, à ses yeux, ce type de méthode gagne en naturel, puisque les gestes et les attitudes marquées par leur contexte culturel sont, à nouveau, « nationalisés » et gagnent ainsi en compréhension et en clarté pour le public[1084]. Certes, l'argument de cette remarque repose sur nombre de stéréotypes culturels datés mais encore très vivaces[1085] mais ces productions en versions multiples ne signifient elles pas la fin de ces films « nationalement universels » tant défendus par la critique française depuis le milieu des années 1920. La seconde tendance du film international, le cosmopolitisme, semble triompher, mais elle ouvre la voie à de nouvelles formes de collaborations internationales où cinéastes et acteurs des deux côtés du Rhin participent ensemble à la réalisation de films, comme par exemple, Wilhelm Thiele et Max de Vancorbeil pour la version française de *Drei von der Tankstelle (Le chemin du Paradis,* 1930). Ainsi, Émile Vuillermoz évoque-t-il une « Victoire européenne » panartistique à propos de *La nuit est à nous* de Roger Lion, Carl Froelich et Henry Roussell (1930)[1086] indiquant que « c'est en Europe, c'est sur le sol qui a donné naissance aux plus grands auteurs dramatiques et aux plus grands musiciens du monde que le film parlant et sonore trouvera sa véritable expression. »[1087] Le cosmopolitisme aurait ainsi un versant positif que la critique française définit de manière très eurocentrique comme se situant aux antipodes des productions sans culture et sans âme réalisées outre-Atlantique. Certes, ce cinéma du vieux continent fruit d'une étroite collaboration

1082 http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=50749

1083 Roger RÉGENT, « France, Allemagne, Italie... », *Pour Vous*, n°97, 25/09/1930, p.6.

1084 *Ibid.* :

> « On nous dit que le cinéma a cessé d'être international le jour où on lui a donné la parole. Bon. Mais n'y-a-t-il pas tout de même une valeur caractéristique très particulière dans la courbe d'un geste ? Qu'un Anglais et un Français baisent la main d'une dame, vous reconnaîtrez tout de suite sans avoir besoin du secours de la parole lequel est le Français. Je ne parle pas des Américains, car les Américains ne baisent pas la main des dames ! »

1085 *Ibid :*

> « […] la Française est habillée plus légèrement que ses deux camarades ! Son écharpe est vaporeuse, son chapeau clair enrubanné avec une pointe de négligence, et il n'est pas jusqu'à la blondeur floue de notre compatriote qui ne contribue à donner à la scène ce charme un peu aérien, cette transparence, cet air gracieux en toutes choses qui, souvent par jalousie, nous font juger légèrement...
>
> L'Italienne, par contre, a une robe de tragédienne !... Elle est sanglée dans son satin lourd comme dans un drapeau, sa lourde écharpe tombe de son chapeau tourné sans fantaisie ; il y a quelque chose de pathétique dans cette dentelle qui semble être une concession faite à la féminité. […]
>
> Et l'Allemande ? Ah ! L'Allemande, c'est autre chose... Sa robe n'est ni trop légère, ni trop lourde, juste ce qu'il faut... Son écharpe n'attend qu'un mot pour recouvrir ses épaules et son chapeau, d'un classique impur, semble, avec Mlle Nazler d'aucune importance. »

1086 Émile VUILLERMOZ, « Une victoire européenne », *Cinémagazine*, n°2, 01/02/1930, pp.11 :

> « Nous venons d'en avoir un exemple très frappant avec *La Nuit est à nous.* Ce film, réalisé en collaboration par Berlin et Paris, constitue vraiment une œuvre réconfortante pour tous ceux qui commençaient à s'effrayer de l'hégémonie américaine. Dans le domaine de la plastique pure, l'Amérique nous avait facilement distancés. L'invention du film parlant peut parfaitement renverser les rôles. Songez au nombre considérable de solutions nouvelles que nous a proposées immédiatement ce film réalisé sur cette rive de l'Atlantique ! Voilà une création qui s'évade enfin du synchronisme mécanique des girls et qui, en se jouant, trouve le moyen de frayer à notre imaginaire toutes sortes de routes splendides vers un idéal technique d'une rare fécondité. »

1087 *Ibid.*

franco-allemande se développe durant la période muette mais il prend un essor nouveau au moment de l'avènement du cinéma parlant puisque la barrière de langue impose cette coopération[1088].

Cependant l'émergence d'un cinéma européen ne remet pas en cause la conception fermée et distincte de l'évolution des écoles nationales qui a du mal à accepter toute influence positive venant de l'extérieur. Le cosmopolitisme conserve donc une connotation négative lorsque certains critiques estiment que les apports étrangers, par leur excès, corrompent l'essence même du cinéma français. C'est le cas pour le film de Jean Grémillon, *Le petite Lise* (1930), où Paul Réjac juge que le « scénario est traité à la manière allemande. Aux instants pathétiques, les images se succèdent avec une lenteur impressionnante. Après le meurtre d'un usurier, on montre le sang de la victime qui se répand, lentement encore, sur le plancher. »[1089] Cette supposée influence allemande ne fait pas explicitement référence à une œuvre ou à un mouvement artistique mais elle est fondée sur la présumée lenteur germanique qu'exposait déjà Madame de Staël comme une caractéristique commune à l'ensemble de la « race allemande »[1090]. Pourtant, il faut pas y voir un anti-germanisme primaire. Si ce prétendu apport extérieur peut paraître très superficiel, il révèle pourtant un argument irrécusable pour l'époque, celui du cosmopolitisme. Il appelle donc les cinéastes à produire des œuvres à l'« universalité française » : « Ce n'est pas à Berlin ou à Vienne que nous devons aller chercher nos sources d'inspirations. Le Français a une raison de ne pas être internationaliste en art. C'est qu'il a, dans son propre génie, cette qualité d'universalité qui manque à tant de créateurs très originaux »[1091]

En résumé, on peut dire que la notion de film international s'articule donc autour de deux conceptions. D'une part celle d'une « universalité nationale » à l'instar de cette « germanité universelle » à l'origine du succès mondial de *La mort de Siegfried.* D'autre part, d'un cosmopolitisme, qui tout en matérialisant les transferts culturels, est le fruit d'une construction intellectuelle où l'évolution des arts est considérée avant tout comme une affaire nationale et par conséquent fermée aux influences extérieures. Le statut du cinéma allemand dans le discours dominant de la presse française est largement conforme aux prémisses culturelles que véhicule le discours d'un Émile Vuillermoz qui perçoit les productions d'outre-Rhin comme l'expression d'une société sans âme et culture. Aux remparts élevés entre 1914 et 1918 comme le « barbare allemand »

1088 Raymond BORDE, « Préface », *in* Raymond CHIRAT, Roger ICART (sous la direction de), *Catalogue des films français de long métrage,* Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, non paginé.

1089Paul RÉJAC, « L'esprit des films / L'art international et le goût français », *Cinémonde*, n°113, 18/12/1930, p.817.

1090Madame de STAËL, *De l'Allemagne*, *op. cit.*, p.57 :

« On a beaucoup de peine à s'accoutumer, en sortant de France, à la lenteur et à l'inertie du peuple allemand ; il ne se presse jamais […]. »

1091Paul RÉJAC, « L'esprit des films / L'art international et le goût français », *op. cit.*, p.817.

répond, aux débuts des années 1920, la peur d'une invasion d'ordre cinématographique de « produits industriels germaniques » au dépend du 7ème art hexagonal. Certes, cette manifestation de germanophobie est l'expression du traumatisme de la Grande Guerre, mais les arguments de Vuillermoz sont, rapidement, mise à mal par la distribution de films expressionnistes et notamment par *Le cabinet du docteur Caligari*.

Au milieu des années 1920, cette notion se complexifie au contact des succès mondiaux du premier volet de *Nibelungen* ou encore du *Dernier des hommes*. L'admiration de la critique française pour la réussite de ces films d'essence éminemment germanique, provoque l'apparition de l'idée d'une « germanité universelle ». Les cinéastes d'outre-Rhin réalisent la difficile synthèse entre nationalité et universalité devenant ainsi des modèles pour leurs homologues français afin de contrer les productions commerciales américaines.

Parallèlement à cette idée de « nationalisme universel » se développe celle du cosmopolitisme fruit des apports et influences extérieurs à l'évolution des arts nationaux. Certes cette notion offre la possibilité, à la critique française, d'élaborer un premier discours sur les échanges entre cinémas nationaux mais, elle interdit tout commentaire positif et repose sur des lieux communs maintes fois énoncés et sans rapport direct avec les productions allemandes.

Les débuts du cinéma parlant déclenchent, grâce au développement des versions multiples, un accroissement des collaborations franco-allemandes donnant naissance à l'idée d'un cinéma européen dépassant, de fait, les cadres des écoles nationales. Toutefois, les chroniqueurs hexagonaux demeurent vigilants quant aux apports extérieurs pouvant venir altérer l'essence des films français.

CHAPTIRE II. L'image de l'expressionnisme dans le contexte de la réception française du cinéma allemande (1921-1933)

I. – Yvan Goll, un singulier médiateur culturel. La première définition du cinéma expressionniste

Comme nous l'avons vu précédemment, au début des années 1920, la critique française

associe d'abord les productions allemandes à la notion de film international favorisant la représentation d'un peuple germanique sans âme ni culture. Dès le premier numéro de la revue *Cinéa*, cette interprétation chauvine et xénophobe est battue en brèche par un article d'Yvan Goll[1092]. De par ses origines[1093], ce poète très au fait des pratiques artistiques d'avant-garde et lié à l'expressionnisme, au dadaïsme puis au surréalisme, est sans aucun doute, en France, le meilleur médiateur culturel en mesure d'exposer les caractéristiques de certains films avant-gardistes d'outre-Rhin[1094]. Il le fait dans un article dont on peut noter que le titre « Le cinéma allemand ; Films cubistes » fait explicitement référence au mouvement avant-gardiste parisien datant d'avant 1914. Yvan Goll assimile une avant-garde cinématographique allemande au cubisme qu'il définit de la manière suivante :

> Tout l'art moderne allemand qu'on appelle depuis dix ans *expressionniste* était prédestiné à emboîter le pas au film, car son essence même était l'évolution de l'action, l'abandon de la phrase (autant que possible) : C'est ainsi que les pièces de théâtres des poètes expressionnistes réduisent au minimum les paroles des personnages, ne leur font dire – en mot hachés et découpés – que le strict nécessaire, mais, par contre, concentrent tout l'intérêt du drame dans l'action des figures. Alors : de là au film, il n'y avait qu'un pas, inévitable.
>
> La meilleure preuve fut donnée par une pièce célèbre de Georg Kaiser : *Du matin à minuit* écrite et préparée entièrement et sans aucune arrière-pensée pour le théâtre, mais dont l'adaptation au cinéma fut une vérité nécessaire et immédiate.[1095]

L'expressionnisme est présenté comme un mouvement essentiellement littéraire et théâtral

1092 Ivan GOLL, « Le cinéma allemand ; Films cubistes », *Cinéa*, n°1, 06/05/1921, pp.20-21.

1093 Alain MONTANDON, « Présentation », *in :* Yvan GOLL, *Mélusine*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaire Blaise Pascal, 2001, p.8 :

> Yvan Goll (1891-1950) « Né à Saint-Dié dans les Vosges en 1891 d'un père alsacien et d'une mère lorraine, Isaac Lang parlait français à la maison, allemand à l'école. En constante contradiction avec lui-même, il se décrit ainsi alors qu'il est à New York : "Pendant toute ma vie, je fus ballotté entre l'Est et l'Ouest, entre l'esprit du matin et le mystère de la nuit walpurgienne". Bilingue, il est également amené, pendant son exil aux USA, pendant la Seconde Guerre mondiale, à écrire en anglais. En 1950, il pourra dire : "Je pars avec une cœur français, l'esprit allemand, le sang juif et un passeport américain". C'est dire que "Ivan Goll, né en Europe, citoyen de la terre, attaché à nul village", est un poète déraciné, un poète du déracinement, un poète de l'exil, extérieur comme intérieur. Il mit son déracinement en scène dans la figure mythique de Jean sans Terre et dans ses nombreux pseudonymes. L'éparpillement de l'œuvre, sans cesse reprise, traduite, réécrite, est tout à fait significatif de cette forte originalité. »

1094 Aimée BLEIKASTEN, « *Traumkraut* ou le secret des mots », *in :* Michel GRUNEWALD Jean-Marie VALENTION (études réunies par), *Yvan Goll (1891-1950) ; Situations de l'écrivain,* Bern, Peter Lang, 1994, p.150 :

> « Après la fin de la Première Guerre mondiale, il avait choisi de vivre à Paris et avait commencé à écrire en français, mais sans abandonner pour autant l'allemand, jouant, grâce à ses activités dans le journalisme et l'édition, un rôle de médiateur culturel entre France et l'Allemagne d'après-guerre. »

1095 Ivan GOLL, « Le cinéma allemand ; Films cubistes », *op. cit.*, pp.20-21 (souligné dans le texte)

dont il est important de remarquer qu'il ne fait aucune mention de la peinture des groupes de *Der blaue Reiter* et de *Die Brücke*. Pourtant, Yvan Goll connaissait cette peinture[1096]. Mais, cette omission délibérée de la tendance picturale – Goll la récupérera dans l'analyse des décors – donne à ce courant une singulière évolution, où le lien, tant décrié entre littérature et cinéma[1097] n'est pas, dans ce cas, un handicap mais, au contraire, une composante de la puissance même de la cinématographie germanique préparée par la pauvreté en dialogues et le minimalisme de la syntaxe de la littérature expressionniste car la radicalité de cet expressionnisme littéraire et théâtral repose, selon Goll, sur « l'abandon de la phrase ». Dès lors, le cinéma muet, donc privé de parole, offre aux artistes allemands l'opportunité de nombreuses transpositions comme c'est le cas, par exemple, du film de Karl Heinz Martin, *Von morgens bis Mitternacht* (*De l'aube à minuit,* 1922), adapté de la pièce de Georg Kaiser[1098]. « La meilleure preuve fut donnée par une pièce célèbre de Georg Kaiser : *Du matin à minuit* [*sic*] écrite et préparée entièrement et sans aucune arrière-pensée pour le théâtre, mais dont l'adaptation au cinéma fut une vérité nécessaire et immédiate. »[1099]

Après un rapide résumé de l'intrigue du film[1100], Yvan Goll s'attache à en définir l'originalité esthétique car, en mai 1921, aucun film de ce type n'est encore distribué dans l'hexagone. Il s'agit dès lors, de la première description d'un décor de film expressionniste dont il souligne essentiellement les déformations d'essences picturales :

> […] Voici qu'un grand et jeune metteur en scène, Karl Heinz Martin, qui est aussi Régisseur au Deutsches Theater de Reinhardt, s'empare du sujet et crée avec cela, et entouré des meilleurs peintres de sa

1096 Liliane MEFFRE, « Goll et Carl Einstein », *in :* Michel GRUNEWALD Jean-Marie VALENTIN (études réunies par), *Yvan Goll (1891-1950) ; Situations de l'écrivain, op. cit.,* p.78.

1097 Ivan GOLL, « Le cinéma allemand ; Films cubistes », *op. cit.*, pp.20-21 *:*

> « Il est évident d'ailleurs, que la voie cinégraphique d'outre-Rhin ait suivi les mêmes péripéties que celles des autres pays, dont la plus grave erreur fut et est encore la transposition pure et simple d'une pièce de théâtre à l'écran. »

1098 On peut s'interroger sur les conditions dans lesquelles Yvan Goll a vu ce film. *De l'aube à minuit* n'a pas obtenu de visa d'exploitation en Allemagne et n'a connu qu'une distribution au Japon. Dans ces conditions, nous pouvons supposer que le poète a pu voir ce film lors d'une projection privée en compagnie du cinéaste. La mention de ce long métrage donne à cet article une teneur toute particulière qui souligne l'appartenance d'Yvan Goll au mouvement expressionniste.

1099 Ivan GOLL, « Le cinéma allemand ; Films cubistes », *op. cit.*, pp.20-21

1100 *Ibid :*

> « Dans le court espace d'un jour du "matin à minuit", s'accomplit la destinée entière d'un homme, d'un caissier de banque, de cinquante ans, qui a femme et enfants, mais qui, un beau matin en voyant la main rose et parfumée d'une femme lui tendre un chèque à son guichet, comprend toute l'étroitesse de sa vie morose, et s'embarque dans une nouvelle existence. Il vole les soixante-mille francs [*sic*] de la caisse et s'imagine pouvoir maintenant vivre, vivre à la façon des autres, acheter des femmes, l'amour, acheter l'ivresse, la beauté de la vie : il va dans les bals, les bars, dans la rue, il jette l'argent où il peut mais nulle part il ne trouve le plaisir qu'il attendait : la vie n'est pas belle, les hommes sont bêtes et méchants, inutile de vivre désormais... »

ville, *le premier film expressionniste cubiste* : c'est-à-dire, tous les paysages, tous les objets démesurément agrandis ou rapetissés, selon l'idée de la scène ; le tout avec les yeux du caissier halluciné, des guichets de banque chancelants, des rues de travers, des hommes qui crient tous comme des fous ; toute l'âme du héros répétée et transposée dans les choses, dans les formes, dans l'atmosphère intérieure du film. Et seul le film pouvait réaliser cette nouvelle expression de la vie, faire vibrer ensemble en un rythme discontinu les hommes et les choses, réduire l'aspect du monde à celui d'un pauvre être morfondu et cherchant au dehors ce qui n'était pas en lui.[1101]

Certes, Yvan Goll semble négliger la critique sociale du scénario au profit de la radicalité esthétique des décors mais ces déformations plastiques qui expriment les déformations de la subjectivité dont elles semblent être la projection sont définies par la formulation inattendue d'expressionnisme cubiste. L'association de ces deux termes est conforme aux analyses picturales de cet homme de lettres qui connaît Picabia, Delaunay, Léger ou encore Zadkine et qui connaît donc bien les spécificités plastiques de l'esthétique du cubisme. Entre 1920 et 1922, il publie successivement, dans *Kunstblatt,* deux articles sur cette avant-garde française *Über Kubismus* et *Fernand Léger*[1102]. Enfin, dans son article sur le cubisme, il oppose l'esprit « gaulois » du cubisme et celui germanique de l'expressionnisme[1103].

Cet expressionnisme cubiste ne doit pas être considéré comme une difficulté à distinguer les particularités de ces deux avant-gardes. Cette conjonction de deux notions appartenant à deux aires culturelles différentes semble être de l'ordre du syncrétisme culturel d'un auteur évoluant au plus près de ces deux cultures plutôt que d'un transfert. Elle pouvait utiliser un composé terminologique qui rassemblerait les avant-gardes allemande et française sous un seul et même étendard. Mais, il ne faut pas oublier qu'Yvan Goll fait également face à une difficulté inédite : décrire, à des lecteurs français, la radicalité esthétique d'un film allemand aux décors peints alors qu'ils n'ont pas encore eut l'occasion d'en voir en la comparant à des spécificités plastiques mieux connues[1104]. Cet « expressionnisme cubiste » doit être perçu comme une sorte de « francisation » d'une esthétique étrangère nouvelle. On peut supposer que le terme expressionnisme ne suggère en effet rien au public français du début des années 1920. En revanche, le cubisme est lié à des déformations

1101 *Ibid*. C'est nous qui soulignons.
1102 Liliane MEFFRE, « Goll et Carl Einstein », *in :* Michel GRUNEWALD Jean-Marie VALENTION (études réunies par), *Yvan Goll (1891-1950) ; Situations de l'écrivain, op. cit.*, p.79.
1103 *Ibid.*, p.78.
1104 Ivan GOLL, « Le cinéma allemand ; Films cubistes », *op. cit.*, pp.20-21 :
« Allons, le "film cubiste" sera encore plus vite présenté aux cinémas de nos boulevards, que les toiles de Braque ou de Gris suspendues au Louvre. »

perspectivistes. Ce syncrétisme sémantique aurait un but didactique. Face à l'absence d'images résultant du boycott des productions d'outre-Rhin dans l'hexagone, le chroniqueur doit faire référence à des éléments connus. Cependant en 1923, Yvan Goll continue à définir ce cinéma par deux termes, alors même que *Le Cabinet du docteur Caligari* ou encore *Genuine* ont été distribués en France et associés au courant expressionniste.

Yvan Goll s'efforce de préciser les cadres de ces films qu'il appelle aussi « expressionnistes ou cubistes […].» et dont il dit qu'ils relèvent d'une esthétique spécifiquement allemande alors qu'on en perçoit en France surtout la thématique[1105]. Il « constate qu'il n'existe en Allemagne (et ailleurs ils sont impossibles) que trois films expressionnistes – type (en passant les imitations et répétitions comme *Genuine*) : *Caligari, Du Matin à Minuit* (sic !)*, La Maison Lunaire*. »[1106] Cet « expressionniste cubiste » définit, dès lors, une avant-garde « superartistique »[1107] *germanique* se situant en opposition avec les « films monumentaux […] [à] la manière de Lubitsch […] où la masse des foules remplace la concentration de l'action. »[1108] Le metteur en scène Karl Heinz Martin passe, donc, pour le parangon de cet avant-garde, puisqu'il est l'auteur de deux des trois films. Aussi le lien entre théâtre expressionniste, peinture et cinéma est-il rétabli et souligné dans l'œuvre de Martin, Yvan Goll faisant de ce cinéaste le chef de fil de ce mouvement qui allie « poésie, peinture et mise en scène (de théâtre) » sans faire du théâtre filmé.

> *La Maison Lunaire* reste unique dans ce genre. Ce film a été conçu, créé et tourné par des artistes venant directement de la poésie, de la peinture et de la mise en scène. *Karl Heinz Martin*, le metteur en scène le plus avéré de toutes les pièces de théâtre expressionniste de Toller, de Kaiser et de Hasenclever, qui après avoir fait une carrière au Deutsches Teater, appelé au Raimundtheater de Vienne, ayant fait une saison à Bucarest, se propose de venir à Paris, montrer l'élan du théâtre expressionniste, Martin a voulu appliquer de toutes nouvelles théories au cinéma. Venant du théâtre, son premier souci a été de ne *pas* faire du théâtre en cinématographie, mais de réaliser sur l'écran de nouvelles possibilités. Il a imaginé de nous montrer ce qui se passe en même temps dans les étages *d'une seule maison*, et de concentrer dans cette *unité de lieu* chère aux anciens, une action vigoureuse.[1109]

1105 Ivan GOLL, « Le dernier film expressionniste : La maison lunaire », *Cinéa*, n°88, 23/03/1923, p.6.

« Depuis le *Docteur Caligari* on se figure communément en France, que tous les films venant de Berlin sont de pareilles expériences superartistiques [*sic*], et l'on applique le mot expressionniste à n'importe quelles vieilles histoires moyenâgeuses, des maisons de fous ou des bagnes polonais.

Or, en vérité, les films qu'on appelle *expressionnistes ou cubistes*, sont extrêmement rares. » C'est nous qui soulignons.

1106*Ibid.*

1107*Ibid.*

1108*Ibid.*

1109*Ibidem*, p.7. Souligné dans le texte.

Il est intéressant de noter que Goll lui-même vient du théâtre. Hormi ses propres pièces, est monté en 1924, *Der Brand im Opernhaus* (*L'incendie de l'opéra*) de Georg Kaiser (1919) au théâtre de l'Œuvre dans sa propre traduction[1110]. Goll est donc fortement empreint de ces œuvres théâtrales et leur donne une place centrale dans l'évolution cinématographique allemande. Ce parti pris est, sans doute, à l'origine du rôle majeur qu'il attribue à Karl Heinz Martin mais aussi des limites strictes de cette esthétique artistique par rapport au cinéma qui ne saurait « faire du théâtre en cinématographie ». De plus, dans le bilan qu'il propose, dans *Zenit 1,* dès 1921, « Der Expressionnismus stirbt » (l'expressionnisme se meurt), Goll délimite chronologiquement le courant aux années 1910-1920 affirmant que « l'expressionnisme dans son ensemble n'a pas désigné une forme d'art mais *un état d'esprit*. Il a été bien plus le sens d'une vision du monde que l'objet d'un besoin artistique. »[1111] Dès lors, ce cadre chronologique restreint exclut des longs métrages comme *Nosferatu*, *Les trois lumières, Vanina, Raskolnikoff* ou encore *Le Golem* pourtant distribués à Paris dès 1922 au Ciné-Opéra ou au Carillon[1112].

L'objectif de cet article est donc de poser des limites au courant expressionniste qui, dès 1923, est déjà galvaudé aux yeux de Goll. Si l'on se réfère aux propos de la première chronique, nous pourrions penser que les déformations décoratives sont les constantes de ce mouvement or, concernant *Das Haus zum Mond* (*La maison lunaire*) de Karl Heinz Martin (1920), Goll insiste plutôt sur le jeu des acteurs[1113] tout en indiquant que « les décors, l'“ extérieur ” ne sont pas aussi démesurément déformés que dans *Caligari* »[1114] Il n'y aurait donc pas de véritables invariants esthétiques mais plutôt un « état d'esprit ». Toutefois à l'instar de *De l'aube à minuit*, *La maison lunaire* est perçu, par Goll, comme une critique de la société allemande ou « les faibles, comme toujours, succombent aux féroces »[1115]. Malheureusement, il nous manque sa critique du *Cabinet*

1110Jacques AUMONT, « Où commence, où finit l'expressionnisme ? », *in :* Jacques AUMONT, Bernard BENOLIEL (sous la direction de), *Le Cinéma expressionniste ; De* Caligari *à Tim Burton*, *op. cit.*, p.17.

1111 Cité par Rémy COLOMBAT, « Yvan Goll ou l'expressionnisme contrarié », *in :* Michel GRUNEWALD Jean-Marie VALENTIN (études réunies par), *Yvan Goll (1891-1950) ; Situations de l'écrivain, op. cit.*, p.106.

1112 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.,* pp.106-107.

1113 Ivan GOLL, « Le dernier film expressionniste : La maison lunaire », *op. cit.*, p.7.

« […] par contre le jeu des acteurs est plus dynamique, plus adapté aux nécessités données, il est – lâchons le mot – plus expressionniste, à certains endroits mécaniques. Un tel jeu poussé à l'extrême est même parfois dangereux, et risque de frôler la parodie ; or, il s'agissait de tenter l'expérience. C'est pourquoi *La Maison Lunaire* est un film courageux. »

1114 Ivan GOLL, « Le dernier film expressionniste : La maison lunaire », *op. cit.*, p.7.

1115 *Ibid :*

« Tout se passe dans la même Maison, qui est une maison de carton : nos voyons par chaque fenêtre ce qui se déroule à l'intérieur. Pas une seule vue de plein-air : la vie humaine est ainsi, bien souvent. Du rez-de-chaussée au troisième, c'est toute la comédie humaine : la jalousie, l'amour, la bêtise, la peur, la poésie, la pudeur, la débauche, la

du docteur Caligari mais, si l'on en juge par de ces deux articles, Yvan Goll voit dans l'expressionnisme cinématographique le prolongement manifeste de la critique de la société bourgeoise allemande par l'expressionnisme littéraire et théâtral dès la veille de la Première Guerre mondiale.

Yvan Goll propose une première lecture du cinéma expressionniste s'inscrivant dans le contexte de production des années 1919-1920. En tant que poète expressionniste, il associe ce type de réalisation à la critique sociétale qu'ont élaboré les artistes et les écrivains avant 1914. À ses yeux, ce mouvement ne se manifeste pas uniquement par des décors déformés ou par un jeu d'acteurs délibérément artificiel puisque ces altérations ne sont que l'expression d'un mal être dont l'origine se situerait dans la perte des repères sociaux liée à une urbanisation excessive puis surtout dans les carnages et destructions de la guerre. L'association des termes cubisme et expressionnisme paraît incongrue sous la plume d'un tel poète. Toutefois, cette « transposition » d'une culture à l'autre ne suffit pas pour espérer une meilleure compréhension française des spécificités propres à ce courant artistique. Les chroniqueurs hexagonaux vont, en effet, s'efforcer de rattacher l'expressionnisme aux invariants culturels germaniques tels que le romantisme élargissant, ainsi, la définition restreinte proposée par Yvan Goll. Certes, comme l'affirme Gaston Bachelard « l'esprit […] a l'âge de ses préjugés » mais, en faisant référence aux romantismes allemands, la critique française fait preuve, au début des années 1920, d'une indéniable ouverture d'esprit puisqu'elle ne fait plus référence à l'Allemagne militariste et impérialiste de l'Empire. Émile Vuillermoz appartient à cette catégorie de critiques qui en rapprochant *Le Cabinet du docteur Caligari,* des œuvres d'Hoffmann et d'Edgar Poe minimise l'originalité du scénario[1116].

II. – Entre caligarisme et expressionnisme

En réponse à l'article de Vuillermoz, Lionel Landry propose, à son tour, une interprétation du film de Robert Wiene au moment où celui-ci est distribué à Paris[1117]. C'est dans cet article que le terme caligarisme est employé pour la première fois, si ce n'est dans l'ensemble de la presse

vie et la mort – et les faibles, comme toujours, succombent aux féroces. »

1116 Émile VUILLERMOZ, « Le film dont on parle "Le cabinet du docteur Caligari" », *Cinémagazine*, *op. cit.*, p.353 : « *Caligari* est un film dont l'atmosphère évoque Hoffmann et Edgar Poë [*sic*]. Le scénario n'est pas d'une originalité prodigieuse, mais il est attachant et bien traité. »

1117 Lionel LANDRY, « Caligarisme ou la revanche du théâtre », *Cinéa*, n°51, 28/04/1922, p.22

française du moins dans les colonnes de *Cinéa*. *Le cabinet du docteur Caligari* aurait donc une esthétique singulière que Landry s'attache à distinguer des déformations picturales du mouvement cubiste. Il est donc le premier critique français à dissocier cubisme et expressionnisme justifiant ainsi l'invention d'un « isme » supplémentaire caractéristique des avant-gardes européennes de l'entre-deux-guerres. Cependant, cette différenciation s'avère confuse et abstraite si bien, qu'aux yeux de Lionel Landry, *Caligari* serait l'expression cinématographique du courant Dada. Les décors de ce long métrage sont la manifestation artistique de théories mathématiques complexes développées par Bernhard Riemann au XIXe siècle et assimilées à des vertiges et hallucination dadaïstes[1118]. Les toiles de fond sur lesquels évoluent les acteurs sont la formule cinématographique d'une vision du monde intellectualisée caractéristique de l'Allemagne décrite par Madame de Staël plus d'un siècle auparavant. Ce retour manifeste au studio et à l'artificialité des décors est synonyme, dans l'esprit de Landry, d'un véritable suicide du cinéma dont l'unique avantage sur le théâtre réside dans la possibilité de réaliser des séquences en extérieur[1119].

Blaise Cendrars partage le même avis en analysant *Le cabinet du docteur Caligari* comme une « œuvre d'art pseudo-moderne, la commercialisation d'un mouvement pictural d'avant-garde »[1120] tout en mettant en exergue les points forts et les points faibles de l'esthétique du film qu'il semble trouver plus théâtrales que proprement cinématographique – « optique » :

1. Les déformations picturales ne sont que du trucage (nouvelle convention moderne).

2. Personnages réels dans un décor irréel (non-sens) ;

3. Les déformations ne sont pas optiques et ne dépendent pas de l'angle unique de l'appareil de prises de vue, ni de l'objectif, ni du diaphragme, ni de la mise au point ;

4. Il n'y a jamais d'unité ;

5. Théâtral ;

6. Du mouvement, mais pas de rythme ;

1118 *Ibid :*

« Encore faut-il admettre que nos folies sont diverses ; il en est d'intellectuelles, d'auditives et de factices ; toutes ne sont pas forcément visuelles, et même visuelles, ne sont pas nécessairement cubiste (*Caligari* d'ailleurs ne ressortit pas au royaume du cube, mais plutôt à quelques univers conçu selon la géométrie de Riemann, et caractérisé par l'impossibilité de mener deux lignes parallèles – En passant, il est curieux de noter l'influence qu'à exercé sur les arts la vulgarisation des nouvelles théories géométriques et mécaniques ; il n'est de dadaïstes qui ne se réclame de la 4ème dimension, et le vertige de l'hyperespace est un haschich nouveau qui détraque les esthétiques.) »

1119 *Ibid.*

1120 Standish D. LAWDER, *Le cinéma cubiste*, Paris, Paris experimental, 1994, coll. Classiques de l'Avant-garde, p.90

7. Aucune purification du métier, tous les effets obtenus à l'aide de moyens appartenant à la peinture, à la musique, à la littérature, etc. On ne voit nulle part l'appareil de prise de vue ;

8. Sentimental et non pas visuel ;

9. Bonnes photos, bons éclairages, acteurs hyperexcellents ;

10. Excellentes affaires.[1121]

Visiblement, ces chroniqueurs de *Cinéa* sont en net désaccord avec l'article d'Yvan Goll publié dans la revue en mai 1921. Selon le poète franco-allemand, la singularité de l'évolution cinématographique allemande, particulièrement celle qui a mené à l'expressionnisme, provient de son lien avec la littérature et surtout un théâtre qui, comme dans *Du matin à minuit* de Georg Kaiser, semblait exiger l'adaptation cinématographique par ses qualités d'écriture mêmes. Or, Landry comme Cendrars dévalorisent cette originalité artistique pour minorer la radicalité esthétique de ce film : simple phénomène éphémère, à l'instar de Dada, sans réelle influence sur les œuvres à venir.

Pourtant le caligarisme, dont « tous ou presque […] ont succombé à la tentation » comme Griffith et L'Herbier, ne s'identifie pas uniquement aux productions d'outre-Rhin. Les déformations auxquelles ce style cinématographique est associé, possèdent des différences essentielles. Aux déformations picturales du *Cabinet du docteur Caligari* décrites par Cendrars répondent « les déformations *optiques* que [L'Herbier] avait essayées dans *El Dorado* »[1122] qui apparaissent à Landry comme « plus conformes au génie du cinéma. »[1123] car elles ne concernent pas le pro-filmique, surtout les décors et le jeu des acteurs, mais le travail de la caméra. Selon Landry, l'essence du cinéma n'est pas cette conception artificielle et théâtrale de la mise en scène développée dans ce film de Robert Wiene.

Le caligarisme n'est qu'une « formule nouvelle », une mode qui n'aurait que peu d'influence à long terme. Contrairement à Émile Vuillermoz dont les propos appelaient à s'inspirer largement de cette œuvre pour promouvoir l'artistique – allemand – contre le commercial – américain –[1124],

1121 Blaise CENDRARS, *Cinéa*, 02/06/1922, n°56, p.11
1122 Lionel LANDRY, « Caligarisme ou la revanche du théâtre », *op. cit.*, p.22. C'est nous qui soulignons.
1123 *Ibid.*
1124 Émile VUILLERMOZ, « Le film dont on parle "Le cabinet du docteur Caligari" », *op. cit.*, p.354 :

« *Caligari* n'est pas une formule définitive ni exclusive, c'est une fenêtre qui s'ouvre sur de magnifiques horizons intellectuels. Le cerveau de l'artiste est désormais en rivalité avec le sac de dollars. Dans cette lutte, la cinégraphie française ne peut pas rester au dernier rang. Elle a sa partie à jouer. Elle ne peut pas mobiliser cent mille « têtes-à-huiles », une armée de chevaux, de chameaux et d'éléphants, couler des cuirassés et précipiter de vrais trains dans des vrais torrents au fond des vrais précipices. Tant mieux, car cette formule agonise. Mais il lui reste de la toile, du carton, des pinceaux et de l'imagination créatrice. C'est tout ce qu'il faut pour construire un monde interprété, transposé, un univers intelligent et sensible qui pense, qui rêve et qui souffre comme les hommes qui

Landry prie, en des termes plutôt confus, les cinéastes français d'élaborer une autre esthétique plus conforme au « génie du cinéma »[1125] où la « nature […] reflète, prolonge et magnifie les émotions des personnages » [1126]. La distribution française de *Genuine* ne peut que conforter ce point de vue puisqu'il s'avère, pour Landry, « inférieur » au *Cabinet du docteur Caligari*[1127].

À la fin de l'année 1922, le caligarisme apparaît à beaucoup comme une impasse esthétique du fait même de son rapport trop marqué au théâtre. Certes, cette interprétation ne prend pas en compte l'étude de Goll, cependant cette analyse est représentative de la volonté des défenseurs du cinéma à rendre le 7ème art véritablement indépendant et de ne pas laisser le théâtre prendre une quelconque « revanche ». Cette critique du caligarisme n'exclue pas toutes les productions allemandes, cette tendance apparaît aux yeux de Landry comme marginale. Toutefois, ces chroniques ne peuvent être classées parmi les nombreux écrits germanophobes que provoque la distribution de ce premier film allemand en France ; ces articles sont à insérer dans le contexte d'autonomie artistique du cinéma qu'appelaient de leurs vœux Canudo et Delluc. Dans le cas de Blaise Cendrars, « les dix mises en accusassions […] contre *Caligari »*[1128] nous éclairent davantage sur ses intentions cinématographique – il participera la réalisation de *La roue* – que sur les erreurs de *Caligari*.

Il faut attendre févier 1924, véritable période charnière pour les gens de cinéma[1129], pour lire une réflexion construite et raisonnée sur les particularités plastiques du film et de son décor[1130]. Selon un auteur anonyme, la nouvelle projection du film de Robert Wiene permet de se pencher sur l'histoire du décor cinématographique pour penser le statut du passage d'un décor « naturel stylisé » à un décor stylisé d'essence pictural « expressionniste et non cubiste ».

Avec *Le Cabinet du Docteur Caligari,* changement radical dans la conception du cadre dans

---

l'habitent, une nature qui reflète prolonge et magnifie les émotions des personnages. »

1125 Lionel LANDRY, « Caligarisme ou la revanche du théâtre », *op. cit.*, p.22.

1126 *Ibid* :

« [l'imagination créatrice] n'a nullement besoin d'une formule nouvelle pour se manifester. En procédant, non pas par déformation plastique, mais par composition psychologique, elle peut arriver à des résultats tout aussi saisissants. Et dans ce dernier système, quand elle manque, on en est quitte pour voir des paysages qui en eux-mêmes n'ont rien d'offensant, tandis que l'expressionnisme manque !... Je sais bien que lorsque, demain ou après demain, la confection se mettra à caligariser, [*sic*] M. Vuillermoz n'ira pas aux présentations voir les résultats. Moi qui irai, je souffre d'avance. »

1127 Lionel LANDRY, « Genuine », *Cinéa*, n°8, 20/10/1922, pp.75-76.

1128 Standish D. LAWDER, *Le cinéma cubiste*, *op. cit.*, p.90

1129 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p109.

1130 P.H., « Le décor », *Ciné pour tous*, 109, février 1924, p.8.

lequel l'action se déroule, la question du décor de cinéma s'est posée plus nettement que jamais.

Faisons tout d'abord un bref historique de la question. Aux débuts du cinéma, on tourna presque constamment dans des décors de toile de bois (quand, avant la guerre, on tourna en France, *L'Homme qui assassina* on ne manque pas de signaler, dans les affiches que le film avait été tourné avec les artistes et *dans les décors de théâtre* Antoine!)

Puis on cherche à faire aussi nature que possible. On cherche le décor naturel (auquel un metteur en scène de la première heure, Louis Mercanton, est d'ailleurs resté fidèle).

Plus récemment, on s'est appliqué à simplifier le décor naturel, à lui donner un *sens* celui que la psychologie des personnages et de l'action demande. On en est arrivé à ce qui s'appelle la « stylisation » (*Prunelle, L'Oiseau bleu, L'Eternelle tentatrice, les Fées de la Mer* et *L'Ile au trésor*, de MauriceTourneur en sont les premiers exemples) (1916-1920)

Enfin, tout dernièrement, on en est arrivé avec *Le Cabinet du Docteur Caligari* (1920) [*sic*], à abandonner le décor naturel stylisé et à le remplacer par la réalité *déformée* pour exprimer plus fortement encore le sens de l'œuvre. C'est le décor expressionniste – et non cubiste comme on l'a dénommé à tort.[1131]

Il s'agit d'« un bref historique » cinématographique où conformément aux problématiques de l'époque, l'auteur ne cherche aucunement à justifier de l'autonomie artistique acquise par le 7ème art. Cette description est centrée sur les productions hexagonales et par conséquent, il apparaît surprenant de voir *Le cabinet du docteur Caligari* être l'aboutissement de l'évolution des décors de cinéma. L'expressionnisme constitue l'ultime stade de cette très linéaire histoire du décor stylisé qui marque une rupture dans le contexte français au point de ne plus définir l'expressionnisme comme une spécificité culturelle germanique après sa reprise en France ou aux États-Unis. « […] *Caligari* a lancé [le décor expressionniste] définitivement et Marcel L'Herbier (*Don Juan*), Diamant-Berger (*Le Mauvais Garçon),* Douglas Fairbanks (*Robin Hood*) s'en sont inspirés par la suite pour de courts moments de leurs films [...] » Ainsi, l'auteur reconnaîtrait-il l'existence de transferts culturels si l'expressionnisme, ici restreint aux décors, était, à l'origine, considéré comme un courant artistique typiquement allemand. Certes, ce n'est pas vraiment le cas – même s'il distingue cubisme et expressionnisme – mais il reconnaît aux Allemands d'avoir su utiliser cette stylisation pour servir à la fois de décor à des scénarios irréels et fantastiques[1132] mais aussi qui « dans des films qui ne sont même pas des histoires de fous, ou des rêves ; *De l'Aube à Minuit* [*sic*], encore inédit en France,

1131 *Ibid.*
1132 *Ibid* :

« C'est pourquoi on ne pourra guère utiliser le cadre expressionniste que lorsqu'on racontera l'histoire d'un fou (*Caligari)*, ou un rêve ou enfin une phase d'action appartenant au domaine de l'irréel, du fantastique. »

Puissance, Genuine [*sic*], etc., en sont des exemples. »[1133]

Cette définition, somme toute très restrictive, lie ce type de déformations stylistiques picturales au fantastique et à la folie. Dès lors, des films tel que *Nosferatu* ou *Les trois lumières* n'appartiennent pas à ce registre qui se limite aux seuls longs métrages à décors peints.

Durant la première moitié des années 1920, la critique cinématographique française découvre donc, à travers le film de Robert Wiene, la première manifestation de l'expressionnisme cinématographique. Sans véritable appareil critique leur permettant de confronter *Le cabinet du docteur Caligari* à des œuvres littéraires, théâtrales et picturales du même courant, ils appliquent à cette œuvre une grille d'analyse caractéristique de l'aire culturelle française. Au-delà d'une violente campagne germanophobe attachée à cette distribution fondatrice du cinéma allemand en France, le caligarisme, tel que le perçoivent Landry ou Cendrars, doit être considéré comme un retour direct sous la tutelle du théâtre ce que les principaux protagonistes de l'élaboration d'une théorie autonome du cinéma récusent. Ce n'est qu'en 1924, dans le cadre d'une ébauche d'histoire du décor de cinéma qu'un auteur anonyme ancre l'expressionnisme dans une évolution principalement *français*e. L'expressionnisme est ici associé à des déformations d'ordre pictural imposées par un scénario irréel ou fantastique. Cette définition se limite aux seuls productions allemandes à décors peints excluant des réalisations contemporaines comme *Nosferatu* ou *le Golem*. Toutefois, cette interprétation de l'expressionnisme ne perçoit pas la dimension de critique de la société bourgeoise d'un mouvement dont elle méconnaît les productions non cinématographiques, poétiques ou théâtrales. Le rapprochement entre décors expressionnistes et thèmes de la folie et du fantastique noté dans l'article anonyme cité plus haut avait déjà été remarqué dans un article de Lionel Landry où celui-ci esquissait un parallèle entre l'engouement français passé pour le romantisme germanique et l'actuel enthousiasme pour les réalisations expressionnistes d'outre-Rhin qu'il ne partage pas. En effet, face à une grande variété de films, le romantisme apparaît comme l'unique dénominateur commun à toutes ces œuvres :

> Au début du romantisme, l'Allemagne déversa en France tout un bric-à-brac féodal, sanguinaire, truculent – histoires de sorcières, légendes médiévales – qui impressionnèrent les épigones de Victor Hugo – et quelque peu Victor Hugo lui-même. Puis la mode changea, et les derniers récits de l'espère parurent sous les signatures de Raoul de Navery et autres analogues, dans des magazines provinciaux.
>
> On assiste avec curiosité à une invasion analogue, venue cette fois par l'écran deux courants se

1133 *Ibid.*

> marquent dans le film allemand ; à côté d'œuvres comme *le Rail, les Trois Lumières* où il y a de la vie, de l'émotion, de l'humanité, des œuvres plaquées, soufflées, essentiellement contraires d'ailleurs au génie de l'écran (je suis fort heureux de m'être rencontré sur ce point avec M. Blaise Cendrars) mais où il y a souvent du talent; tel était le cas pour Caligari : à mon avis *Genuine* est inférieur, d'abord par la répétition des procédés, puis par l'interprétation.[1134]

Cette description simplificatrice[1135] des romantismes allemands apparaît comme le support indispensable à l'appréhension des caractéristiques du cinéma d'outre-Rhin du début des années 1920, ne serait-ce que par l'opposition qui se dessine, dans la réception du cinéma allemand, avec un certain réalisme voire naturalisme façon « Kammerspiel » comme par exemple *Le rail* de Lupu Pick. Ainsi Landry distingue-t-il au sein de ce « néo-romantisme cinématographique » deux sous-genres : d'une part, des films d'inspiration naturaliste et, d'autre part, des réalisations subsumables sous le vocable de caligarisme dont est souligné le lien contre nature avec le théâtre et la peinture – « contraires au génie de l'écran ».

Ce rapprochement entre romantisme et cinéma expressionniste suggère, sans nul doute, que la notion d'expressionnisme est synonyme de Grand-Guignol, de fantastique et d'horreur en raison, justement, de ces analyses réductrices des romantismes allemands assimilés à de simples « histoires de sorcières [et de] légendes médiévales »[1136] Comme nous l'avons vu, Yvan Goll ne pourra que déplorer ce regroupement globalisant, simplificateur et partial sous l'étendard de l'expressionnisme de la plupart des films allemands distribués en France. Dès lors cette lecture du cinéma allemand dictée par une vision réductrice du romantisme allemand interdit l'émergence de nouvelles problématiques spécifiques à ces films, si bien qu'il ne peut surgir de connaissances nouvelles sur la culture et la civilisation du voisin allemand.

1134 Lionel LANDRY, « Genuine », *Cinéa*, *op. cit.,* pp.75-76.

1135 Pascal ORY, *L'histoire culturelle ; Pour une histoire sociale des représentations*, *op. cit.*, pp.23-24 :

> « […] l'histoire intellectuelle n'est plus qu'un secteur de l'histoire culturelle, celui qui a trait à l'analyse de la production, de la diffusion et de la réception des objets verbaux d'interprétation : on voit qu'elle n'a pas une grande homogénéité, dès lors qu'elle doit d'une part, intégrer à la fois la production philosophique et la production scientifique, de l'autre ne pas se limiter aux formes originales mais faire leur place, qui devrait être grande, aux vulgarisations de toute sorte qui diffusent ladite production comme par capillarité, dans les "profondeurs" (métaphore ambiguë) de la société. Une des erreurs de perspectives typiques de l'histoire politique est, par exemple, de supposer que les hommes politiques de poids sont aussi, à tout coup, de grands théoriciens et, pour commencer, de fins connaisseurs des œuvres de références de l'idéologie dont ils se réclament, alors que le plus souvent, ils n'en ont qu'une connaissance médiatisée par les épigones et les vulgarisateurs. »

1136 Lionel LANDRY, « Genuine », *Cinéa*, n°8, 20/10/1922, p.75-76.

III. – L'expressionnisme entre romantisme et fantastique germanique

Durant la première moitié des années 1920, l'originalité des décors peints, admirés pour leur plastique ou critiqués pour leur artificialité, occupe pleinement la critique française complètement déconcertée par cette conception cinématographique si décalée par rapport aux préoccupations françaises d'indépendance du 7ème art vis à vis du théâtre, de la littérature ou encore de la peinture. La disparition des pères fondateurs que sont Riciotto Canudo et Louis Delluc provoque une profonde remise en question de la « théorie du septième art »[1137]. L'article de Jean Tedesco, « le Cinéma devant les arts », est à ce propos éloquent[1138].

Conséquemment à ce changement générationnel, Jean Tedesco réfléchit à l'élaboration d'un répertoire des films qui tienne compte des nouvelles conceptions du cinéma. Si cet inventaire ne répertorie pas uniquement des films allemands expressionnistes, il est l'occasion d'une première mise en perspective des longs métrages du passé par rapport aux réalisations présentes. À Paris, *La mort de Siegfried* et *Faust* sont distribués au milieu de la décennie 1920. Nous avons vu que les analyses de ces productions véhiculaient une vision simplificatrice du romantisme allemand qui serait à l'origine de la perception de la spécificité cinématographique germanique. Rappelons-nous du commentaire d'Edmond Epardaud à propos du film de Murnau qui serait une adaptation spécifiquement allemande de l'œuvre de Goethe afin de donner à voir à la fois sa dimension de « mythe philosophique et de fantasmagorie métaphysique »:

> Ce chef-d'œuvre de l'humanité que constitue le *Faust* de Goethe ne pouvait être réalisé en images que dans son pays d'origine. Un allemand pouvait seul conserver au poème son caractère de mythe philosophique et de fantasmagorie métaphysique. […]
>
> Il restait au cinéma à illustrer cet éternel poème-drame en images vivantes. Murnau s'y employa avec un zèle pieux, une intelligence du texte et de la pensée de Goethe qui font de son film une véritable paraphrase visuelle, un double imagé de l'œuvre poétique.[1139]

1137 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p109.
1138 Jean TEDESCO, « le Cinéma devant les arts », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°18, 01/08/1924, pp.6-8.
1139 Edmond EPARDAUD, « Faust », *Cinéa-Ciné pour vous*, *op. cit.*, p.19.

Comment ne pas voir alors un lien de cause à effet entre la distribution de ces films et une nouvelle mise en perspective des productions germaniques antérieures. *Nosferatu* et *Les trois lumières* n'ont été que peu commentés au moment de leur distribution française si bien que *Faust* pour Murnau et *La mort de Siegfried* pour Lang apparaissent, pour ces deux cinéastes, comme une réévaluation nécessaire à la lumière de ces dernières réalisations. La critique française ne peut que constater une sensible différence d'esthétique entre les films à décor peint et les décors naturels de productions qui leurs sont contemporaines comme *Nosferatu* et *Les trois lumières*. Face à ces écarts, les chroniqueurs cherchent naturellement une lecture simplificatrice leur permettant de mettre en évidence un dénominateur commun pouvant définir – même de manière caricaturale – le cinéma d'outre-Rhin. Ainsi observe-t-on la publication d'articles ayant trait à la thématique du fantastique et du romantisme dans les productions germaniques qui semblent transcender la question des décors. Un des effets majeurs de cette thématique peut-être placé sous le signe de l'horreur et de l'épouvante dans lesquels se sont spécialisés certains cinémas. Albert Bonneau, dans *Cinémagazine*, rappelle à ses lecteurs la période du début des années vingt où le Ciné-Opéra était considéré comme le lieu où les spectateurs pouvaient « découvrir des œuvres curieuses, capables de satisfaire un public qu'on croyait seulement épris de sensations violentes et de drames grand-guignolesques »[1140]

> Pendant quelques temps, sur nos boulevards, le Ciné-Opéra eut, pour ainsi dire, l'exclusivité des films d'épouvante. Sur sa façade défilaient tour à tour les titres les plus horrifiants, bannis, pour la plupart, des autres établissements... Depuis sa disparition, les films en question ont prit tout bonnement la place dans les programmes des nombreuses salles de France où leur projection a souvent donné lieu à des critiques, et à des discussions passionnées.[1141]

Or, c'est dans cette salle que les parisiens ont pu voir *Le cabinet du docteur Caligari*, *La Rue, La nuit de la Saint-Sylvestre, Vanina* mais aussi des films américains comme *Docteur Jekyll et Mister Hyde*[1142]. Au regard de cette énumération, seulement certaines œuvres pouvaient être considérées comme des films d'épouvante certes mais Pierre Henry comme Albert Bonneau n'ont, visiblement, retenu de ces projections que les longs métrages fantastiques. En 1926, non seulement

1140 Pierre HENRY, « l'Exploitation des grands films en exclusivité », *Ciné pour tous*, n°91, 19/05/1922, p.15. Cité par Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, p.106.

1141 Albert BONNEAU, « Films d'épouvante », *Cinémagazine*, n°13, 26/03/1926, p.625.

1142 Christophe GAUTHIER, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929, op. cit.*, pp.106-107.

les cinéastes allemands passent, aux yeux d'Albert Bonneau, comme les initiateurs du genre mais également comme les maîtres incontestés de ce genre « morbide » qu'est le cinéma d'horreur[1143]. Cette lecture historique d'un genre cinématographique plutôt trivial mais valorisé par le travail plastique des décors et de la mise en scène, considéré comme typiquement allemand, montre l'une des directions principales dans lesquelles s'engage l'ensemble des débats et des polémiques qu'a déclenché la distribution des premiers films allemands en France[1144].

Si le film de Robert Wiene apparaît, aux yeux d'Albert Bonneau, comme l'œuvre véritablement fondatrice du cinéma allemand, l'esthétique de ses décors est analysée comme un épiphénomène sur lequel se sont pourtant cristallisées les principales polémiques hexagonales du début des années 1920. Or, pour l'auteur : « […] il y avait gros à parier que la même tentative, répétée une seconde fois dans une ambiance et au milieu de décors semblables, eût fatiguée un grand nombre de spectateurs. Robert Wiene s'en tint d'ailleurs là [*sic*] et toutes les productions qu'il réalisa dans la suite s'écartèrent assez sensiblement de *Caligari*. »[1145] Manifestement, Bonneau ne connaît pas l'auteur de *Genuine* et lui attribue d'ailleurs dans ce même article, la réalisation du *Docteur Mabuse* de Fritz Lang[1146]. Cette méconnaissance relative explique peut-être la volonté de l'auteur de trouver un dénominateur commun à ces productions allemandes dont les décors ou la mise en scène ne sont pas comparables, mais où la nature fantastique de l'intrigue est prise comme l'élément récurrent de toutes ces réalisations. Ainsi regroupe-t-il dans le genre du film d'épouvante

---

1143 Albert BONNEAU, « Films d'épouvante », *op. cit.*, pp.625-626 :

« Ce ne fut guère qu'en 1920 que le genre prit sur nos écrans une place importante, une avalanche de films allemands s'étant, à cette époque, abattue sur notre marché. Jusqu'alors, nous ne comptions à notre actif que quelques scènes d'épouvante dans *La Zone de la Mort* et dans *J'accuse,* d'Abel Gance (tableaux de la danse macabre et du retour des morts). Nous avions eu, un peu plus tard l'adaptation d'une pièce du Grand-Guignol, *li Hang le Cruel*, réalisée par Donatien. Mais les grands maîtres du genre devaient être les Allemands. Avec *Caligari*, qui allait être le promoteur de toute une série de films morbides, le film d'épouvante s'implante sur nos écrans. »

1144 *Ibid.*, p.626 :

« On connait la méthode de nos voisins d'outre-Rhin, qui se complaisent dans des évocations que beaucoup d'entre nous jugeraient pénibles, si la technique n'en était des plus soignée et si l'interprétation ne s'affirmait curieuse et originale. On se souvient donc de *Caligari*, hallucination cinématographique. Rarement film suscita controverses plus agitées. C'était d'ailleurs le premier film allemand présenté chez nous après la guerre et l'on voyait d'un mauvais œil les ennemis de la veille chercher à s'installer sur nos écrans... De plus, ce genre très spécial choqua nombre de spectateurs tandis que d'autres, considérant dans le film une manifestation d'art ultra-moderne applaudissaient à tout rompre... »

On peut observer un glissement sémantique effectué par Bonneau caractéristique de la première moitié des années vingt. « nos voisins d'outre-Rhin » étaient considérés comme les « ennemis de la veille ».

1145 *Ibid.*

1146 *Ibidem*, p.627 :

« *Le Docteur Mabuse,* autre film de Robert Wiene, accumulait, au milieu d'épisodes policiers, les scènes d'épouvante. Rudolf Klein Rogge et Bernard Goetzke rivalisaient de réalisme dans les rôles des deux adversaires, le bandit et le policier. »

Nosferatu et *Torgus*[1147], *Le docteur Mabuse, Le tombeau indou* et *Les trois lumières*[1148], mais aussi les *Nibelungen*[1149] tout en situant *Le cabinet des figures de cire* comme « le summum de l'épouvante du film allemand »[1150]. Cependant, si cette classification repose sur une définition confuse et ambivalente du fantastique et de l'horreur[1151], il s'agit d'une véritable ébauche de catégorisation symptomatique d'un discours historique s'appuyant sur une vision réductrice du romantisme allemand. Cette analyse néglige volontairement toute tentative de définition spécifique, esthétique et thématique, de l'expressionnisme pour mieux démontrer que ce mouvement artistique ne doit être perçu que comme un simple rejeton du romantisme germanique. Dès lors, cette fixation sur un mouvement artistique dont l'esprit nourrirait le cinéma allemand du début des années 1920 empêche toute analyse de l'évolution de l'art cinématographique allemand dans son contexte historique et sur fond d'histoire internationale du cinéma.

En février 1927, dans les colonnes du *Soir*, Robert Desnos confirme la fixation romantique de la critique française tout en interrogeant la propension d'autres films, surtout allemands mais aussi étrangers - à ne pas voir le lien entre les exigences du scénario et la confection des décors ou

---

1147 *Ibid.,* pp.626-627 *:*

« Ce furent alors *Nosferatu le vampire* et *Torgus* ; le premier, silhouette hideuse de vampire humain dont la seule vue faisait frémir ; le second, véritable géant portant un cercueil sur ses robustes épaules. Les scénarios des deux films – est-il utile de le dire ? - n'engendraient pas la gaîté, loin de là, mais leur technique était intéressante et soignée.

1148 *Ibid.*, p.627 :

« *Le docteur Mabuse*, autre film de Robert Wiene, accumulait, au milieu d'épisodes policiers, les scènes d'épouvante. Rudolf Klein Rogge et Bernard Goetzke rivalisaient de réalisme dans les rôles des deux adversaires, le bandit et le policier. *Tombeau indou*, avec Conrad Veidt, abordait les mystérieux problèmes du fakirisme et des magiciens orientaux. […] Enfin *Les trois lumières,* de Fritz Lang, film beaucoup plus artistique que ses prédécesseurs, ne présentait de tableaux macabres qu'au moment où paraissait la Mort, si magistralement animée par Goetzke. »

1149 *Ibid :*

« […] nous constaterons que dans leurs productions, même les plus artistiques, paraissent et agissent des personnages grand-guignolesques (rappelez-vous le Hagen des *Nibelungen* et l'impressionnant Attila de *La vengeance de Kriemhild*). »

1150 *Ibid.*

1151 *Ibid.,* p.627-628. En raison de cette définition confuse, Albert Bonneau démontre une influence du fantastique allemand sur les productions françaises et américaines :

« Cette atmosphère morbide n'est pas en usage dans les studios français, où d'ailleurs ne furent tournés qu'un petit nombre de films d'épouvante. On y rencontre plus de mesure, les interprètes s'écartent beaucoup plus de ce réalisme, de cette véritable bestialité qui ont fait le renom des interprètes allemands. *El Dorado*, de Marcel L'Herbier, ne fut, par exemple, que dans une courte suite de scènes un film grand-guignolesque... C'était, on s'en souvient, la scène où l'on voyait sautiller le pitre derrière le rideau, un peu avant la mort de l'héroïne.

[…]

A part *Le docteur Jekyll et M. Hyde*, de John Barrymore, film qui se rapprocha le plus des méthodes germaniques, leurs réalisateurs trouvèrent dans Lon Chaney l'interprète rêvé de films d'épouvante. Avec l' « Homme aux Cent visages » comme protagoniste, ils animèrent entre aux *Satan, Le Rival des Dieux, Le docteur X* et *Le Fantôme de l'Opéra.*

Voilà quels sont, dans la cinématographie mondiale, les films types du genre grand-guignolesque. On peut constater que les Allemands tiennent, dans ce genre, la première place et que leurs rivaux sur le marché cinématographique ne les suivent que de très loin... »

le jeu des acteurs qui, dans d'autres films apparaissent comme « tarabiscotés » et « déformés » pour les premiers et comme gesticulations « ridicules » pour le second :

> Ceux qui après plusieurs années, ont revu *Le Cabinet du Docteur Caligari* ont pu se convaincre de la lourde erreur que la plupart avaient commise lors de la sensationnelle projection au Ciné-Opéra.
>
> C'est qu'en effet ce film, à propos duquel on a parlé de cubisme, d'expressionnisme, de modernisme, est purement et simplement un film romantique.
>
> Mais la leçon qui se dégage de son exemple serait médiocre si elle ne permettait pas de juger les erreurs commises dans la cinématographie et tout le mal que la technique a pu apporter, par une compréhension maladroite, dans le cinéma allemand en ce cas particulier, et dans tout le cinéma en général.
>
> Les décors, scandaleux à l'époque, du *Cabinet du Docteur Caligari* sont, en effet, strictement conditionnés par le scénario.
>
> Scénario exigeant, scénario admirable s'il en fut, scénario qui régentait le film en entier comme cela se doit, interdisait aux artistes d'être seulement des acteurs et formait tout l'intérêt du film.
>
> Les imitations imbéciles de ce film, toute l'émergence tarabiscotée, déformée, artiste pour tout dire, furent le fait de metteurs en scène pour qui le décor et quelques médiocres trouvailles d'éclairages étaient le prétexte à animer des histoires sans intérêt.
>
> Cependant, un film admirable, bien supérieur à *Caligari* par la réalisation passait inaperçu : *Nosferatu le Vampire*, où nulle innovation n'était arbitraire, où tout était sacrifié à la poésie et rien à l'art. Mais lancés par la volonté de metteurs en scène oublieux de leur rôle, les artistes allemands, obligés de remplir un paysage absurde par des gestes dérisoires, ne tardèrent pas à donner à ceux-ci une importance ridicule. Ce ne furent plus, à quelques exceptions près (*Le Cabinet des figures de cire)*, des héros qui s'agitèrent dans les films d'outre-Rhin, mais des acteurs. La lenteur du jeu, le cabotinage des attitudes, la mimique remplacèrent l'action.[1152]

À l'instar d'Albert Bonneau, il concentre son argumentation sur la qualité romantique d'un scénario qui par ailleurs « régentait le film en entier » et en « formait tout l'intérêt ». Pour le poète, la critique du début des années 1920 a été aveuglée par l'apparente radicalité récurrente de l'esthétique décorative masquant difficilement cette constante civilisationnelle germanique qu'est le romantisme. En focalisant son raisonnement sur les qualités des synopsis des longs métrages allemands, Desnos ouvre ainsi la voix à l'élaboration d'une classification très large où l'on retrouve

1152 Robert DESNOS, *Les rayons et les ombres*, *op. cit.* pp.110-111.

des œuvres à la plastique diamétralement opposée : *Le cabinet du docteur Caligari*, *Nosferatu* et *Le cabinet des figures de cire*.

Ce refus de voir et d'analyser l'évolution du cinéma allemand est probablement motivé par l'apparent déclin qualitatif des réalisations germaniques de la seconde moitié des années 1920, comme le suggère Jean Tedesco. En 1935, Maurice Bardèche et Robert Brasillach entérineront cette position mais en la nuançant par la reconnaissance d'une continuité qualitative chez certains réalisateurs :

> Ce qui nous gêne pour le [le cinéma allemand] juger est qu'après 1925 en particulier, l'écran germanique produisit un grand nombre d'œuvres sans intérêt, de comédies légères ou plutôt lourdes, de drames mondains, tout à fait analogues aux ouvrages que produisait l'écran français. Mais c'est là matière de commerce, et quelques-uns des hommes qui avaient fait l'intérêt de cet art continuaient leur travail avec assez de conscience pour nous retenir, et, dans l'ignorance où nous étions du cinéma russe, dans le silence du cinéma suédois, pour représenter le cinéma européen avec le plus de dignité.[1153]

Le cinéma allemand, qu'il soit défini comme d'essence expressionniste, romantique ou fantastique semble au regard de ces commentaires, obéir à une certaine unité que la radicalité esthétique du *Cabinet du docteur Caligari* a masqué pendant un temps. Si la théorie française dominante du début de la décennie 1920 est tentée de rejeter cette esthétique décorative jugée d'une théâtralité excessive, le tournant générationnel de 1924 / 1925 réfléchit à une réévaluation en fonction de l'élaboration d'un répertoire des classiques du cinéma. Dans le cas des productions allemandes, la distribution des *Nibelungen* et de *Faust* autorise un parallèle entre une certaine interprétation du romantisme et une nouvelle lecture des films projetés dans l'hexagone à partir de 1922. Les notions d'expressionnisme et de caligarisme sont ainsi abandonnées pour démontrer le constant apport du romantisme dans ces mêmes réalisations. Ainsi, une nouvelle classification émerge-t-elle où sont associés des films à décors peints et des longs métrages à l'esthétique plus « naturaliste » comme *Nosferatu* et *Les trois lumières*. Certes, cette révision ne rend pas compte de la complexité de la création cinématographique allemande, mais l'état des connaissances sur la culture et la civilisation germanique de cette période est tellement partiel que le rapprochement avec le romantisme semble servir à combler une lacune. Face à l'incapacité de la critique française à esquisser un cadre d'analyse historico-esthétique stable pour appréhender l'expressionnisme

1153 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.*, p.261.

cinématographique allemand, l'essai contemporain de Rudolf Kurtz *Expressionismus und Film*[1154] publié en 1926 et qui s'attache surtout aux aspects formels des films, permet de nuancer cet échec. En effet, l'auteur allemand définit les caractéristiques de ce mouvement en l'intégrant à un ensemble complexe de pratiques esthétiques avant-gardistes de l'époque sur fond philosophique des thèses de Wilhelm Worringer dans son ouvrage de 1908 *Abstraktion und Einfühlung*[1155].

Comme nous l'avons déjà entrevu, Maurice Bardèche et Robert Brasillach reprendront et synthétiseront ces réflexions au début des années trente. Le cinéma allemand en France semblera débuter pour eux avec la « fin du caligarisme »[1156], terme qu'ils ne prennent pas la peine de définir, pour mieux rendre compte de l'étiolement qualitatif des productions d'outre-Rhin.

> Ce qui avait fait la gloire du cinéma allemand allait pourtant disparaître avec la postérité de *Caligari.* Sans doute le maigre Conrad Veidt jouerait-il encore des films terrifiants et hoffmanesques, dont, naturellement, un *Docteur Jekyll*, qui concurrencerait celui de John Barrymore et où sa silhouette qui se serait assez vite émaciée ferait merveille. Mais l'intérêt de ces tentatives pour doter l'écran d'un art fantastique se serait assez vite émoussé dans la banalité d'effets trop prévus. Et les metteurs en scène qui avaient affermi leur célébrité sur de pareilles créations ne feraient que se répéter ou chercher autre chose.[1157]

Ce paragraphe suggèrerait que le caligarisme se limiterait en fin de compte au seul film de Robert Wiene. Par son succès mondial, ce long métrage, qui prend aux yeux de la critique l'allure d'un manifeste, a provoqué un retour aux origines d'un certain romantisme fantastique qui dépasserait même les frontières du monde germanique. Cette « fin du caligarisme » qui en perpétue les éléments les plus artificiels rassemble donc toutes les réalisations d'outre-Rhin où le scénario

---

1154 Rudolf KURTZ, *Expressionnisme et cinéma*, *op. cit.*

1155 Laurent MANNONI, « Kurtz et Eisner : deux regards sur l'expressionnisme », *in :* Jacques AUMONT Bernard BENOLIEL (sous la direction de), *Le cinéma expressionniste de* Caligari *à Tim Burton*, *op. cit.*, p.38 :

> « Aujourd'hui, affirmer que ce dessin de Picasso est expressionniste, serait désapprouvé par les historiens de l'art. Et le cubisme alors ? C'est ce qui rend si réjouissante la lecture d'*Expressionismus und Film*. Kurtz se moque des définitions en *isme*, bouscule joyeusement les hiérarchies et les classements positivistes. L'expressionnisme, chez lui, prend la forme tantôt du dadaïsme, tantôt du cubisme, du futurisme, du constructivisme, et même du primitivisme. Ce curieux mélange s'explique certes par le peu de recul que possède Kurtz en 1926 pour juger l'histoire de l'art moderne, mais aussi par le côté provocateur et iconoclaste de l'auteur, et surtout par son style métaphorique, sa propre sensibilité expressionniste dont le trait fondamental est de se dérober à toute définition statique et d'échapper à tous les raisonnements connus. L'expressionnisme selon Kurtz a la vocation de transformer le réel, et de mener ainsi droit vers l'abstraction, l'Art absolu. Ainsi, *Expressionismus und Film* nous ouvre plusieurs chemins différents à la façon d'un labyrinthe sans fin, et dont la sortie ne serait pas encore trouvée, à supposer qu'elle existe. »

1156 Maurice BARDÈCHE, Robert BRASILLACH, *Histoire du cinéma*, *op. cit.*, p.262.

1157 *Ibid.*

rappelle l'atmosphère des contes d'Hoffmann,.comme *Les mains d'Orlac, Nosferatu, L'étudiant de Prague* ou encore *Les frères Schellenberg*[1158]. En bout de course, la postérité du *Cabinet du docteur Caligari* ne sera plus à chercher du côté de la radicalité esthétique des décors tant décriée par la critique française autour de 1922, mais de celui de la transposition au cinéma d'un bric-à-brac fantastique digne du Grand-Guignol.

Toutefois, pour Bardèche et Brasillach, les décors peints auraient influencé les films abstraits de Richter, Eggeling et Ruttmann dans lesquels on peut percevoir l'origine d'un certain réalisme documentaire à l'œuvre dans *Berlin, la symphonie d'une grande ville*[1159]. Par ce volte-face, les deux auteurs tentent d'établir un lien entre deux tendances que la critique de l'époque avait opposées : l'expressionnisme et le réalisme.

CHAPITRE III. La question du réalisme au centre des nouvelles représentations du cinéma allemand

En mars 1922, Léon Moussinac utilise le parti pris esthétique développé par l'équipe de Robert Wiene dans *Le cabinet du docteur Caligari* pour reposer le problème de la question d'une esthétique plutôt réaliste ou plutôt symboliste en la liant, dans une bonne tradition française, à la question de la spécificité générique du théâtre et du cinéma, rejoignant en cela certains traits des opinions de Lionel Landry et de Blaise Cendrars.

> La question du décor au cinéma provoque de nouveau des discussions nombreuses, sinon encore passionnées. La présentation du « *Cabinet du Docteur Caligari* » n'a fait qu'irriter davantage critiques et metteurs en scène. Au fond, parler de décor c'est un peu ressusciter une vieille querelle : celle du réalisme et du symbolisme ; c'est, en tout cas, dresser les uns en face des autres ceux qui, confondant souvent l'exact avec le vrai, prétendent que l'art, à l'écran, doit prendre tous ses éléments d'expression dans la nature seule, et ceux qui soutiennent qu'il s'agit plutôt de suggérer pour créer vraiment l'émotion esthétique. Au théâtre il y a certes une convention nécessaire, contre laquelle on ne peut rien. Le « Théâtre Libre » l'a bien

1158 *Ibid.*

1159 *Ibid :*

> « En même temps, il faut au moins signaler les fameux films abstraits qui furent en faveur dans les milieux intellectuels pendant quelques temps, et qui sont presque tous dus à Richter, à Eggeling, ou surtout à Walter Ruttmann. […] Walter Ruttmann s'évaderait d'ailleurs de la formule, et donnerait une œuvre analogue, mais plus libre, *La Symphonie d'une grande ville*, qui retrace par des instants bien choisis la vie de Berlin de l'aube à la nuit. »

prouvé, et les quartiers de viande des *Bouchers* ou la fontaine de *Chevalerie rustique* n'ont fait que provoquer des sourires ; devant le cadre de la scène et son plancher inévitable – voire le fauteuil où l'on est assis – on ne saurait se croire transporté dans la vie réelle. Mais au cinéma, le spectateur – tout au moins à l'heure actuelle, en attendant qu'il vienne subir la seule émotion des sensations visuelles – vient avec l'intention de participer à des drames qui ont été vraiment *vécus* dans le cadre de la vie normale, ou anormale, et qu'un appareil a enregistrés. Il convient donc que l'illusion soit constante. L'expérience du *Cabinet du Docteur Caligari* vient renforcer cette opinion (souvenez-vous également – exemple notoire – des décors du *Lys brisé* de D. W. Griffith). Il y a, dans le film allemand des parties qui ne sont pas du cinéma, mais du théâtre et de la peinture : du théâtre quand le jeu des lumières étant insuffisant, on a l'impression de se promener avec les acteurs parmi les murs de toile et des cadres de carton ; de la peinture quand nous apparaît une petite ville exactement *peinte* sur un fond, ni mieux, ni plus mal que dans un tableau de chevalet, mais avec le charme des couleurs en moins. Au contraire, chaque fois que la lumière baigne le décor et lui prête si bien ses valeurs que ce décor semble vivre, nous participons pleinement à l'émotion et à la beauté de l'image.[1160]

Ce premier film allemand distribué en France, emblématique de l'ensemble de la production d'outre-Rhin semble ouvrir la voie à une généralisation caricaturale situant les réalisations germaniques aux antipodes du courant réaliste. Ce cinéma national serait donc anti-cinématographique tant le rapport avec le théâtre ou la peinture ne correspond pas aux exigences d'indépendances défendues par la critique hexagonale durant la première moitié des années 1920. Le cinéma allemand perçu comme bloc uniforme et monolithique se définirait par un « symbolisme » excessif, et par conséquent dangereux pour le développement du 7ème art. Le rapport entre réalisme et film germanique serait de l'ordre de l'oxymore. Pourtant, après 1925, quelques chroniqueurs français examinent la place du réalisme dans le cinéma en général et parfois s'avancent à des analyses originales sur des réalisations d'outre-Rhin. Sans remettre entièrement en question la nature fantastique et onirique qui leur apparaît comme l'essence même de toute création artistique allemande, certains critiques s'interrogent sur la manière dont ces cinéastes accaparent le réel pour le transfigurer.

I. Les causes de l'incompréhension de la part réaliste du cinéma allemand

1160 Léon MOUSSINAC, « A propos du Décor au Cinéma », *Cinémagazine*, n°11, 17/03/1922, p.332.

Au milieu des années 1920, alors que le débat autour de l'indépendance du cinéma semble définitivement clos, Léon Moussinac en rappelle pourtant les rapides progrès d'émancipation, mais d'émancipation qui en fait la synthèse de plusieurs pratiques artistiques, dans son ouvrage *Naissance du cinéma*[1161]. Art à la fois populaire et expression de la modernité, le 7ème art se doit donc d'affirmer les « aspirations de l'homme moderne et à l'interprétation de la vie mécanique et active de ce temps. » Ce qui peut impliquer que le cinéma soit le reflet fidèle de l'esprit de son temps et adopter une esthétique réaliste. Toutefois, la critique française, à l'instar de Jean Arroy, est consciente de la difficulté voire de l'impossibilité pour toute forme d'art de retranscrire rigoureusement le réel, parvenant au mieux à l'aide de multiples conventions esthétiques à « donner l'impression de la vie » Depuis les premiers essais des frères Lumière, le cinéma ne se résume pas à ce que la caméra capte froidement tout ce qui se passe devant l'objectif. Le 7ème art transcende, déforme et stylise la réalité pour faire œuvre proprement cinématographique[1162]. Ces régulières démonstrations sur la stylisation propre au cinéma suggèrent qu'il est sujet à des analyses trop restrictives liées sans doute, aux « pouvoirs de l'image »[1163]. Dès lors, l'un des devoirs des chroniqueurs devrait être d'initier le public à la complexité sémantique des images animées.

S'appuyant sur le théâtre d'un Claudel, Jean Arroy reprend ce vieux débat pour affirmer qu'une véritable œuvre d'art ne saurait être qu'une plate « copie exacte de la vie », ce que seraient la majorité des productions allemandes que ne traversent aucun « rayon spirituel, poétique ou mystique » contrairement aux effets produits par une stylisation et aux raccourcis dramaturgiques du cinéma français qui s'en voyait conférer une puissance pathétique accrue, inconnue des accumulations de gestes quotidiens – Arroy pense visiblement au « Kammerspiel » - du cinéma

1161 Léon MOUSSINAC, *Naissance du cinéma*, *op. cit.,*p.X :

« On l'a entravé avec des vieilles règles d'un théâtre en mal de renouvellement et de style. Le cinéma ne s'est pas encore complètement affranchi de cette néfaste influence. Et pourtant, on ne saurait le confondre avec le théâtre ; pas plus qu'avec la littérature, la peinture, la sculpture, l'architecture ou la musique. À la vérité, il procède de tous ces arts. Puissante synthèse. Il apparaît comme leur expression élargie et c'est ce qui nous oblige à avoir foi en son avenir prodigieux. Il ramène à lui, universellement, toutes les vérités essentielles de la vie moderne pour en composer une beauté. »

1162 Jean ARROY, « La vie à l'écran et la vie réelle / Comment on la reconstitue et la transpose ; la vie que vous voyez sur l'écran est-elle la vie réelle ? », *Cinémagazine*, n°52, 25/12/2925, p.608 :

« [...] Car la vie que vous voyez au cinéma n'est pas de la vie réelle, pas plus que celle que vous voyez au théâtre. C'est une vie dosée, mesurée, savamment condensée et *interprétée* dans tel ou tel sens artistique. Dans le jeu des acteurs, comme dans celui des lumières et dans la mise en scène, il y a mille conventions établies par l'expérience. Ainsi un acteur ne peut, en aucun cas, tendre son bras pour désigner, face à l'objectif ; la main serait outrancièrement déformée ; il doit le tendre perpendiculairement à l'axe de l'objectif, le public voyant dans le sens qu'il aurait sur un bas-relief. On amplifie les lumières suivant que l'appareil est plus proche des personnages, ou on les diminue, alors que dans la réalité la lumière est égale. Mille autre conventions existent encore, qui font que le cinéma n'est pas de la vie, comme on l'a dit tant de fois, mais un moyen d'expression artistique donnant le plus exactement l'impression de la vie. » Souligné dans le texte

1163 Daniel BANDA et José MOURE, *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960, op. cit.*, pp.75-116.

allemand[1164]. Au moment où la polémique autour de l'esthétique du *Cabinet du docteur Caligari* semble terminée, la question du rapport entre cinéma et réalisme survient donc avec vigueur sur un mode plutôt daté : l'art doit-il « imiter la vie » comme le voudraient banalement à la fois des écoles esthétiques et la technique de la photographie ? :

> On érige, en principe, que l'art doit imiter la vie. C'est faux. Écoutez plutôt ce que dit un grand poète, Paul Claudel : « L'art a pour but de réaliser ce dont la vie ne donne que des ébauches fragmentaires. Elle est un album à feuilleter, une collection de thèmes pour l'inspiration, une matière première et non un modèle. »
>
> Voilà qui nous éloigne du réalisme, du naturalisme et de la photographie banale. Aimez-vous tant que ça le réalisme ? Moi, pas du tout. De toutes les œuvres d'art qui visent à la reproduction de la vie, pour ma part, je n'aime que celles qui sont traversées d'un rayon spirituel, poétique ou mystique. Il doit en être de même de tout film qui tend quelque peu à s'élever au-dessus des œuvres courantes. La moyenne des films allemands est platement réaliste, d'un réalisme lourd, massif, brutal, sans espoir. Jamais un vrai Français, doué de toutes les qualités caractéristiques de la race latine en général, et de la sienne en particulier, ne pourra beaucoup apprécier de tels films qui visent à une *copie exacte de la vie*.[1165]

Mais contrairement à l'expressionnisme, la notion de réalisme n'est pas spécifiquement associée au cinéma allemand. Cette interprétation doit être également analysée comme la démonstration de l'impossibilité pour nombre de chroniqueurs d'appréhender le cinéma allemand sous un autre jour que celui de l'expressionnisme et du fantastique alors qu'ils ont pu en souligner auparavant, nous l'avons vu avec Arroy qui va modifier son ancien point de vue, la platitude réaliste. Son chauvinisme semblait apparemment l'empêcher de discerner dans le cinéma une certaine « stylisation » qu'il défendait avec le cinéma français. Car ces mêmes films allemands, qu'il

---

1164 Jean ARROY, « La vie à l'écran et la vie réelle / Comment on la reconstitue et la transpose ; la vie que vous voyez sur l'écran est-elle la vie réelle ? », *op. cit.,* pp.609-610 :

« Le film français qui, à mon sens personnel donnait la plus puissante impression de stylisation c'est *Le Cœur Magnifique* de Séverin-Mars. On n'y voyait pas comme dans ces films allemands, des gens qui accaparent des centaines de mètres de pellicule pour monter ou descendre des escaliers, ouvrir des portes, fermer des fenêtres, se laver les mains et autres gestes courants, banals, inutiles, mais, selon l'expression même de l'auteur "que les personnages de la pensée la plus supérieure aux moments les plus parfaits et les plus mystérieux de leur course". On pensait sur bien des instants de la vie des personnages pour n'en révéler que ceux qui avaient une signification dramatique, psychologique et humaine. On arrivait ainsi, à la fin du film, par un *raccord d'idées* très serré, à un rythme d'une puissance et d'un pathétique incroyables. Un paysage psychologique, un geste inachevé, deux regards qui se croisent, des domestiques qui échangent quelques mots, une porte qui s'ouvre, une pluie de feuilles mortes dans le parc... Cent notations brèves, incomplètes... qui ne montraient pas réellement, mais suggéraient le drame, et nous savions tout ce qui se passait par le dehors de celui-ci. »

1165 Jean ARROY, « La vie à l'écran et la vie réelle / Comment on la reconstitue et la transpose ; la vie que vous voyez sur l'écran est-elle la vie réelle ? », *op. cit.*, pp.608-609. Souligné dans le texte.

dénigrait, ont été réalisés dans des décors artificiels et les contraintes gestuelles imposées par le cinéma muet incitent le cinéaste et les comédiens à un détachement au réel. En 1928, Arroy fait retour aux fondamentaux de la réception française du début des années vingt et semble véritablement admiratif devant la rêverie mystique ou métaphysique de ce cinéma « hanté par toutes les vieilles légendes nationales » et donc bien éloigné du plat réalisme constaté dans son ancien bilan[1166]. Des chroniqueurs, tel que Paul Ramain, tiennent des raisonnements comparables.

Pour Ramain, le cinéma est, par excellence, l'art du rêve et cela s'applique aussi aux films allemands « soi-disant réalistes » [1167]. Or, les racines civilisationnelles nordiques offrent aux cinéastes tant scandinaves qu'allemands une supériorité indéniable dans le développement artistique du 7ème art[1168]. C'est le cas, par exemple, de son interprétation de *La rue sans joie*.

> […] Et les plus soi-disant réalistes des films allemands rejoignent le plus pur et plus complet expressionnisme. *La Rue sans joie* est, par exemple, un film éminemment expressionniste, autant que *Vanina* : ce en quoi c'est une œuvre d'art et une œuvre puissante, parce qu'elle suggestionne nos nerfs et notre imagination d'une façon autrement vibrante et profonde que ne le ferait la vie réelle. Cela, on l'oublie trop parce qu'on ne sait pas le voir ou pas le sentir. *La Rue sans joie* n'est pas une « tranche de vie », c'est bel et bien un film d'ordre essentiellement onirique, un rêve ! On a trop abusé du terme « tranche de vie » que l'on met à toutes les sauces.[1169]

1166 Jean ARROY, « Le Cinéma Allemand en 1928 », *Cinémagazine*, n°48, 23/11/1928, p.319.

« Tous les genres ont tenté les cinéastes allemands et dans tous ils ont excellé, sinon dans le comique et dans la comédie fantaisiste et sentimentale, encore que nous, latins, soyons peu qualifiés pour en juger, tant son opposées les caractères des deux races. Dans tous les autres genres de productions, ils ont souvent fait des films admirables. Rêveurs, mystiques, " assoiffés de philosophie et de métaphysiques ", hantés par toutes les vieilles légendes nationales et formés à l'esthétique romantique gothique, les Allemands ont trouvé dans l'image animée, ce domaine du rêve et du fantastique, leur mode d'expression idéal. »

1167 Paul RAMAIN, « Vers une voie nouvelle / Le Cinéma seul traducteur du rêve », *Cinémagazine*, n°5, 29/01/1926, p.237 :

« Cet emploi du rêve dans le cinéma – du rêve conscient – apparaît chaque jour dans les films vraiment artistiques et vraiment " cinéma ". Le cinéma actuel est une forme raisonnée du rêve et son *plus grand* intérêt vient de là. » Souligné dans le texte.

1168 Paul RAMAIN, « Le cinéma art nordique et germanique ? », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°51, 15/12/1925, p.13 :

« […] Le Cinéma suit exactement l'évolution de ses arts aînés. Bien qu'invention française, né en France où ils est démocratisé, perfectionné en Amérique où il a trouvé une admirable formule commerciale et une science mécanique de la photo, de la lumière générale et du rythme exacerbé mais populaire, c'est en Scandinavie dès 1919, en Allemagne dès 1925, dans les anciens pays de race foncièrement rêveuse, dans les pays berceaux des légendes , de la lumière dans les tableaux et de la musique par instinct, c'est dans ces pays épuisés au XIXe siècle par les grandes formes et les pures manifestations de l'art, qu'il atteint maintenant la plus haute et la plus personnelle : lumière, rêve, musique visuelle, expressionnisme mêlé de réalisme, stylisation géniale, acteurs sobres tout en vie intérieure et vivant leurs rôles pour eux-mêmes. »

1169 Paul RAMAIN, « Opinions / Pour une Esthétique intellectuelle du Film », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°58, 01/04/1926, pp.13-14.

Dans le domaine cinématographique, l'unique point de repère demeure *Le cabinet du docteur Caligari* dont les commentaires français ne cessent de rappeler sa parenté avec le romantisme allemand, où plus exactement l'idée que se fait la critique française du romantisme allemand. Dès lors, le concept de « fantastique social » développé par Pierre Mac Orlan apparaît à la fois comme novateur et conservateur. Novateur puisqu'il est l'un des premiers à reconnaître à certaines réalisations allemandes leur ancrage dans le quotidien. En revanche, en ne rompant pas complètement le lien entre réalisme et expressionnisme, Mac Orlan ne rompt pas entièrement avec les interprétations de Jean Arroy et Paul Ramain.

II. Le fantastique social de Pierre Mac Orlan

Publié en 1926 dans *L'Art cinématographique*, cette réflexion de Pierre Mac Orlan intitulée « le fantastique social » est introduite par une description à peine masquée de personnages réels des rues parisiennes dont la description s'inspire de celle, à peine plus fantastique, du Cesare de *Caligari*[1170]. Pour Mac Orlan qui souligne par là les jeux d'ombres et de lumières prisés par le cinéma, ceux-ci servent de révélateur à des réalités contemporaines : « On peut dire que le cinéma nous a fait apercevoir le fantastique social de notre temps. Il suffit d'errer la nuit pour comprendre que des lumières nouvelles ont créé une ombre nouvelle. »[1171]. Il faut dire que Mac Orlan qui s'émerveille de toutes les évolutions technologiques du cinéma à la T.S.F., des automobiles aux lampes à arc en fait des facteurs de ce fantastique[1172] et il le fait en littérateur très intéressé à donner à sentir sinon à voir tout ce qui constitue l'atmosphère de ses romans, atmosphère que la modernité technologique le cinéma a parfois considérablement influencée. Cependant, l'origine de ce « fantastique social » n'est pas uniquement due à ce nouvel environnement technologique. En lecteur de Bergson, Mac Orlan semble également conscient d'une certaine élasticité du temps que

1170 Pierre MAC ORLAN, « Le fantastique social », *in* Daniel BANDA et José MOURE, *Le cinéma : l'art d'une civilisation*, *op. cit.*, p.72 :

> « Il existe encore dans Paris certaines rues où un homme seul, au milieu de la chaussée ressemble à un personnage funambulesque et craintif, pour peu qu'un bec de gaz déjà ancien prête à l'ombre de cet homme une personnalité fantaisiste qui dépasse celle du propriétaire de cette ombre. »

1171 *Ibid.*

1172 *Ibid.,* p.73 :

> « Au-dessus des rues calmes ou enfiévrées, une atmosphère d'intelligence humaine recouvre la ville de même qu'un globe. Le passage des dépêches de la T.S.F. dans la nuit mêle aux éléments naturels de notre ciel un élément nouveau dont Mme de Sévigné ne pouvait pas s'émerveiller. La nuit, quand je me promène, et que je hume l'air, il me semble que j'aspire des chiffres échappés de la cote de la Bourse ou les points et bâtonnets de l'écriture de Morse qui ressemblent singulièrement à des bacilles. »

seul le cinéma est en mesure de retranscrire[1173]. Ainsi la modernité de la vie quotidienne dissimule-t-elle des trésors insoupçonnés révélés par l'objectif de la caméra.

> […] Je songe, en ce moment, à cette extraordinaire évolution d'une graine de haricot qui cherche à tâtons, mais comme une aveugle diligente, le tuteur qui l'attend.
>
> En appliquant ce système à tous les dynamismes de la vie et en supprimant le temps qui renvoie les efforts humains à des échéances incontrôlables, on peut imaginer facilement ce que le cinéma peut apporter d'imprévu dans le plus banal des faits divers. Le fantastique social, en prise directe sur la vie, sur la rue, a été particulièrement travaillé par les Allemands. Ils ont donné, dans cet ordre d'idées, les images fantastiques du *Dernier Homme* [*sic*], de *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, et surtout de *La Rue* qui est, à mon goût, le film le plus représentatif du fantastique social de notre époque. […][1174]

La « caméra déchaînée » de Karl Freund retranscrit le dynamisme du monde urbain. Certaines séquences se déroulant la nuit ont pu être perçues par Pierre Mac Orlan comme une mutation de ce même espace en un univers fantastique grâce aux jeux des éclairages nocturnes, des « city lights », et aux déplacements rythmés par ces lumières des automobiles dans le champ. Il en va, sans doute, de même pour le film de Lupu Pick, *La nuit de la Saint-Sylvestre* où la banalité du quotidien est transcendée par l'atmosphère des festivités de fin d'année au cours desquelles se déroule cette intrigue. Enfin dans *La rue,* Karl Grune présente l'espace citadin comme un milieu en apparence monotone et répétitif mais qui ne demande que quelques secondes d'attention pour véritablement changer de visage et devenir à la fois lieu de distraction et espace où règne d'invisibles dangers. Pierre Mac Orlan ne retient de ces longs métrages que les preuves d'une modernité technique que l'art cinématographique transforme en un « fantastique social ».

Pourtant, ces inventions technologiques bouleversent profondément les paysages urbains de toutes les grandes métropoles européennes. Or dans l'esprit de Mac Orlan, seuls les longs métrages allemands parviennent à transfigurer cette réalité. Il est vrai qu'un film tel que *Paris qui dort* de René Clair ne capte pas cette agitation mais préfère montrer une ville anormalement figée. De même dans *Ménilmontant*, Dimitri Kirzanov évoque la ville par l'intermédiaire d'un quartier pauvre

---

1173*Ibid. :*

> « Tout ceci dépasse, pour être évident, le domaine de la littérature. La littérature, avec le cadre magnifique mais étroit de la langue et la richesse de ses héritages, n'est pas l'art d'expression d'une époque, dont les caractéristiques sont la vitesse et l'association des idées. […] Le cinéma est le seul art qui puisse rendre le fantastique social d'une époque de transition où le réel se même à l'irréel à tous les pas. »

1174 *Ibid.*, p.74.

de la capitale dont les éléments de modernité sont invisibles et ne participent aucunement à l'élaboration d'une atmosphère particulière.

Dès lors, on peut émettre l'hypothèse que l'utilisation du terme fantastique est lui aussi une référence explicite à la tradition romantique de la culture germanique. La description très caligaresque du début de l'article sonne comme un rappel de l'essence de la cinématographie allemande. Ainsi, ce courant réaliste masquerait-il mal une transfiguration du réel en un monde surnaturel si caractéristique de l'âme germanique. Cette lecture ne repose que sur des sensations visuelles et n'analyse aucunement le sens symbolique de toutes ces intrigues. Cette interprétation possède l'avantage de ne pas remettre en cause ce lieu commun si spécifique à l'Allemagne qu'est le thème du fantastique en le maintenant dans les analyses des films réalistes après l'avoir exhaussé dans les films expressionnistes. Dans les films appartenant à la mouvance expressionniste, la presse française associe l'onirique aux synopsis alors que dans le courant réaliste, pour Mac Orlan, ce sont la mise en scène, les décors et les éclairages qui provoquent un violent décalage avec le réel.

Il faut attendre le courant de l'année 1928 pour que quelques critiques distinguent plusieurs tendances au sein du cinéma allemand. Faut-il pour autant considérer cette année, veille de l'arrivée du parlant, comme un véritable tournant tant pour le cinéma que pour sa critique[1175]. Certains auteurs proches du surréalisme semblent refuser cette esthétique réaliste et en appellent à un cinéma plus conforme aux exigences du mouvement d'André Breton.

III. Le cinéma allemand réaliste à la veille du parlant

À chaque fin d'année sonne l'heure des bilans ; c'est l'occasion choisie par la rédaction de *Cinémagazine* pour publier deux analyses de Jean Arroy sur le cinéma allemand[1176]. Dès les

1175 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, p.13 :

« Le choix de l'année 1928 n'est pas le fait du hasard ; il se justifie aussi bien du point de vue de l'histoire du cinéma que pour l'histoire sociale. En ce qui concerne l'histoire interne du cinéma, en particulier dans le cas français, 1928 est la dernière année avant la présentation des premiers films parlants ; c'est l'apogée de l'art muet, qu'on ne sait pas encore condamné à disparaître devant la déferlante des *talkies*. C'est aussi une année *critique* pour la production française, menacée, tant sur le plan économique que sur le plan moral, par une concurrence étrangère de plus en plus virulente sur son propre marché. C'est, enfin, une année de forte *mobilisation* en France autour du septième art dans des domaines très divers ; politique, juridique, économique, religieux, intellectuel : en 1928, le cinéma suscite, comme nous le verrons, des débats dans toutes les sphères de la société. »

1176 Jean ARROY, « Le Cinéma Allemand en 1928 », *Cinémagazine*, n°48, 23/11/1928, pp.319-321.

« Le Cinéma Allemand », *Cinémagazine*, n°49, 07/12/1928, pp.421-424.

premières lignes de l'article, les propos élargissent un débat centré quelques années auparavant sur le couple expressionnisme – caligarisme / réalisme :

> La France n'a reconnu que tardivement les premières manifestations de l'activité de la cinégraphie allemande. Celle-ci, comme la nôtre, paralysée dans son développement par la grande guerre européenne, n'a pris son essor que durant les années qui suivirent immédiatement la signature de la paix. Longtemps nous fûmes contraints d'ignorer cette production, les relations économiques n'ayant pas encore repris entre les deux pays adversaires de la veille.
>
> Aujourd'hui, la connaissance que nous avons du cinéma germanique a franchi le stade de l'ignorance et celui, consécutif, de la négation et du silence obligatoire. De celui-ci, on sait l'ampleur de conception, de vues et de moyens, la perfection technique, la variété sans limites. Il embrasse tous les genres, depuis le drame expressionniste genre *Caligari*, jusqu'à l'anticipation idéologique style *Métropolis*. Il a tiré un parti inouï de toutes les ressources plastiques, rythmiques, picturales, dramatiques et psychologiques de l'image animée, et, à un degré peut-être inégalé, du *documentaire* et du film de vulgarisation scientifique.[1177]

Dix ans après la signature de l'armistice, Jean Arroy semble, enfin, être en mesure d'appréhender l'ensemble des productions d'outre-Rhin dans toutes leurs diversités. Néanmoins, il ne résiste pas à la tentation de rappeler certaines divergences franco-allemandes. La première est d'ordre civilisationnelle, Arroy mentionne la prétendue opposition « des deux races »[1178]. La seconde différence qu'il évoque repose justement sur un stéréotype spécifique à l'Allemagne, pays qui vu, de France, est toujours perçu comme rêveur, mystique et métaphysique[1179]. Cette origine « romantique » du cinéma germanique est soulignée par la référence constante à un article de Pierre Leprohon publié quelques semaines auparavant dans *Cinéa-Ciné pour tous*[1180]. Malgré, ces idées préconçues, Arroy réussit à révéler plusieurs tendances dont l'une pourrait être – autour de la description du « tragique quotidien » façon Kammerspiel - qualifiée de réaliste.

1177 Jean ARROY, « Le Cinéma Allemand en 1928 », *op. cit.*, p.319.

1178 *Ibid. :*

> « Tous les genres ont tenté les cinéastes allemands et dans tous ils ont excellé, sinon dans le comique et dans la comédie fantaisiste et sentimentale, encore que nous, latins, soyons peu qualifiés pour en juger, tant sont opposées les caractères des deux races. […] »

1179 *Ibid.* :

> « Rêveurs, mystiques, “assoiffés de philosophie et de métaphysiques”, hantés par toutes les vieilles légendes nationales et formés à l'esthétique romantique gothique, les Allemands ont trouvé dans l'image animée, ce domaine du rêve et du fantastique, leur mode d'expression idéal. »

1180 Pierre LEPROHON, « Essai sur le cinéma allemand », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°119, 15/10/1928, pp.9-10.

> On ne saurait oublier tous ces drames poignants, réalisés avec une science technique accomplie qui, depuis *La Rue* (Grüne), *La Nuit de la Saint-Sylvestre* (Pick) et *Les Mains d'Orlac* (Wiene) jusqu'au *Dernier Fiacre de Berlin* (Pick), *La Tragédie de la Rue* (Rahn) et *Nju* (Czinner), en passant par *Maternité* (Frœlich), *La Rue sans Joie* (Pabst) et *Le Denier des Hommes* (Murnau), nous ont apporté en même temps que la révélation d'une des plus émouvantes faces de la sensibilité du cinématographe, ce témoignage même du pessimisme de l'âme germanique et du « tragique quotidien » moderne. […][1181]

Certes, Arroy méconnait l'influence théâtrale du *kammerspiel* de Reinhardt sur des réalisations telles que *La nuit de la Saint-Sylvestre* ou *Le dernier des hommes*, mais pour la première fois, un critique français juge ces films sans faire référence à des productions à décors peints comme *Le cabinet du docteur Caligari*. En cela, il importe de relever le changement sémantique entre « le fantastique social » de Mac Orlan et le « " tragique quotidien " moderne » d'Arroy. Comme nous l'avons vu précédemment, si Pierre Mac Orlan remarquait, dès 1926, l'émergence d'une tendance réaliste dans quelques productions d'outre-Rhin, celle-ci était nettement empreintes de l'atmosphère des films fantastiques et oniriques. Dès lors, le « " tragique quotidien " moderne » serait l'expression cinématographique du « fantastique social »[1182]. On voit ici comment le « fantastique social » du roman français imprègne la réception du cinéma allemand du milieu des années vingt par la critique française qui peut par ailleurs repérer des transferts d'atmosphère romantico-expressionniste de l'Allemagne vers la France. Et « De son côté […] l'expressionnisme cinégraphique » serait l'héritier d'un autre versant du romantisme allemand celui dans lequel dominent les thèmes fantastiques et irréels, tradition proprement germanique mais qui aurait réussi à influencer des productions « latines » comme celles de Marcel L'Herbier[1183].

Toutefois, à partir de cette variété des productions germaniques où plusieurs courants esthétiques se dessinent, Jean Arroy, dans la seconde partie de son article, émet quelques nuances.

1181 Jean ARROY, « Le Cinéma Allemand en 1928 », *op. cit.*, p.320.

1182 *Ibid.*, p.321 :

> « La réussite et la vogue des drames sombres de l'humble vie quotidienne mit fin à cette débauche intensive de décors gigantesques, de foules et de costumes, d'attractions spectaculaires, monotones dans leur diversité même. Des noms surgirent et s'imposèrent, tels que ceux de Murnau, Dupont, Karl Grüne, Lupu Pick, Karl Frœlich, Paul Czinner, Pabst, Robison, etc. ceux-là furent les créateurs et les animateurs de ce " fantastique social" et moderne, à la représentation duquel la plupart des jeunes écrivains d'aujourd'hui doivent leur succès et dont Pierre Mac-Orlan reste le chef de file incontesté. »

1183 *Ibid. :*

> « […] Les paysages recomposés arbitrairement selon l'angle de vision anormal d'un esprit de rêve et de folie composaient à ces films une ambiance fantastique qui fut parfois d'un effet saisissant, mais leur donnaient aussi un caractère de lourdeur et d'irréalité qui les rendit bien vite insupportables à la sensibilité latine. Néanmoins, bien des enseignements se dégagèrent de cet expressionnisme, dont on peut suivre encore les traces dans tous les films de Marcel L'Herbier, dans la *Thérèse Raquin* de Feyder et jusque dans un film comique de James Cruze. »

Elles peuvent être analysées comme le reflet de l'accroissement spectaculaire des parts de marché concédées aux productions allemandes depuis 1927 et dont l'effort se poursuit en 1928[1184]. L'Alliance cinématographique européenne (ACE) créée en 1926, dans le but de diffuser plus largement la production allemande et notamment celle de l'Ufa en France, est l'un des principaux acteurs de cette rapide croissance[1185]. Les stratégies commerciales sont agressives et les exploitants en sont les premières victimes. En effet, les distributeurs pratiquent le *block-booking*[1186] et le *blind-booking*[1187]. Ainsi, *Variété* est-il distribué par l'ACE avec *Der Wilderer (Le braconnier)* de Johannes Meyer (1926)*, Das Fräulein vom Amt (La petite téléphoniste)* de Hanns Schwarz (1925) et *Blitzzug der Liebe (Le rapide de l'amour)* de Johannes Guter (1925)[1188]. Dès lors, la quantité semble primer sur la qualité artistique des réalisations distribuées en France, ouvrant la voie à un retour du spectre du nivellement dramaturgique et esthétique des films « internationaux » souvent relevés par la critique française qui avait espéré, nous l'avons vu, que le cinéma allemand pourrait lui faire pièce [1189].

Pour Arroy, ces disparités stylistiques, esthétiques et qualitatives manifestes sont les

---

1184 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, p.26-27 :

« Concernant la part des films étrangers sur le marché français, celle des films américains ne cesse de décroître entre 1924 et 1928 : en passant de 85 à 55,7%, elle perd plus du tiers de son importance. Cette diminution est particulièrement sensible à partir de 1927, date à laquelle les films allemands font une percée spectaculaire sur le marché français en triplant leur part, qui passe de 5,7% en 1926 à 15,7% en 1927, propulsant la production allemande en deuxième position derrière les films américains, et devant les films français. En 1928, malgré la poursuite de la progression française, les films allemands confirment cette deuxième place en grignotant encore des parts de marché, pour arriver au cinquième des films distribués en France. »

1185 *Ibid.*, p.23. Dimitri Vezyroglou note, également, aux côtés de l'Alliance Cinématographique européenne deux autres sociétés la Luna-Film et la Mappemonde-Film.

1186 *ibidem*, p.30 :

« Le *block-booking* (ou " programmation en bloc "° consiste à louer les films en série et non individuellement ; l'exploitation qui veut s'assurer la location de la superproduction incontournable se trouve ainsi dans l'obligation de louer en même temps un ensemble de films de moindre envergure et de moindre rentabilité. »

1187 *Ibid.* :

« Le *blind-booking* (ou " location à l'aveugle ") est le corollaire du *block-booking*. Il consiste, puisque la production d'une société est louée en bloc, à ne présenter aux exploitants, en projection corporative, qu'une partie de cette production, voire seulement la superproduction qui draine derrière elle les films de moindre importance. Les exploitants sont ainsi contraints de louer des films qu'ils n'ont pas vu, d'autant plus que les présentations corporatives prennent, à la fin des années vingt, une tournure particulière : les distributeurs les suppriment bien souvent purement et simplement, et quand les films sont tout de même présentés, il devient courant que les sociétés de distributions, au lieu de programmer plusieurs films à la même séance, présentent un film par jour, rendant impossible à l'exploitant l'exécution de sa tâche de visionnement. »

1188 Jean de MIRBEL, « Alliance Cinématographique Européenne / Variétés – Le Braconnier – La Petite Téléphoniste – Le Rapide de l'Amour », *Cinémagazine*, n°26, 09/07/1926, pp.66-71.

1189 Jean ARROY, « Le Cinéma Allemand », *op. cit.*, p.421 :

« Le cinéma allemand a conquis sa place sur tous les marchés étrangers. Des débouchés mondiaux lui ont été assurés, mais des combinaisons économiques internationales sont entrées en vigueur. Les acheteurs étrangers acceptent que le cinéma allemand soit typiquement allemand, mais à condition toutefois qu'il comporte des éléments cosmopolites destinés à flatter les goûts de leurs publics respectifs. Telle bande ne pourra être exploitée aux États-Unis qu'à la condition expresse qu'elle mette en valeur une star favorite du public yankee. »

symptômes d'un cinéma allemand corrompu par des influences étrangères, notamment américaines, de sorte qu'il regrette « cette belle unité de style » d'antan[1190]. Il sous-entend clairement que la seule et unique cinématographie germanique serait l'expressionnisme. Quant à la tendance réaliste de certaines réalisations allemandes, elle doit être considérée comme un épiphénomène caractéristique d'une influence étrangère éventuellement française, tant Pierre Mac Orlan apparaît, aux yeux de Jean Arroy comme le maître incontesté de ce « “ tragique quotidien ” moderne ». L'ombre portée de la critique du cosmopolitisme surgit donc à nouveau et elle soulève une contradiction. Alors que chaque école artistique nationale semblait ne pouvoir être appréhendée que comme un bloc monolithique, la plus grande variété des productions d'outre-Rhin est interprétée comme une assimilation intempestive d’apports extérieurs et notamment américains ou français. Dès lors, Arroy peut éventuellement trouver des origines germaniques à certains films réalistes allemands, mais la tendance réaliste sera, quand à elle, d'essence étrangère, perte d’identité artistique selon lui regrettable[1191].

Arroy voit un perpétuel renouvellement du cinéma allemand par ces transferts culturels internationaux tant les moyens humains[1192], techniques et structurels sont puissants[1193]. C'est la

---

1190 *Ibid. :*

« Le film allemand est arrivé à ce tournant où chaque production a dû s'exporter, ou péricliter. Les éléments étrangers se sont infiltrés peu à peu dans la production germanique et le moins que l'on puisse en dire, c'est qu'elle a perdu cette belle unité de style, ce caractère autonome que nous avions admiré dans ses réalisations antérieures. »

1191 *Ibid.*, p.421-422 :

« […] Car, il faut bien le dire, *Les Espions* ne s'égalent pas à *Métropolis*.

La valeur artistique du cinéma allemand a-t-elle diminué ? Il serait téméraire de l'affirmer. La récente production présentée par l'A.C.E. nous apporterait un démenti formel. Elle est seulement autre. Le film allemand a simplement perdu ce caractère typiquement germanique qui nous enchantait il y a trois ou quatre ans et qui fit écrire à un critique parisien à propos des *Trois Lumières* : “ De ce film, comme d'un tombeau, monte à nous l'âme allemande que nous croyions morte et que nous avions autrefois tant aimée ” »

1192 *Ibid.,* p.424, ces transferts culturels s’opèrent par le biais de certaines rémigrations :

« Erich Pommer, qui était parti un temps en Amérique, est rentré à Berlin, et a repris aussitôt sa production pour le compte de la UFA. Sous sa direction, quatre grands films ont été exécutés.

[…]

Ces quatre productions jouissent actuellement d'un succès d'estime considérable et on fonde les plus grands espoirs sur leurs réalisateurs »

1193 *Ibid.* On peut lire en filigrane l’étonnement et l’admiration de la critique française devant la puissance matérielle de l’ancien vaincu :

« L'événement le plus considérable de l'année a été l'inauguration, à Neubabelsberg, de *l'Ufa-City*. Véritable ville du cinéma comprenant 37 constructions dont six studios et un studio principal, actuellement le plus grand d'Europe, celui de Staaken n'étant plus guère utilisé.

[…]

Un exemple suffira à démontrer les proportions nécessaires au film *Asphalte* que l'architecte Erich Kettelhut fit édifier à travers l'atelier géant de Neubabelsberg la reconstitution d'une rue dans une grande ville moderne. Les murs de séparation et de façade étant mobiles, quoique bâtis en briques massives, on les supprima et la rue put s'étendre sur une longueur de 350 mètres à travers trois studios et le parc aux décors de plein-air.

Un tel exemple prouve, mieux que de longs commentaires, que la cinématographie allemande n'a pas ralenti. Au contraire, celle-ci se développe et s'accroît chaque jour davantage et ses lendemains nous fourniront sans doute bien des prétextes d'étonnement. »

raison pour laquelle, il se refuse à tout commentaire sur une possible faillite du cinéma germanique. C'est pourtant ce que certains critiques proches du surréalisme proclament régulièrement durant cette année 1928, dégénérescence[1194] qu'ils mettent au compte du réalisme cinématographique de certaines productions d'outre-Rhin. Pierre Audard membre du *Grand Jeu*, et par conséquent proche du mouvement d'André Breton, procède dans les colonnes de *Cinéa-Ciné pour tous* à une critique en règle du réalisme de *La tragédie de la rue*.

> […] la discussion suscitée par la *Tragédie de la rue* me semble dépasser ce cas particulier ; la question qui se pose est d'une importance capitale, et c'est à toute une catégorie de films, non à un seul, que je m'en prends.
>
> Sans vouloir soulever ici un problème d'esthétique général et réveiller le conflit éternel entre le réalisme et l'idéalisme (l'idéalisme dont la forme actuelle est le surréalisme), je crois qu'il est essentiel de se demander si le réalisme copie minutieuse, intégrale de la vie, n'est pas un élément de mort pour le cinéma. Pour moi, c'est une véritable déchéance, la soumission à des modes d'expression périmés ou sans valeur cinégraphique, le recours à des artifices. Le réalisme cinégraphique, c'est le sous-titre primant l'image, la logique arbitraire reprenant le dessus sur la spontanéité poétique, c'est la perpétuelle analyse de nos états d'âme, cette analyse mesquine et égocentrique où l'art se dessèche du rêve ouvert sans trêve. Si *la Coquille et le clergyman* est un film en grande partie manqué, c'est que – indépendamment des questions purement visuelles et rythmiques, et de son découpage – Mme Germaine Dulac a trop hésité entre le plan de la réalité concrète et celui de la poésie, de la liberté à tout prix. Le cinéma se présente à nous chargé d'un formidable potentiel de désordre, avec son lyrisme fantastique qui nie le temps et l'espace, une logique nouvelle – logique visuelle – qui ne tient plus compte que des nécessités intérieures du film sans faire intervenir de données rationnelles. Et devant cet espoir – si souvent déçu, il est vrai mais déjà parfois réalisé, devant l'explosion lyrique, la densité poétique des images – que citer ? *Entr'acte* ou certaines bandes de la Wufka sur le travail, on voudrait réduire le cinéma à n'être qu'un inventaire laborieux du réel ? Au moment où nous allons naître enfin de cette poésie que nous cherchons si désespérément, cette poésie qui est une déformation, une transposition des éléments du réel suivant les lois de la pure imagination et de l'illogisme, à l'heure où toute la technique du cinéma, angles de prises de vues, surimpressions, montages, rythmes, semble nous inviter à rompre définitivement toute attache avec la réalité, il faudrait encore nous soumettre à cette réalité ? À d'autres ! Ce serait lâcher la proie pour l'ombre. Le cinéma est une pure révolution : il faut craindre de lui donner une raison sociale. Il a l'envers du monde à sa disposition ; il est cette cocaïne inoffensive que nous réclamons. Il ne faut pas perdre une minute : nous n'avons que quelques heures pour quitter le sol et les lois de la pesanteur, pour ne plus être la proie du réel. Alors revoyons *Caligari* ou les *Aventure du prince Ahmad* [*sic*.] ; et nous nous rendrons compte que le cinéma n'a pas besoin pour nous émouvoir de nous décrire tout au long nos passions,

1194 Robert DESNOS, « Faillite du cinéma allemand », *Le Soir*, 25/12/1928, in : *Les Rayons et les ombres, op. cit.*, p.167.

encore moins de nous montrer des rues qui toutes se ressemblent, notre chambre et le passant que nous croisons chaque matin. Mais il nous fait vivre l'existence multiple des choses, il suscite un univers vivant insoupçonné ; il fait sur quelques mètres carrés de toile toutes les vitesses, toutes les lumières, tous les mondes, et par surcroît tous nos désir et tout notre espoir.[1195]

Si le point de départ de cette chronique est une critique des cinémas réalistes, Pierre Audard cherche également à apporter sa pierre à l'édifice de la polémique surréaliste[1196] entourant la réalisation de *La coquille et le Clergyman*. Mais au-delà de cette querelle circonscrite aux seuls membres du mouvement d'André Breton, Pierre Audard semble véritablement réutiliser les arguments déjà développés au mi-temps de la décennie 1920. Le réalisme cinématographique est perçu comme une vulgaire *mimesis* « intégrale de la vie ». À cette tendance synonyme de la « mort du cinéma », Pierre Audard en appelle, presque logiquement, à une véritable *poïetique* cinématographique. L'enjeu de cette opposition entre *mimesis* et *poiesis* se révèle, semble-t-il, sur le plan scénaristique[1197]. Cette primauté du synopsis sur la mise en scène, le montage et les effets optiques réduisent le cinéma à l'unique aspect narratif. Pour ces critiques, le cinéma doit se démarquer à la fois du réel et du théâtre. Dès lors, le fantastique de certaines réalisations allemandes suscite intérêt et admiration. Pierre Audard poursuit la promotion de ce genre de cinéma germanique dans les colonnes de la jeune *Revue du cinéma*. Il défend la version d'Henrik Galeen de *L'étudiant de Prague* réalisé en 1927, qui reprend la grande tradition fantastique du romantisme allemand très admirée par Breton et les surréalistes[1198], mais aussi la reprise, sur les écrans parisiens, d'un « classique » du cinéma expressionniste : *Le cabinet des figures de cire*[1199] où la critique

1195 Pierre AUDARD, « Cinéma et réalité », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°105, 15/03/1928, pp.54-55.

1196 Alain et Odette VIRMAUX, *Artaud / Dulac , La coquille et le clergyman:essai d'élucidation d'une querelle mythique, op. cit*.

1197 Robert DESNOS, « Scénarios », *Le Soir,* 21/05/1927, *in Les Rayons et les ombres ; Cinéma, op. cit.,* pp.110-112.

1198 Pierre AUDARD, « La critique des films / L'étudiant de Prague, par HENDRIK GALEEN (*Armor*), *La Revue du cinéma*, n°1, décembre 1928, p.25 :

« Pour la première fois un film naît, se déroule et se dénoue sous le signe du démon et de l'aventure. Il ne s'agit pas d'une aventure dans l'espace, mais d'une aventure dans le temps : le retour à des périodes sombres et magnifiques. L'époque du romantisme allemand dont l'éclat passionnant n'est pas près de se ternir à nos yeux ; la vie des étudiants en 1820, hantés par la métaphysique, la plus déchirante, l'amour sans espoir, les idées révolutionnaires et Faust. L'époque de Novalis et de Kleist. Il y a de plus des hommes qui engagent leur vie entière délibérément sur un seul acte, connaissant la vraie liberté de tout se permettre en risquant tout. Mais c'est aussi la plus angoissante aventure de l'être que un Don Juan, plus passionné et moins humain, à égale distance de l'orgueil et de la mort.

L'intervention du diable dans *L'Étudiant de Prague* est aussi logique que celle du jeune premier tendre et sportif dans les comédies américaines. [...] »

1199 Pierre AUDARD, « Reprise de FIGURES DE CIRE, par PAUL LENI », *La Revue du cinéma* n°2 février 1928, p.68 :

« Une fois entendue la question d'un pittoresque expressionniste parfois irritant et des décors systématiquement imités de *Caligari,* il y a au fond de ce film, dans les ténèbres exaspérées, sous les fronts courbés et les mains moites un immense désert de sang et de sexe, une impossibilité à remonter ensuite vers l'air pur, la santé, les gestes simples et le calme. Toutes les impuretés, tous les désirs atroces, l'affolante urgence de massacrer et

surréaliste dépasse le « pittoresque » plastique des décors peints pour retrouver les accents de *La littérature et le Mal* de Georges Bataille[1200], un autre grand surréaliste.

À la veille du cinéma parlant, cette génération d'intellectuels rejette ainsi toute production cinématographique à tendance réaliste. Pierre Audard, comme Robert Desnos, voient dans ce courant la manifestation d'une faillite du cinéma et plus particulièrement des réalisations allemandes. Les cinéastes germaniques ont donné les premières œuvres fantastiques et oniriques au 7ème art. À la lumière de ces films caractéristiques, aux yeux de ces critiques, de la culture et de la civilisation allemande, les productions réalistes ne peuvent être analysées que comme la manifestation d'une dégénérescence liée à des apports extérieurs.

Lors des premiers temps du cinéma parlant, critiques et professionnels du cinéma se concentrent sur les qualités et les défauts de cette technologie. Ces appréhensions peuvent, également, se résumer par une opposition réitérée entre *mimesis* et *poiesis.* René Clair s'alarme de « […] la volonté des industriels de la pellicule, pour qui le comble de l'art se trouvera toujours dans l'imitation la plus complète de la réalité, le film va perdre ce charme qu'il tirait de son caractère irréel. »[1201] Pour Chaplin, « en portant des pièces à l'écran, le film parlant devient un succédané du théâtre. Pis encore, un substitut de l'art théâtral au lieu de cet art lui-même. »[1202] Ces deux cinéastes se préoccupent, à leur manière, de l'indépendance du cinéma. Le cinéma parlant fait table rase de certains procédés définissant la spécificité du cinéma muet. Le débat autour du réalisme cinématographique semble avoir été oublié alors que le parlant pourrait être interprété comme un plus d'effet de réel. Certes, rapidement, les apports de cette nouvelle technologie séduisent spectateurs, critiques et cinéastes, mais les contraintes techniques rendent difficiles, voire impossibles la réalisation de films en extérieur. Philippe Soupault s'inquiétera de l'atmosphère étouffante de *L'ange bleu*[1203]. Si *Quatre de l'infanterie* est en partie réalisé hors des studios, la

de supplicier, le viol surtout, le viol fatal et virginal se sont donnés rendez-vous une fois pour toutes dans une chambre de tortures, au milieu des corps mutilés des mains décharnées, des formulaires de magie et d'alchimie. La joie sadique secoue les doigts des squelettes et les joues creuses ; une joie savante et blême s'applique à peser chaque instant de la souffrance et à suivre les pas de la mort. Cette épouvante sadique que tant de films depuis *Caligari* jusqu'à *Dr Jekylle and Mr. Hyde* ont essayé de créer, pour la première fois elle apparaît dans sa nudité livide, justifiée par la lubricité mystique, gravée dans la chair même par l'angoisse qu'elle provoque. [...] »

1200 Georges BATAILLE, *La littérature et le mal,* Paris, Gallimard, 1998, coll. Folio essais.

1201 René Clair, « Trois lettres de Londres (1929) », *in* Daniel BANDA et José MOURE (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960, op. cit.*, p.187.

1202 Charles Chaplin, « Chalie Chaplin attaque les *talkies* (1929), *in* Daniel BANDA et José MOURE (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation 1920-1960, op. cit.*, p.190.

1203 Philippe SOUPAULT, « “ L'Ange bleu ”, film de Josef von Sternberg d'après le roman d'Heinrich Mann », *L'Europe nouvelle,* n°674, 10/01/1931, p.45, *in, Écrits sur le cinéma (1918-1931), op. cit.*, p.180 :

« Ce film qui se passe soit dans une salle de classe, soit dans les coulisses de beuglant est nécessairement étouffant. On souffre de ne pouvoir s'évader de ces impasses, on regrette l'air. Parfois, le cri d'une sirène de navire déclenche les images du port, mais cet appel de l'extérieur ne fait que renforcer l'impression d'étouffement. Je sais

critique préfère s'attarder sur le discours pacifiste défendu par Pabst.

En 1932, plusieurs productions allemandes donnent au genre réaliste une certaine primauté. La rue et ses habitants, la mine et ses travailleurs deviennent les décors naturels et les acteurs tous désignés de films tels que *Kameradschaft (La tragédie de la mine)* de Georg Wilhelm Pabst (1931)[1204], *M eine Stadt sucht einen Mörder* (*M le maudit*) de Fritz Lang (1931)[1205] mais aussi *Kuhle Wampe order : Wem gehört die Welt ?* (*Ventres glacés*) de Slatan Dudow (1932)[1206].

En mars 1932, Lucien Wahl a l'intuition que « […] l'Allemagne, par ses films, s'est intéressée plus que nos auteurs, à la rue [...] »[1207]. Pour le chroniqueur de *Cinémagazine*, il ne s'agit pas d'une simple évocation plus réaliste de la ville et de ses topographies tout en produisant une certaine atmosphère, pour lui, les films allemands décrivent une réalité inédite dans des productions françaises à l'exception de *Ménilmontant* :

> Il est certain que l'Allemagne, par ses films, s'est intéressée, plus que nos auteurs, à la rue, mais, là encore, l'apache joue presque toujours un rôle important ; mais divers éléments se mêlent à lui et, parfois, il est absent : ainsi dans *Le dernier des Hommes*, dont quelques images montrent la rue, et dans *Le dernier Fiacre*. On le retrouve dans *La Rue* de Karl Grüne, et surtout dans l'excellent film *Dans la Rue*, que l'on déplore ne pas avoir vu depuis ses projections à l'Œil-de-Paris. Rappelons, plus anciens, *La Rue sans joie* et *La Tragédie de la rue*, l'un drame issu de la guerre, l'autre de la passion mais, parmi bien d'autres, on peut nommer ici *L'Opéra de quat'sous*, pour son inoubliable procession des faux infirmes, que leur chef lui-même ne parvient pas à arrêter.
>
> *Sur le pavé de Berlin (Alexanderplatz*), drame aussi des physionomies, de la rue, avec, entre autres,ses camelots.
>
> Notons, d'autre part, que les modèles, les acteurs, les maisons ne suffisent pas à donner un style au film et qu'on parvient à transformer complètement la réalité, sans pour cela la trahir. Un des meilleurs exemple est le *Ménilmontant* de M. Dimitri Kirsanoff, où il y a un décor exact qui imprime à l'ensemble une atmosphère très inattendue, et de telles constatations, - du La Palice, en somme, - nous réjouissent, prouvant toujours que le cinéma est un art. Tous les semblants, tous les plagiaires, tous les zéros de la fabrication du film ont beau y

---

bien que Sternberg a conçu son film dans ce but et ce n'est pas une critique que j'adresse à cet étonnant chef-d'œuvre. C'est une crainte que j'exprime, car je ne doute pas que *l'Ange bleu* n'exerce une grande influence. Le cinéma parlant aura bien du mal à se dégager de l'emprise des studios. On ne peut que regretter cette nécessité et c'est parfois avec regret que l'on se souvient des chevauchées de films de cow-boys et des merveilleux paysages que les premiers films nous faisaient découvrir. »

1204 http://www.imdb.com/title/tt0022017/releaseinfo La première parisienne de ce film s'est déroulée le 29 janvier 1932.

1205 http://www.imdb.com/title/tt0022100/releaseinfo La première parisienne de ce film s'est déroulée le 8 avril 1932.

1206 http://www.imdb.com/title/tt0023104/releaseinfo La première parisienne de ce film s'est déroulée le 7 octobre 1932.

1207 Lucien WAHL, « Toute la rue », *Cinémagazine*, n°3, 01/03/1932, p.28.

prétendre, ils ne peuvent, malgré de grands acteurs et des cadres de beauté, malgré, même, des sujets très beaux empruntés à autrui, donner le change.[1208]

À l'instar de Jean Arroy, Lucien Wahl élabore un corpus de films produits outre-Rhin indépendant des réalisations expressionnistes. Si le quotidien urbain sert de toile de fond au déroulement de ces intrigues, Wahl prône la nécessité de transfigurer le réel pour faire œuvre cinématographique véritable. Il dépasse ainsi le stade de la *mimesis* apparente de ces films pour y voir une *poiesis* de la réalité grâce aux dispositifs cinématographiques tels que la mise en scène, l'éclairage ou encore les effets optiques. Dans ce cas, le cinéma donne à voir de manière concrète l'atmosphère d'un lieu comme une rue ou une ville, de sorte que le synopsis n'est plus que le cadre à un développement plus subjectif du réel[1209]. Le 7ème art ne se contente donc pas de reproduire simplement et fidèlement le réel, il dépasse cette dimension en rendant visible la véritable nature du lieu. Cette définition du cinéma réaliste donne à ce genre une dimension artistique reposant sur une profonde sensibilité du cinéaste et sur son don de l'observation. En cela, Lucien Wahl défend l'art de la flânerie[1210] – comme Benjamin et Kracauer[1211]. Il s'agit, en quelque sorte, d'une critique du studio endroit devenu aseptisé et hermétique aux influences du monde extérieur[1212]. Dès lors, les difficultés techniques imposées par les débuts du cinéma parlant ont préparé un véritable tournant dans l'appréhension de la question de la réalité au cinéma. Alors que le cinéma muet devait se détacher du réel, le cinéma parlant, après son « emprisonnement » technique, doit s'attacher au réel afin de ne

1208 *Ibid.*

1209 I*bid.* :

« Le rue est presque toujours, en France, un monde. Même presque vide, à certaines heures, dans des villes provinciales, elle exhale un parfum de réalité. On devine des regards derrière les rideaux. On entend quelques mots et un cri animal. L'aspect est loin de traduire l'exactitude, sur la voie publique ; et qui étudierait la rue de Paris connaîtrait bien peu des Parisiens, mais celui qui ne connaît pas la rue ne sait rien, où il sait peu de chose. »

1210 *Ibid.* :

« Un bon reporter pour écran devrait avoir le loisir de se promener au hasard. Si c'est un bon flâneur et non un badaud, il rapportera chaque jour deux ou trois documents admirables, comiques ou tragiques, ou simplement d'un caractère touchant. »

1211 Siegfried KRACAUER, *Rues de Berlin et d'ailleurs, op. cit*.

1212 José GERMAIN, « Rendez-moi mes belles images », *Cinémagazine*, n°8, août 1932, p.5. À propos de *Das blaue Licht (La lumière bleue)* de Leni Riefenstahl (1932) :

« C'est que nous sommes de plus en plus, sevrés par le parlant de tout ce qui était notre joie. Avant on allait au Cinéma comme poussé par une soif d'inconnu, une passion de départ pour l'aventure, aujourd'hui, devant la lamentable série de scénarios pénuriques qu'on nous exhibe, nous n'y allons plus que par habitude.

Songez au nombre incalculable de navets indéfendables, conçus en prison [en studio], qu'on nous servit cette année ! Ça ressemblait à du travail en série, rédigé par des syndicats de mercenaires, en vase clos. Ça faisait recette parce qu'il n'y avait que cela, mais quelle chute dans les chiffres tout de même.

[…]

Le travail au studio, qui n'est qu'une méthode paresseuse, a privé les scénaristes des plus grands ressorts de l'écran : le plein air, la nature et le décor vivant.

Dépensez du génie et un trésor pour animer le carton-pâte, jamais vous ne parviendrez au simple et mirifique effet d'un troupeau de moutons passant sur la haute montagne. »

pas être comparé au théâtre.

Des films comme *M le maudit* et *La tragédie de la mine* se déroulent en partie en décor naturels avec la collaboration de comédiens non professionnels. Ces films retracent de manière plus ou moins fidèle des faits divers. Fritz Lang s'inspire de plusieurs affaires criminelles d'assassins d'enfants comme celle du vampire de Düsseldorf. Quant à Pabst, le scénario de Karl Otten et *al.*[1213] trouve son origine dans une libre interprétation de la catastrophe minière de Courrières[1214]. Cette démarche provoque un enthousiasme certain chez nombre de critique français.

Certes, Pabst et Lang usent de moyens jugés comparables pour la réalisation respective de *La tragédie de la mine* et de *M le maudit* mais les réceptions françaises de ce deux films divergent. De passage à Paris, l'auteur de *Metropolis* tente de justifier le choix d'un sujet aussi difficile.

> En réalisant *Le Maudit*, j'ai voulu mettre en garde les parents contre les dangers que courent leurs enfants et étudier en même temps un cas de perversion morale. […]
>
> J'estimais aussi qu'il était intéressant de dévoiler au public les procédés employés par la police pour dépister les criminels. J'eus d'ailleurs quelques difficultés à faire partager ce point de vue aux autorités, qui craignaient cette divulgation. Un homme averti en vaut deux, n'est-ce pas, et il n'est pas que des honnêtes gens pour aller au cinéma. Mais, grâce aux nombreux amis que je possède dans la police, à Berlin surtout, je suis parvenu à obtenir ce que je désirais, c'est-à-dire la collaboration effective des services policiers du Reich. J'ai même réussi à utiliser comme figurants ce que les quartiers louches du Nord de Berlin fournissent de mieux aux prisons : tous les types qui participent à la scène du « jugement » du *Maudit* m'ont été prêtés par les prisons.
>
> - Je comprends maintenant *la formidable vérité* de cette figuration ![1215]

Cependant, le sujet traité dans le film de Lang suscite de nombreuses réserves que René Lehmann, dans *Pour Vous,* synthétise[1216]. Anton Zischka y voit un véritable « film d'épouvante » sur

---

1213 http://www.imdb.com/title/tt0022017/fullcredits#writers Sont crédités comme co-auteur du scénario outre Karl Otten, Peter Martin Lampel, Gerbert Rappaport, Ladislas Vajda et Léon Werth (pour les dialogues français)

1214 Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand*, p.165 :

> « En 1906, lors de la catastrophe de Courrières, des mineurs de Westphalie vinrent au secours de leurs camarades français. Le scénario de Karl Otten s'inspire librement de cet événement historique dont Pabst, avec quelques complaisances, s'efforce de tirer une signification générale. »

1215 Odile D. CAMBIER, « De passage à Paris, Fritz Lang nous confie... », *Cinémagazine*, n°5, mai 1932, pp.19-20. C'est nous qui soulignons.

1216 René LEHMANN, « M...(Le Maudit) », *Pour Vous* n°174, 14/04/1932, p.6 :

> « Je m'attendais, je vous l'avoue, à un film d'atmosphère pimenté d'une pointe de sadisme moucheté, joué avec une grandiloquence mélodramatique, à la manière de certains films réalistes allemands. Eh bien, pas du tout ! *M...* est un film policier réalisé avec une sobriété, un tact, une adresse et une ingéniosité qu'on peut donner en exemple […]. »

le modèle de *Caligari*[1217] alors que d'autres y voient l'expression des « théories freudiennes »[1218]. Seul, un chroniqueur de *Cinémonde* dépasse le thème de *M le maudit* et en analyse avec pertinence la structure dramaturgique duale qui en accrédite le réalisme[1219]. Ainsi la question du réalisme n'est-elle que très peu abordée ce qui peut sembler paradoxal au regard de certains aspects délibérément documentaires de la mise en scène.

Ce n'est pas le cas de la fiction à tendance pacifiste qu'est *La tragédie de la mine* partiellement réalisée en France avec la collaboration des mineurs hexagonaux[1220]. Bien qu'il s'agisse d'une libre interprétation de la tragédie de Courrières de 1906 transposée dans la période de l'après Première Guerre mondiale, Jean Vidal indique « que ce film est un *document*. L'action ne comporte pas d'intrigue, mais des faits : la vie de la mine et de ses galeries obscures, l'effort des hommes qui peinent dans les profondeurs [...] »[1221] Gonnet, dans les colonnes de *Cinémagazine,* use de termes analogues, pointant le réalisme documentaire brut et « brutal » : « documentaire fouillé »[1222], « le fait direct et brutal. Comme un reportage »[1223] Au-delà de ses impressions globales sur le film, Gonnet analyse, pour conclure les qualités de l'interprétation et des scènes d'acteurs non professionnels, « anonymes et vrais » :

1217 Anton E. ZISCHKA, « En Allemagne, le film d'épouvante revient à la mode », *Pour Vous* , n°136, 25/06/1931 :

« l'époque de *Caligari*, l'époque de la Révolution, du laisser-aller dans le tourbillon le plus violent, qui paraît vouloir revivre. […] Des êtres blasés emplissent les grandes salles de cinéma. On tente de les divertir de la monotonie quotidienne en leur présentant des détails sanglants et orgiaques [...] »

1218 FAUTEUIL 48, « Des films devant le public », *Cinémagazine*, n°5, mai 1932, p.57.

1219 J. S., « Le Maudit (M) », *Cinémonde*, n°182, 14/04/1932, p.309 :

« Lang a trouvé […] le moyen de faire accepter la reconstitution de la vie et de la capture d'un vampire berlinois en imaginant parallèlement aux efforts de la police, les efforts furieux des criminels de la capitale pour retrouver l'immonde anonyme qui, par ses crimes répétés met les bas-fonds en état de guerre et ne leur permet aucune tranquillité à eux, bandits normaux [*sic*]. »

1220 Jean VIDAL, « En regardant tourner “ La Tragédie de la mine ” », *Pour Vous,* n°149, 24/09/193, p.4 :

« On parvient difficilement à […] faire comprendre les avantages de la discipline [aux mineurs français]. Pabst habitué à travailler depuis plusieurs semaines avec les chômeurs allemands de Geselkirchen n'avait pas prévu cette frénésie. Les gens d'ici sont moins dociles, moins faciles à diriger. […] La méthode allemande veut, en effet, qu'on travaille sans arrêt de 8 heures du matin à 5 heures du soir pour ne pas laisser perdre le moindre rayon de soleil »

Vidal souligne ici la différence de tempérament entre la discipline allemande et l'enthousiasme désordonné des figurants français.

1221 Jean VIDAL, « Film nouveau : “ La Tragédie la mine ” », *Pour Vous,* n°168, 04/02/1932, p.8. C'est nous qui soulignons.

1222 C.-A. GONNET, « Les Films du mois / La Tragédie de la mine », *Cinémagazine*, n°3, mars 1932, pp.71-72 :

« Ce n'est plus du cinéma, que *La Tragédie de la mine,* mais le documentaire fouillé, incisif, profond, émouvant, d'une catastrophe. Certes, d'une fausse catastrophe, mais entourée de tant de simplicité, de netteté, de vérité humaine que, rapidement pris à cet enchaînement d'images, on se met à vivre et souffrir avec le film. Je ne sais point de plus haut compliment »

1223 *Ibid.* :

« Mais quel poème ! Quelles images ! Quelles hallucinantes visions, hachées, rapides, tumultueuses, d'une photographie impeccable ! Et par-dessus tout, quelle homérique simplicité ! Ni rhétorique, ni discours, ni allégorie... le fait direct et brutal. Comme un reportage. »

> Les artistes sont nombreux. Mendaille et Charlia au premier plan. Mais ce ne sont plus des artistes, des professionnels. Ils sont noyés dans une foule anonyme et vraie. Si vrais eux-mêmes, sans maquillage sans truquage, qu'il semblent, à l'instar des autres, avoir trimé dans la mine toute leur vie. Ce n'est pas la figuration, ici, qui s'ingénie à rejoindre la vedette, mais la vedette qui vient à la figuration.Ainsi le drame est magnifiquement poignant. Et Pabst – je ne sais comment – a fait sur les faces de cette quantités de pauvres diables, vrais mineurs, vraies femmes de mineurs, vraies filles de mineurs, des expression d'une réalité douloureuse qui vous empoignent les nerfs et le cœur à la fois.[1224]

Dans ce paragraphe, il utilise par cinq fois l'adjectif « vrai ». À ses yeux, la poésie se mêle à la dure réalité du quotidien des mineurs. Le débat entre *mimesis* et *poiesis* semble, désormais, obsolète tant *La tragédie de la mine*[1225] transcende ces deux registres pour porter le cinéma à l'échelle de la *veritas*.

Par ailleurs, un autre film semble être interprété à partir de cette même valeur. Il s'agit de *Kuhle Wampe*, faussement traduit par *Ventres glacés*, dont le scénario est cosigné par Bertolt Brecht et Ernst Ottwald. À l'instar des deux films précédemment évoqués, ce long métrage est présenté comme une œuvre collective[1226] « tourné par quatre mille chômeurs, jamais il ne vise à l'œuvre d'art, mais plus simplement à exposer dans toute son ampleur dépouillée et vraie la vie actuelle de millions d'ouvriers sans travail, jeunes et pleins de force, et dont on laisse la force jeune sans effet ! »[1227]

Pour Marcel Carné, *Le chemin de la vie (*Nikolai Ekk, 1931) et *Kuhle Wampe* comblent une lacune que seul le cinéma pouvait satisfaire pleinement celle d'« une vaste fresque de la vie et de la lutte d'un peuple tout entier, le témoignage révélateur d'une époque, le vrai visage d'une nation »[1228] Ils vont ainsi au-delà de la « leçon de solidarité ouvrière »[1229] de *La tragédie de la mine* pour

1224 *Ibid.*, p.72.
1225 *Ibid.*, pp.71-72
1226 Marcel CARNÉ, « Le Cinéma et le monde », *Cinémagazine*, n°11, novembre 1923, pp.9-10.
1227 *Ibid.,* p.10.
1228 *Ibid.*
1229 *Ibid. :*

> « Certes, dans cette grisaille morne et étouffante existaient bien quelques éclairs : un *Opéra de quat'sous* truculente satire d'une société en décomposition ; une *Tragédie de la mine,* magnifique leçon de solidarité ouvrière, nous apportaient avec eux autant de lueurs d'espoirs. »

s'adresser à tout un peuple[1230] – russe ou allemand. Comme d'autres chroniqueurs[1231], Carné semble connaître la situation économique et sociale de l'Allemagne puisqu'il désigne le film de Dudow comme un « témoignage, vrai visage d'un peuple qui lutte et souffre, le premier [*Kühle Wampe*] l'est dans toute la force du mot. » Pour Escoube Sorel, ou Carné, cette réalisation allemande est donc elle aussi un véritable document à l'image de *La tragédie de la mine.* Certes, le long métrage de Dudow et Brecht est largement perçu en France comme une illustration du difficile contexte social allemand, mais l'interprétation du message diverge selon les chroniqueurs. Carné limite *Kuhle Wampe* a une « lutte pour la vie des chômeurs allemands »[1232]. Quant à Sorel « l'idée dominante […] serait celle du divorce d'esprit entre les jeunes générations et celles qui occupent les postes de commande de la Société. Cette tendance révolutionnaire est indéniable et s'épanouit dans les phrases finales [...] »[1233] À la lecture de ces réactions, on aurait tendance à croire que les ciseaux de la commission de contrôle de films du chancelier Brüning ont manqué d'efficacité tant les commentaires correspondent à la fois au message initial du cinéaste et au difficile contexte économique de l'Allemagne du début des années 1930[1234]. Si aucun critique ne semble remarquer les méfaits de la censure, c'est peut-être, comme c'est notamment le cas de René Bizet parce que leur analyse méconnait les intentions politiques du film[1235].

1230 Lucienne ESCOUBE, « Pour un cinéma humain », *Cinémagazine*, n°1, janvier 1933, pp.38-39 :

« Faut-il souligner aussi la place de plus en plus grande accordée à l'expression dramatique d'une collectivité ? Je citais *Hallelujah* ; je pourrais citer *Scarface*, mais son caractère par trop " document " m'en écarte ; mais que dire de *La Tragédie de la mine,* de *L'Opéra de quat'sous*, du *Chemin de la vie,* du pensionnat de *Jeunes filles en uniformes* des chômeurs de *Kihle Wampe* ? La tendance actuelle semble s'éloigner du particulier pour aller au général. Le drame devient de moins en moins un conflit entre deux ou trois personnages, mais atteint une foule, une ville, un peuple tout entier. L'amour et ses conflits semblent relégués au second plan ; ce qui prime, c'est le problème d'ordre social, économique, religieux, le problème humain, dans la plus large acception du mot. »

1231 L.S., « Les films du Mois / Kuhle Wampe (A qui appartient le monde ? », *Cinémagazine*, n°11, novembre 1932, p.62 :

« […] nous retrouvons avec plaisir Hertha Thiele, dont le charme juvénile illumine ce film intelligent et dur qui a la haute valeur d'un *témoignage.* » Nous soulignons.

Ou encore Julien SOREL, « Kuhle Wampe », *Cinémonde*, n°208, 13/10/1932, p.838 :

ce film « est l'illustration des luttes, des déceptions, des révoltes de tout un peuple en proie au chômage, et qui cherche son salut dans des associations, dans des meetings, où s'évade de ses soucis par le sport et le nudisme. »

1232 Marcel CARNÉ, « Le Cinéma et le monde », *op. cit.*, p.12.

1233 Julien SOREL, « Kuhle Wampe », *op. cit.*, p.838.

1234 Raymond BORDE, Freddy BUACHE, Francis COURTADE, *Le cinéma réaliste allemand*, pp.199-200 :

«Un an après avoir interdit l'adaptation américaine de *A l'Ouest rien de nouveau*, la commission de contrôle des films du chancelier von Papen [*sic* !] mettait son veto à *Ventres glacés*. Rien d'étonnant à cela : le film de Brecht et Dudow avait été produit par la firme " Prometheus ", filiale du " Mejrabpom " de Moscou, et il ne pouvait être question pour l'agonisante République de Weimar, déjà entièrement fascisée et militarisée, de donner son visa à une bande communiste exaltant les œuvres de paix et l'unité de la classe ouvrière.

[...]

La version doublée sortie en France à l'époque, déjà coupée et contenant " scènes confuses", durait, d'après *la Cinématographie française* (24 décembre 1932), 1h25. »

1235 René BIZET, « Kuhle Wampe », *Pour Vous*, n°204, 13/10/1932, p.6 :

« on éprouverait quelques embarras s'il fallait dire ce que veut montrer, raconter ou prouver *Kuhle Wampe* […]. On voit bien aussi, par de très belles vues sylvestres, maritimes ou champêtres, que l'on a voulu

Toutefois au-delà de la question de la censure, cette « vaste fresque de la vie et de la lutte d'un peuple entier » trouve, selon Carné, son origine en Allemagne avec des films comme *La tragédie de la mine* ou *L'opéra de quat'sous*. *Kühle Wampe* en est la dernière illustration et *Le chemin de la vie*, une version russe. Ainsi, ces « documents », se positionnant aux antipodes des mythes fondateurs de l'Allemagne, offrent un portrait social véridique de la société d'outre-Rhin de sorte que le jeune cinéaste, alors proche du communisme, se demande « qui évoquera pour nous le vrai visage d'une France 1932 ? »[1236]

Paradoxalement en novembre 1933, ce sont les films de René Clair – réalisés dans les studios d'Epinay – qui apparaissent aux yeux de Carné comme d'une « criante authenticité »[1237]. Ainsi, le débat du réalisme cinématographique n'est-il pas uniquement lié à la réalisation en studio ou en décors naturels. Les premiers films allemands qualifiés de réalistes ont d'ailleurs été tournés dans l'enceinte des studios berlinois.

En résumé, on peut dire que, durant la première moitié des années 1920, le cinéma d'outre-Rhin est associé de manière univoque à *Caligari* et aux films expressionnistes. Pierre Mac Orlan en instituant le « fantastique social » ne fait que créer un lien entre les réalisations fantastiques et oniriques et les films à tendances réalistes. L'objectif de cette théorie est de former une unité cinématographique germanique au risque d'analyser des films tels *Le dernier des hommes* ou *La nuit de la Saint-Sylvestre* à travers le spectre des longs métrages expressionnistes. Ce n'est qu'en 1928, que Jean Arroy définit, pour la première fois, les cadres d'un *corpus* de films à tendance réaliste indépendant du cinéma expressionniste. Cependant ce courant est, selon lui, le fruit d'apports étrangers à la culture et à la civilisation germanique. L'ombre du cosmopolitisme germanique reparaît. Et par conséquent, chaque cinéma national ne peut être appréhendé que sous la forme d'un bloc monolithique. L'émergence du cinéma parlant bouleverse temporairement ce débat.

---

opposer la nature à la ville, et par des spectacles sportifs exalter la libération des corps. Mais chaque idée va de son côté et rien n'est moins lyrique, ni moins romantique que cette façon de traiter fragmentairement un grand sujet. »
Marc CARNÉ, « Le Cinéma et le monde », *op. cit.*, p.9.

1236 *Ibid.*, p.12.

1237 Marcel CARNÉ, « Quand le cinéma descendra-t-il dans la rue ? », *Cinémagazine*, n°11, novembre 1933 :

« Le Paris de René Clair, si vrai, si juste, émouvant et sensible, est en réalité un Paris de bois et de stuc reconstruit à Epinay. Mais si grand est le talent de René Clair, si subtils ses dons d'observation qu'il arrive à nous donner dans un milieu faux à l'aide de personnage miraculeusement saisis sur le vif, une interprétation de la vie plus vraie que la vie elle-même.

[…] quoique nous les [*Sous les toits de Paris* et *Quatorze Juillet*] sachions fabriqués de toutes pièces, [ces films] nous émeuvent par leur criante authenticité, peut-être davantage que si Clair et sa troupe s'étaient vraiment transportés sur les lieux mêmes de l'action. »

Les contraintes technologiques des premiers mois provoquent une sensation de claustrophobie chez de nombreux critiques qui espèrent voir le cinéma prendre, à nouveau, possession de la rue, de la ville. Les cinéastes sont invités à rendre palpable l'atmosphère des lieux du quotidien.

Dans le *M le maudit*, Fritz Lang met en scène plusieurs fait-divers macabres ayant défrayés les chroniques. Pour ce film, il fait appel, d'une part à la police pour ses méthodes d'investigations, et d'autre part aux authentiques figures de la pègre berlinoise. L'objectif est de restituer l'atmosphère des bas-fonds de la capitale allemande. En dépit de ces originales démarches qui tendent au réalisme cinématographique, la critique française ne retient que l'horreur des crimes d'enfants qu'elle analyse comme le reflet des théories freudiennes ou comme un relent obscène du caligarisme. Ainsi le réalisme du film est-il complètement absent des chroniques publiées au moment de la distribution de *M le maudit* en France.

En revanche, *La tragédie de la mine* de Georg Wilhelm Pabst est largement commenté sous l'angle du réalisme. À l'instar de Fritz Lang, il met en scène un fait-divers celui de la catastrophe minière de Courrières de 1906, qu'il transpose dans le contexte de l'entre-deux-guerres. Pour les chroniqueurs, il s'agit d'un véritable document sur le difficile quotidien des mineurs. En prenant comme décor les mines françaises mais aussi les ouvriers qui y travaillent, *La tragédie de la mine* semble rendre obsolète le débat en *mimesis* et *poiesis*, en faire émerger un nouveau registre : celui de la *veritas*.

Il en va de même pour *Kuhle Wampe*. Malgré les coupures effectuées par la censure allemande, quelques critiques, dont Marcel Carné, ont réussi à reconstituer le message de ses auteurs. Perçu comme un document sur un peuple qui souffre, il s'agit d'une œuvre collective sur l'ensemble de la société allemande en prise aux plus grandes difficultés économiques et sociales.

Les critiques français n'ont pas attendu le conférence internationale du Berlin de 1935 et la prise en charge par Goebbels de l'ensemble du cinéma germanique[1238]. Dès 1924, des reportages sur les studios allemands sont publiés dans les colonnes de revues spécialisées. Au milieu des années 1920, ce type d'article demeure marginal. Les auteurs s'attachent, généralement, à comparer ces studios à ceux construits outre-Atlantique[1239], de sorte que rapidement ces installations

1238 *ibidem*, p.368 :

« Lorsque le pouvoir fut définitivement acquis à Hitler, c'est Goebbels qui se chargea du cinéma : il le rattacha au Ministère de la Propagande, créa la Chambre du film, qui fait partie des sept Chambres de culture du Reich [Reichskulturkammer, R.K.K.], et le quotidien cinématographique *Film-Kurier.* »

1239 Marguerite DUTERME, « Prises de vues / Souvenirs de Berlin », *Cinémagazine*, n°12, 21/03/1924, p.483 :

« Voici les studios immenses et, tout alentour, des hectares de terrains à bâtir. Étranges terrains, où poussent avec une soudaineté toute américaine, d'étranges bâtisses, villes entières, qui durent ce que dure le film qu'on tourne, disparaissent, renaissent d'un autre style »

cinématographiques seront considérées comme un modèle indépassable en Europe[1240].

CHAPITRE IV. Les studios allemands et l'apparition des versions multiples vus par la presse cinématographique française

Pour Raymond Borde, le temps du cinéma muet correspond à une période de production européenne puisque les langues ne sont pas synonymes de frontières, « il suffisait de traduire les intertitres »[1241]. Pour ce qui est des collaborations franco-allemandes, il faut dire qu'elles existent dès les années vingt : on compte entre 1919 et 1929 vingt-quatre coproductions[1242]. Ces coopérations internationales sont également l'occasion de visites de techniciens français dans les studios d'outre-Rhin. Si la critique cinématographique hexagonale rend compte de ces voyages, elle ne définit, malheureusement pas la nature d'éventuels transferts technologiques ou de savoir-faire acquis pendant ces séjours[1243]. On se contente souvent de décrire la taille imposante voire monumentale des studios berlinois[1244], pour finalement insisté sur l'aspect industriel du développement du cinéma en Allemagne : « […] si le cinéma allemand présente quelques défauts, il

1240 Louis SAUREL, « Le Cinéma en Allemagne », *Cinémagazine*, n°37, 16/09/1927, p.464 :

« La Société des Studios de Joinville, qui possède les deux studios jumeaux de la rue des Réservoirs, a l'intention d'édifier un troisième théâtre de prises de vues. Afin que cette nouvelle construction bénéficie des derniers perfectionnements que la technique moderne a rendu nécessaire, cette Société a envoyé M. Chartier, chef électricien de ses studios, faire un voyage d'études en Allemagne. »

1241 Raymond BORDE, « Préface » au livre dirigé par Raymond CHIRAT et Roger ICART, *Catalogue des films français de long métrage*, Toulouse, Cinémathèque de Toulouse, 1984, non paginé.

1242 Francis COURTADE, « Les coproductions franco-allemandes et versions multiples des années 30 », *in,* Heike HURST et Heiner GASSEN (textes édités par), *Tendres Ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*, *op. cit.*, p.173.

1243 Louis SAUREL, « Le Cinéma en Allemagne », *Cinémagazine*, n°37, 16/09/1927, p.464 :

« La Société des Studios de Joinville, qui possède les deux studios jumeaux de la rue des Réservoirs, a l'intention d'édifier un troisième théâtre de prises de vues. Afin que cette nouvelle construction bénéficie des derniers perfectionnements que la technique moderne a rendu nécessaire, cette Société a envoyé M. Chartier, chef électricien de ses studios, faire un voyage d'études en Allemagne. »

Selon Dimitri VEZYROGLOU, Louis SAUREL ferait référence à la politique d'expansion de Sapène qui rachète, en 1926, les studios de Joinville, pour les agrandir et les perfectionner afin d'en faire les plus moderne et les mieux outillés de France. Leur réouverture a lieu en juin 1928 (*Le cinéma en France à la veille du parlant, op. cit.,* p.112).

1244 *ibid* :

« Le plus important de tous est celui de Badensberg [*sic*]. Il appartient à la U.F.A. ; il est situé à 15 kilomètres de Berlin. C'est un vaste bâtiment très récent, en briques et en fer, long de 122m. 50, large de 62 mètres et haut de 22m. Quatre metteurs en scène peuvent y travailler concurremment ; des cloisons roulantes servent en ce cas à isoler les troupes les unes des autres. L'ensemble de ces quatre théâtre, qui constituent le studio de Badensberg [*sic*], occupe un espace de 8.000 mètres carrés. Cette " usine d'images " reçoit du courant électrique alternatif à haute tension continue à 220 volts ; elle peut fournir une intensité électrique de 20.000 ampères. »

est doté d'instruments de travail formidable, qui en font une industrielle extrêmement puissante. »[1245] Cette opinion est une référence explicite à la sensible augmentation du nombre de productions germaniques distribuées en France. Nous avons vu que c'était grâce, notamment, à l'Alliance Cinématographique Européenne (A.C.E.)[1246].

On note, cependant, de rares comparaisons entre les studios parisiens et berlinois. Elles soulignent, parfois, une insuffisance allemande[1247], mais aussi des méthodes de travail bien différentes : plus hierarchisées, privilégiant le travail en studio et l'importance des éclairages :

> La technique et l'organisation allemande diffèrent sensiblement des procédés et des méthodes françaises. En Allemagne, le metteur en scène est un chef dont personne ne discute les ordres ; ses collaborateurs et ses interprètes ne font qu'obéir à ses injonctions. Les réalisateurs préfèrent le plus souvent reconstituer un cadre plutôt que d'aller le cinématographier sur place ; aussi font-ils construire un très grand nombre de décors reproduisant des places publiques, des palais... Les opérateurs allemands, répandent sur les artistes et les décors une lumière bien plus vive que les nôtres. « C'est une véritable débauche de lumière », me dit M. Chartier. Les éclairages de face, et surtout verticaux (la lumière tombant du plafond) ont la faveur des techniciens d'outre-Rhin. Ceux-ci emploient surtout des plafonniers et des projecteurs, à l'exclusion presque complète des lampes montées sur des chariots ; ils utilisent aussi une multitude de petits projecteurs à facettes qui jouent le même rôle que nos spots.[1248]

Saurel se limite à une simple description des méthodes sans montrer les effets sur la pellicule. Les transferts culturels ou technologiques semblent, dès lors, impossibles à percevoir à travers la seule lecture de la presse spécialisée. Malgré un intérêt visible pour la cinématographie allemande, Saurel a des préoccupations essentiellement commerciales : il cherche avant tout à comprendre les causes du peu d'exportation des films français outre-Rhin. À ses yeux, les raisons ne sont pas d'ordre structurelle ou organisationnel, il s'agit d'une simple divergence de goût : « La foule allemande n'est nullement hostile à nos films ; seulement, ses goûts sont différents des nôtres. Un film français, s'il est vraiment remarquable, est toujours fort bien accueilli. »[1249]

Ces voyages des journalistes et des techniciens français marquent un évident renouveau des relations franco-allemandes et ce quelques mois avant la signature du Traité de Locarno. Dès 1924,

1245 *ibidem*, p.466.
1246 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, p.26-27.
1247 Louis SAUREL, « Le Cinéma en Allemagne », *op. cit.*, p.465 :
« Les ateliers de développement sont, en général, moins bien installés que les nôtres. »
1248 *ibid.*
1249 *Ibid.*

Marguerite Duterme part pour Berlin et visite les studios de l'Ufa[1250]. Un an plus tard, Louis Durrieux se rend à Munich dans les studios de l'Emelka[1251]. Tous deux insistent tant sur la taille des bâtiments que sur la monumentalité et la multiplicité des décors[1252]. Ils sont, manifestement, sous le charme de ce « monde du calicot »[1253] hélas, à l'instar de Louis Saurel en 1927, ils n'analysent pas les méthodes et les techniques de réalisations allemandes. On peut supposer qu'ils connaissent mal ou peu le quotidien des studios hexagonaux si bien qu'ils se cantonnent à des commentaires purement visuels et spectaculaires.

I. – La représentation des studios allemands à la veille du parlant

Dans ce contexte de collaborations franco-allemandes et plus largement européennes, des cinéastes français ont l'occasion de travailler dans les studios berlinois. C'est le cas, par exemple, de Jacques Feyder, qui réalise, en 1928, l'adaptation cinématographique de *Thérèse Raquin* pour une maison de production allemande la Deutsche Film Union.

> Il y a quelques mois – le nombre importe peu – la « Defu » [Deutsche Film Union] maison de production née d'une combinaison germano-américaine acquit les droits d'adaptation de *Thérèse Raquin*. Pour réaliser ce film les dirigeants de la « Defu » pensèrent qu'ils devaient s'adresser à un metteur en scène français. Ce n'est peut-être pas très original, mais quand on pense qu'en France... mais ceci est une autre histoire. On laissa même à Jacques Feyder le choix complet de ses interprètes, trois sont Français. Cela non plus n'est pas très original, et pourtant...
>
> C'est ainsi que Jacques Feyder entreprit *Thérèse Raquin*, et le réalisa en neuf semaines. Et si vous lui demandez son opinion sur les méthodes de travail en Allemagne, il vous répondra certainement : « J'ai pu en

1250 Marguerite DUTERME, « Prises de vues / Souvenirs de Berlin », *Cinémagazine*, n°12, 21/03/1924, pp.493-494.

1251 Louis DURIEUX, « La vie cinématographique en Allemagne / Au Studio de l'"Emelka" », *Cinémagazine*, n°7, 13/02/1925, p.310.

1252 *Ibid.* :

> « Dehors, autour du studio, M. Osten nous fait successivement traverser un village arabe du style le plus pur, un vieux quartier de Venise aux maisons penchées sur le canal, un coin de Florence, plus coquet, mieux aligné, au dessus des portes, en médaillon, l'exacte reproduction des armes des Médicis : plus loin, une pittoresque rue en escalier au coin d'une pauvre demeure. Nous passons devant la porte de Dehli, la ville sainte, flanquée de deux tours trapues, puis dans un espace plus large, s'élève la gigantesque muraille de Pise qui servit dans *Monna Vanna.* »

1253 Siegfried KRACAUER, « Monde du calicot ; Ufa-Ville à Neubabelsberg », *in* : S. KRACAUER, *Le voyage et la danse, Figures de ville et vues de films* (Textes choisis et présentés par Philippe DESPOIX) Paris/Laval, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme/Les Presses de l'Université de Laval, 2008, pp.33-40. Cet article a été publié pour la première fois le 28 janvier 1926 dans la *Frankfurter Zeitung*.

> neuf semaines mettre en scène un film avec le soin que j'aime apporter à tout ce que je fais, peut-être en Amérique aurais-je pu le terminer en sept semaines car tout n'est pas encore parfait dans l'organisation allemande ; en France ? Mais en France on devrait pouvoir actuellement faire aussi bien qu'en Allemagne, à la condition toutefois que chaque film ne soit pas une affaire unique demandant une « combinaison » et une « organisation spéciale ».[1254]

Ces quelques lignes portent en elles nombres d'inquiétudes sur le développement du cinéma hexagonal. Pour les deux anciens géants que sont Gaumont et Pathé, la fin des années 1920 correspond à une période de repli structurel. Cette réaction est symptomatique de ces patrons « élevés à l'école malthusienne et protectionniste du XIXème siècle »[1255] qui n'ont pas su intégrer les nouvelles données liées à l'ouverture du marché. Certes, de nouvelles sociétés se développent comme Albatros, Louis Aubert, Cinéromans-PCC ou encore Rapid-Film, mais l'industrie cinématographique française demeure embryonnaire et ne peut assurer l'expansion de sa production nationale hors de ses propres frontières[1256]. Face à cet état de fait, des collaborations internationales sont indispensables, de sorte que des accords de productions et de distributions entre firmes européennes « connaissent, à la fin des années vingt, un essor notable. »[1257] Dès lors, l'avenir de la production nationale semble passer par son internationalisation[1258].

Néanmoins, l'auteur regrette également le départ de Jacques Feyder pour les studios allemands. Cette déception fait vraisemblablement écho à l'échec de l'adaptation par le cinéaste du roman de Pierre Benoit *Au pays du roi lépreux* le contraignant, alors que le scénario est déjà rédigé, à accepter la réalisation de *Thérèse Raquin*[1259]. Ce film est donc une œuvre de commande, mais l'auteur de l'article préfère, une nouvelle fois, critiquer les sociétés de productions hexagonales qui n'ont pas su offrir, à Feyder, les conditions et les moyens nécessaires à concrétisation de ses projets. Ainsi, la Deutsche Film Union semble-t-elle laisser quelques libertés au cinéaste et surtout des conditions de réalisations inconnues jusque là en France. Cette opinion doit être relativisée au regard de la réalité des conditions de tournage de ce film.

De cette collaboration franco-allemande, la société de production possède l'ascendant sur l'artiste qui s'est vu imposé un scénario déjà écrit. Mais cette influence est modérée par le

1254 M. P., « La première de “ Thérèse Raquin ” à Berlin », *Cinémagazine*, n°10, 09/03/1928, p.413.
1255 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, p.105.
1256 *Ibid.*, p.125.
1257 *Ibid.*, p.132.
1258 *Ibid.*
1259 *Ibid.,* p.154.

« triomphe pour Jacques Feyder en qui la presse berlinoise est unanime à reconnaître un des maîtres, si ce n'est le maître du cinéma européen. »[1260] Pourtant dans la production de *Thérèse Raquin*, le cinéaste français est seulement un réalisateur-exécutant, dont « le rôle est réduit au découpage, au tournage et à la supervision du montage »[1261] du projet imposé par le producteur allemand. Dans ces conditions de travail très contraignantes qui semblent préfigurer le système hollywoodien, le cinéaste ne possède presque aucune liberté, si bien que la possibilité de transferts culturels est quasi impossible tant, dans ce cas, le statut du cinéaste est comparable à celle d'un ouvrier employé épisodiquement afin de répondre à une demande du producteur-commanditaire[1262]. Vraisemblablement, le chroniqueur préfère ne pas évoquer la réalité des conditions imposées à Feyder pour ne retenir que l'engouement des critiques allemands pour le travail du cinéaste français[1263]. Ainsi, l'avenir du cinéma européen, et par conséquent français, dépendrait-il d'une coopération franco-allemande. Cette situation perdurera tant que les producteurs français n'auront pas les moyens de proposer de meilleures dispositions structurelles et organisationnelles à leurs artistes. Telle est la conclusion que l'on peut extraire du dernier paragraphe de cet article : « Il est vrai que Murnau et plusieurs autres sont en Californie. Mais les Allemands savent combler leurs vides. Les Français, s'ils ne peuvent retenir leurs maîtres, sauront-ils en faire autant ? »[1264]

À l'échelle européenne, les studios germaniques constituent la référence indépassable si ce n'est par le modèle américain. Les efforts de modernisation des studios de Joinville restent incomplets, malgré les efforts de Sapène[1265] « dont l'ambition affichée est de concurrencer les rivaux

---

1260 M. P., « La première de “ Thérèse Raquin ” à Berlin », *op. cit.*, p.413.

1261 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, p.155.

1262 *Ibid*.

1263 M. P., « La première de “ Thérèse Raquin ” à Berlin », *op. cit.*, pp.413-414 :

> « Il [Jacques Feyder] omettra certainement de vous révéler que toute la presse berlinoise est unanime à louer son travail et à déclarer que *Thérèse Raquin* est la première collaboration franco-allemande qui promette d'être fructueuse, que *Thérèse Raquin* est “ le plus grand événement cinématographique de l'année malgré *Le Cirque* et *Dix jours* d'Eisenstein ; que du succès de ce film unique dans son genre dépendra pour longtemps le destin du film allemand... et occidental” (*Der Montag Morgen*), que “ ce film extraordinaire fait souhaiter une plus active collaboration franco-alleamnde ” (*Vossische Zeitung*), que “de tous les essais d'échange, voyages d'études et représentations étrangères, c'est l'unique entreprise ayant de l'importance et de la valeur ” (*Börsen Courier*) [...] »

1264 *Ibid.*, p.414.

1265 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, p.112 :

> « Sapène est à l'origine un patron de presse : il est, dès le début des années vingt, directeur général des services du quotidien *Le Matin*, et il préside le Consortium des Grands Quotidiens de Paris, qui regroupe les journaux à plus fort tirage de la capitale. C'est en 1922 qu'il vient à l'industrie cinématographique, en prenant la suite de René Navarre à la tête de la Société des Cinéromans. Cet homme à poigne entreprend de rationaliser la production de la firme, qui est encore, à cette époque, centrée sur les films à épisodes. Il crée ainsi un département des scénarios, confié à Arthur Bernède, pour relever le niveau des films, et use de son influence au sein de la presse parisienne pour instaurer le système, parallèlement à la projection des serials, des feuilletons correspondants dans les grands quotidiens de la capitale. Il impose aussi à sa firme une discipline drastique, de manière à établir une programmation annuelle de la production. À partir de 1926, les Cinéromans absorbent la société de production Films de France, ce qui leur permet d'accroître leur capacité productrice. Surtout, Sapène se lance dans une politique

d'outre-Rhin et d'outre-Atlantique »[1266]. Le directeur des Cinéromans co-produit, avec Cinégraphic, la réalisation de *L'argent*[1267]. Cette adaptation du roman d'Émile Zola par Marcel L'Herbier est, avec un budget de cinq millions de francs, l'un des films hexagonaux les plus chers de la décennie[1268]. Le cinéaste, alors à l'apogée de sa carrière[1269], s'offre comme interprètes outre Yvette Guilbert, que Murnau avait fait tourner dans son *Faust,* Brigitte Helm et Alfred Abel. Les noms de ces deux acteurs sont, au moment du tournage, liés à *Metropolis*[1270]. En tant qu'acteurs allemands, ils sont en mesure d'évaluer les divergences entre les studios parisiens et berlinois et par extension les méthodes de travail utilisées de part et d'autre du Rhin.

Ainsi, Brigitte Helm déclare-t-elle : « Au point de vue travail, je suis très satisfaite. Il y a moins de monde et moins de bruit que dans les studios berlinois. »[1271] Cette affirmation s'avère très ambiguë. Certes, l'ambiance de Joinville est présentée comme propice à la concentration et à l'introspection indispensable au travail des acteurs en raison du calme qui y règne, mais cette tranquillité masque mal le peu d'activité cinématographique à l'intérieur de ces studios. Alfred Abel, quant à lui, critique cet environnement de travail[1272] et aime à rappeler qu'« en Allemagne nous travaillons plus vite et sans arrêt »[1273] Cette dernière assertion soulève, également, quelques ambivalences d'interprétations. L'acteur allemand sous-entend qu'un travail continu et sans relâche est favorable à l'émergence d'une œuvre cohérente. Toutefois, on peut aussi l'analyser comme le reflet d'une véritable industrie cinématographique sans âme ni art.

À travers les expériences françaises de ces deux acteurs allemands, il est mal aisé d'opposer les méthodes de réalisation de part et d'autres du Rhin tant les opinions des deux interprètes

---

destinée à construire une holding à concentration verticale, dont l'ambition affichée est de concurrencer les rivaux d'outre-Rhin et d'outre-Atlantique. C'est ainsi qu'il se dote, tout d'abord, les Cinéromans de studios en rachetant ceux de Joinville, qu'il fait agrandir et perfectionner de manière à en faire les plus modernes et les mieux outillés de France. [...] »

1266 *Ibid.*

1267 http://www.imdb.com/title/tt0019646/fullcredits#writers

1268 Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, p.202.

1269 *Ibid.*, p.200.

1270 Jean LENAUER, « Entre deux scènes du film de Marcel L'Herbier, “ L'Argent ”, Brigitte Helm nous a dit... », *Pour Vous*, n°4, 15/12/1928, p.4 :

« Vous connaissez son extraordinaire faculté de rendre par ses expressions tantôt ce qu'il y a de plus angélique, tantôt aussi ce qu'il peut y avoir de satanique en la femme.

À ce point de vue, *Métropolis* fut un film qui la révéla d'une manière saisissante. On a beaucoup discuté cette œuvre de Fritz Lang. On la discute encore beaucoup... Il ne m'est personnellement jamais arrivé d'entendre une réserve sur l'interprétation de Brigitte Helm. »

1271 *Ibid*.

1272 André HIRSCHMANN, « Brigitte Helm et Alfred Abel à Paris », *Cinémagazine*, n°28, 13/07/1928, p.50 :

« J'aime Paris, continue Abel, Paris et les Parisiens, j'étais très heureux de venir à Paris... mais depuis mon arrivée j'ai un peu le cafard.... voyez-vous, mon cher, ce qui me semble parfaitement ennuyeux est l'attente pour tourner. »

1273 *Ibid.*

semblent se contredire. Néanmoins, les studios berlinois restent le modèle absolu en Europe tant par la qualité de son organisation, que par le nombre de films produits annuellement.

Mais si, dans un premier temps, les opinions des deux acteurs s'opposent, dans un second temps, Brigitte Helm, comme Alfred Abel, s'accordent à reconnaître « […] que l'organisation actuelle des studios à Berlin m'incite à leur accorder une préférence, pour un travail permanent. »[1274] C'est vraisemblablement, la raison pour laquelle, ces chroniqueurs préfèrent évoquer les carrières de ces deux vedettes allemandes plutôt que de retranscrire l'intégralité de leurs entrevues avec Helm et Abel. Ces articles témoignent des difficultés de dialogue franco-allemand malgré ces collaborations régulières d'artistes et de techniciens venant de deux bords du Rhin tout au long de l'entre-deux-guerres. Ces échanges resteront stériles tant que les apports exogènes à la culture française seront, de fait, inconcevables et mal acceptés par la critique.

Les reportages sur les tournages de deux derniers films muets de Fritz Lang – *Les espions* et *La femme sur la Lune* – résument à eux seuls l'ensemble des lieux communs propres à la monumentalité des décors et des studios allemands[1275] mais ils semblent aussi voir dans l'auteur de *Metropolis* le véritable démiurge du cinéma germanique[1276]. Ce statut peut sembler paradoxal tant ces deux films sont considérés comme secondaires au sein de l'œuvre du cinéaste. Ce rôle est, vraisemblablement, dicté par le singulier contexte cinématographique hexagonal de la fin des années 1920, où des critiques – Gaël Fain, Paul-Auguste Harlé ou encore Étienne-Louis Fouquet – en appellent à une rationalisation et une nouvelle organisation des efforts de productions nationales par la création d'une société dirigée par un « dictateur »[1277]. Ainsi, Fritz Lang est-il présenté comme

1274 Jean LENAUER, « Entre deux scènes du film de Marcel L'Herbier, “ L'Argent ”, Brigitte Helm nous a dit... », *op. cit.*, p.4 :

« Aimeriez-vous travailler ici, d'une façon permanente ?

Je n'irai pas jusque-là... Il me plaît fort de tourner *L'Argent* d'abord parce que avec M. L'Herbier et, d'autre part, en raison de l'intérêt que présente un tel film.

Force m'est d'avouer, toutefois, que l'organisation actuelle des studios à Berlin m'incite à leur accorder une préférence, pour un travail permanent. »

1275 Robert SPA, « Les grands reportages de *Cinémagazine* / Fritz Lang », *Cinémagazine*, n°7, 17/02/1928, p.275 :

« Fritz Lang, me dit-on, travaille dans le grand studio. Il est immense et en contiendrait aisément quatre de nos plus grands. Après m'être égaré dans une jungle... heureusement grillagée, car il en sortait des rugissements impressionnants (Harry Piel tournait avec des fauves) et avoir erré dans un décor des *Mille et une Nuits*, d'où il s'échappait une musique suave, je m'apprêtais à abandonner l'espoir de trouver celui que je cherchais, lorsqu'une voie connue me dit en français « Et que cherchez-vous ici, mon cher ami ? » C'était Volkoff qui se trouvait derrière moi, et depuis un moment s'amusait fort à me regarder faire. Il chargea un de ses collaborateurs de m'amener sur le troisième emplacement, où travaillait Lang. »

1276 *Ibid.* p.276-277 :

« Lang fait tout, voit tout par lui-même, vérifié le maquillage des femmes (les hommes ne sont pas maquillés) les détails des vêtements, les décors, les ameublements, les accessoires. Il a un œil infaillible, n'a confiance qu'en lui-même... et en sa femme Mme Thea von Harbou, qui écrit ses scénarios et qui est pour lui une compagne, une collaboratrice admirable. »

1277Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant*, *op. cit.*, pp.124-126.

le génie « dictatorial » allemand du cinéma capable de diriger techniquement et artistiquement la réalisation d'un film. Son œil impartial contrôle tous les détails, sa voix commande la correction des infimes défauts du décor, des positions des interprètes ou des éclairages[1278]. De plus, il est conscient des ambitions commerciales que réclament les producteurs : « […] L'argent que coûte la réalisation d'un film de 2.000 ou 3.000 mètres exige le succès immédiat […]. Cela a son bon et son mauvais côté. Le film allemand y perd sans doute en fantaisie audacieuse mais il y a gagne en précision, en " fini " dans le détail. »[1279] De la sorte, Fritz Lang est perçu comme le seul maître du film[1280], malgré les nombreuses contraintes économiques que les chroniqueurs français ne manquent pas de souligner. En revanche, la critique française ne remarque pas l'importance accordé par le cinéaste au public, seul juge de toute production.

À la fin des années 1920, avec ces reportages dans les studios berlinois, la presse cinématographique française projette sur Fritz Lang nombre d'ambitions que le cinéma hexagonal manque de concrétiser malgré les bonnes intentions de professionnels tels que Sapène ou Valentin Mandelstamm. Le cinéma d'outre-Rhin apparaît donc comme le miroir des aspirations artistiques, commerciales de son homologue français. Cependant cette place ne semble pas propice à de possibles échanges culturels et technologiques entre ces deux productions nationales. Par leur organisation et leur taille, les studios berlinois demeurent la référence ultime sur le continent européen.

Pour les lecteurs de la presse spécialisée, les bouleversements technologiques induits par l'invention du cinéma parlant ne modifient en rien ce statut. Certes, durant l'année 1929, la Ufa produit seulement huit films parlants – contre 175 muets –[1281], mais la transition semble,

---

1278 Paul J. BLOCH, « Fritz Lang tourne *Une femme dans la Lune* [*sic*.] », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°142, 15/10/1929, pp.9-10 :

« Les dernières instructions sont données hâtivement aux artistes ; on consulte encore une fois le scénario et les costumes des artistes sont inspectés. " Fini ! " Le directeur est à côté de l'opérateur. " Caméra " et la jolie fille blonde (Greta Maurus) se précipite de la colline, aperçoit soudain derrière l'avion l'ennemi (Fritz Rasp), court vers l'échelle et commence à en gravir les échelons pour se sauver. Le pied lui manque, et... la prise de vaut rien.

" Halte ! " les lampes s'éteignent. Fritz Lang tient devant la caméra une plaque sur laquelle on lit le mot " Mauvais ". L'ancienne histoire que toute personne qui voit plus tard le film ne peut réaliser, c'est la lutte contre une erreur d'une seconde, contre la perfidie des objets immobiles. Dans le cas présent c'est l'échelle, dans d'autres c'est une lampe à arc qui s'éteint subitement ou une pierre qui fait tomber l'artiste ou quelque idée qui ne plaît pas au réalisateur quand il l'essaie en scène. C'est toujours du temps, de l'argent et des nerfs perdus ou mis à l'épreuve. »

1279 G. FABRE, « Un reportage " Pour Vous " / Dix minutes avec Fritz Lang... dans la Lune », *Pour Vous*, n°8, 10/01/1929, p.4.

1280 *Ibid. :*

« Il [Fritz Lang] vérifie chaque nœud de la corde, rectifie un détail puis retourne à sa place. »

1281 Monika BELLAN, *100 ans de cinéma allemand*, *op. cit.*, p.48 :

« En 1929 furent produits 175 films muets et 8 films parlants, en 1930, 101 films parlants contre 45 films muets, en 1932, seuls des films parlants furent réalisés. »

véritablement, amorcée[1282]. À la même époque, la critique française est plus réservée, comme l'atteste le titre d'une des chroniques publiées au moment de la distribution de *La femme sur la lune* : « Un film de *silence* / Une Femme dans la Lune [*sic.*] par Fritz Lang »[1283]. Georges Omer/Roger Vailland affiche envers le cinéma parlant son scepticisme dans les colonnes du *Soir*[1284]. La coexistence des films muets et parlants est délicate et complexe. On peut, cependant, résumer cette phase intermédiaire par une formule d'Omer : « En réalité le film muet paraît déjà insatisfaisant, alors que le parlant ne nous satisfait pas encore. »[1285] En d'autres termes, « Le film muet est condamné »[1286], mais la technologie du cinéma parlant encore balbutiante ne permet pas encore la réalisation d'œuvre marquante. La guerre des brevets[1287] est ouverte entre, principalement, les industriels américains et allemands[1288]. La France devient alors un enjeu économique considérable pour la vente de ces nouvelles technologies tant pour l'équipement des studios que des salles. Il s'agit donc pour la Ufa de rassurer et de montrer que l'avenir du cinéma passe désormais par la production de films parlants et ce, malgré la contrainte imposée par les langues[1289]. Ainsi,

---

1282 ANONYME, « Le Film sonore / Les Studios Ufaton », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°143, 01/11/1929, pp.7-8

1283 Paul RAMAIN, « Un film de silence / Une Femme dans la Lune [*sic.*] par Fritz Lang », *Cinémagazine*, n°146, 15/12/1929, pp.9-12. Nous soulignons

1284 Georges OMER, « Le monde du cinéma, le cinéma dans le monde », *Le Soir,* 01/02/1930. Extrait du livre Roger VAILLAND, *Le cinéma et l'envers du cinéma*, Pantin, Le Temps des cerises, 1999, coll. Cahiers de Roger Vailland, p.27 :

« […] Les spectateurs préféreront peut-être pourtant de bons films muets à de mauvais films parlants. Cette semaine, par exemple, on ne peut nier l'événement cinématographique à Paris de la projection des *Quatre Diables*. Ne serait-ce que parce que c'est un film de Murnau qui mit jadis en scène cette œuvre jamais égalée : *Nosferatu le Vampire,* puis *Le Derniers des Hommes*, et *L'Aurore*. »

1285 Georges OMER, « Le monde du cinéma, le cinéma dans le monde », *Le Soir,* 28/04/1930. *ibidem*, p.57 :

« […] Je suis las d'aller voir des films parlants et chantants, en me demandant si la formule, la fameuse formule est trouvée, et en m'efforçant d'en penser quelque chose, alors que peut-être je regrette simplement que la vedette soit moins troublante depuis qu'elle a une voix. Mais je suis aussi comme mon voisin d'un cinéma de quartier qui, devant une petite bande de publicité qui représente la démolition d'un grand cinéma parisien, murmurait en voyant les poutres tomber :

- Quel dommage que ce ne soit pas sonore !

En réalité le film muet paraît déjà insatisfaisant, alors que le parlant ne nous satisfait pas encore. »

1286 Jean TEDESCO, « La France et le film sonore », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°135, 15/06/1929, p.7

1287 Roger ICART, *La révolution du parlant vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988, coll. des *Cahiers de la Cinémathèque*, pp.27-31 et p.58.

1288 Jean TEDESCO, « La France et le film sonore », *Cinéa-Ciné pour tous*, *op. cit.*, p.7 :

« Il est certain que la composition des films ne sera plus faite qu'en considération des applications nouvelles. Mais, si chacun s'est persuadé de la nécessité présente, il y a lieu de constater de toutes parts un embarras considérable. Quel procédé technique faut-il adopter, disent les producteurs ? En Allemagne, il paraît avéré que le puissant groupement *Tobis*, englobant la *Klang Film* et la toute puissante A.E.G., société d'électricité d'une grande envergure, s'assurera l'hégémonie du marché. (La U.F.A. a récemment traité avec ce groupe pour la production de ses films sonores.) Or, en France, où nous n'avons pas encore assisté à l'éclosion d'une vaste entreprise de cinéma sonore, il est surprenant qu'aucun groupement financier n'ait tiré avantage de la situation. Nos producteurs ne savent à quel saint se vouer... Ce qui est plus troublant encore, c'est que nos affaires françaises s'orientent sans réaction vers les procédés de nos concurrents étrangers [...] »

1289 *Ibid.*, p.8 :

« […] il faut se rappeler que le film sonore est beaucoup plus *national* que le film muet, ne serait-ce que par la question des langues. […] *Broadway Melody,* qu'on a sacré chef-d'œuvre du cinéma parlant, ne sera sans doute

cette maison de production s'efforce-t-elle de communiquer par l'intermédiaire de la presse spécialisée[1290]. Elle montre donc son intérêt pour cette nouvelle technologie, grâce aux importants moyens qu'elle déploie pour la construction de nouveaux studios entièrement dédiés à la réalisation de films parlant.

> Les énormes progrès réalisés dans la technique du film sonore ainsi que le perfectionnement intéressant du film sonore lui-même, ont amené l'Ufa à entreprendre sans tarder la production en grand du film sonore, sous toutes ses formes. Cette décision a rendu nécessaire la construction immédiate de nouveaux studios pour films sonores, car une transformation de fortune des vieux [*sic*.] « studios muets » n'aurait pas permis de réaliser, dans la production du film sonore, la qualité que l'on est en droit d'attendre de l'Ufa.
>
> […]
>
> […] Au point de vue architectural ces bâtiments auront bien entendu, un aspect correspondant à la place prépondérante occupée par l'Ufa dans le domaine de la cinématographie.[1291]

Au regard des multiples termes dithyrambiques utilisés à propos de la Ufa, il s'agirait, selon toute vraisemblance, d'un de ses communiqués de presse. Mais cet engagement ne s'arrête pas là. Erich Pommer prend fait et cause pour le développement du cinéma parlant et ses prises de position sont diffusées dans la presse hexagonale. En avril 1930, *Cinéa-Ciné pour tous* publie un article du célèbre producteur allemand[1292]. « On affirme que l'addition de la parole, des bruits, ne peut être qu'un compromis, ne peut aboutir qu'à un produit bâtard et dénué de valeur artistique, à du théâtre en conserve. Il ne s'écoulera pas un an avant que le film sonore et les qualités insinuantes de la parole ne fassent des brèches parmi les rangs des tenants les plus acharnés de la cause du film muet. »[1293] Cependant, il est nécessaire de nuancer l'engouement de Pommer pour le cinéma parlant. Il s'attache en effet, à décrire « l'aspect technique du film sonore »[1294], et notamment à démontrer, avec un grand luxe de détails techniques, la supériorité de la technologie allemande[1295]. Il est vrai

---

pas joué en France à cause du dialogue en anglais. »

1290 Roger ICART, *La révolution du parlant vue par la presse française*, *op. cit.,* pp.58-61.

1291 ANONYME, « Le Film sonore / Les Studios Ufaton », *op. cit.*, p.7.

1292 Erich POMMER, « Le film sonore et sa technique », *Cinéa-Ciné pour tous*, n°3, avril 1930, pp.5-8.

1293 *Ibid.*, p.5.

1294 *Ibid.*

1295 *Ibid.*, pp.5-6 :

> « Dans l'appareil “ Klangfilm ” que j'utilise, les vibrations sonores se transforment, par le jeu d'un microphone, en variations d'intensité de la lumière et sont photographiées sur la bande même du film au moyen de ce qu'on appelle la cellule photo-électrique. La largeur de ce ruban sur le film est de 3mm. La prise de scènes sonores est séparée de la prise de vues proprement dite. On sait que la caméra optique prend les vues en studio, cependant que la caméra acoustique, à l'abri des vibrations, se trouve dans une salle de prise de scènes sonores à des

que ce type d'assertion est symptomatique d'une guerre des brevets inhérente à toute révolution technologie, toutefois l'une des particularités du cinéma muet était la grande mobilité de la caméra. Cette mobilité est entravée par le bruit du moteur venant polluer les prises de sons, de sorte que la caméra doit être entourée d'une cloche de verre isolante[1296].

Certes, ces démonstrations de la supériorité technologique allemande montrent l'engagement de l'Ufa pour le cinéma parlant, mais le véritable transfert de technologie s'effectue de manière plus insidieuse. D'abord, les salles allemandes et européennes sont équipées avec des appareils Tobis et Klangfilm car « les qualités de reproduction ne laissaient rien à désirer par rapport aux appareils américains » et surtout l'appareil de projection coûtait moins cher qu'un appareil Western[1297]. De plus, la Tobis et l'Ufa modernisent les vieux studios de Joseph Menchen à Epinay et apportent donc dès 1930 l'infrastructure nécessaire à la réalisation de films parlants.

Voilà donc la base matérielle essentielles sur laquelle peuvent s'effectuer échanges et transferts culturels d'un médium dont la dimension artistique est si grandement conditionnée par la dimension industrielle et commerciale des productions

II. – Les versions multiples : l'exemple de *Die Dreigroschenoper / L'opéra de quat'sous*

La difficulté liée à la barrière des langues n'est pas résolue par un procédé technique. Si le doublage par postsynchronisation est réalisable[1298], le public préfère les versions multiples, initiées par Carl Frölich dès 1929 qui réalise, avec Henry Roussel, une version allemande et française de

distances voulues de la salle où se joue la scène. »

1296 *Ibid.*, p.6 :

« Au début, l'opérateur et sa caméra étaient enfermés dans une grande cabine imperméable aux sons. La prise de vues s'effectuait donc à travers une vitre épaisse, également impénétrable au son. Mais il en résultait une fixité de la prise de vues, ce qui permit d'adresser au film sonore certains reproches, et notamment celui d'avoir mis des entraves au film muet, dans sa mobilité primitive. À l'heure actuelle, la caméra est redevenue mobile. En dépit de toutes assertions, il n'existe d'ailleurs pas encore de caméra strictement silencieuse. Mais l'on a su s'arranger. La caméra a été placée dans un petit bâti imperméable au son, il est actuellement possible de se rapprocher avec le microphone jusqu'à 50 ou 60 cm de la caméra, sans que pour cela il en résulte pour la scène qu'on tourne un “ bruit de fond ” indésirable. La caméra est donc redevenue aussi libre et mobile que notre œil lui-même, absolument comme dans le film muet. »

1297 Roger ICART, *La révolution du parlant vue par la presse française*, *op. cit.*, p.61.

1298 Joseph GARNCARZ, « Die Bedhorht internationalität des films Fremdsprachige Versionen deutscher Tonfilme », *in* : Sibylle M. STURM, Arthur WOHLGEMUTH, *Hallo ? Berlin ? Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939,* München, Édition text + kritik, 1996, pp.127-140.

Die Nacht gehört uns – La Nuit est à nous[1299]. Cette collaboration est rapidement perçue comme l'affirmation d'un cinéma européen rival de son homologue industriel américain[1300].

> […] Au point de vue purement technique, on a réalisé un progrès réel dans la captation de la voix. Henry Roussel, Jean Murat et Marie Bell, en particulier, ont trouvé le moyen de graver dans la pellicule quelques inflexions réellement humaines et émouvantes. Jusqu'ici, nous avions eu trop souvent des confidences confiées à un verre de lampe, des voix déformées, grossies et dépouillées de leur couleur et de leur grain. Dès que les ravissantes petites Américaines ouvraient la bouche, on entendait sortir d'un porte-voix invisible des sortes de borborygmes déconcertants, créant une opposition cruelle entre ces propos enroués et les jolies lèvres qui les articulaient. Dans *La Nuit est à nous*, nous pouvons constater une victoire très nette du microphone, grâce à l'expérience professionnelle des acteurs de métier.
>
> […]
>
> […] C'est en Europe, c'est sur le sol qui a donné naissance aux plus grands auteurs dramatiques et aux plus grands musiciens du monde que le film parlant et sonore trouvera sa véritable expression.[1301]

Les versions multiples se développent largement durant les années 1930. C'est dans ces conditions que de jeunes cinéastes comme Jean Boyer et Max de Vaucorbeil, réalisent leurs premiers films. Il s'agit par exemple de productions comme *Le congrès s'amuse*[1302], du *Chemin du paradis* ou encore *Princesse, à vos ordres !*. Dans ce contexte, nombreux sont les artistes – cinéastes et comédiens – à résider de manière quasi permanente à Berlin[1303]. C'est le cas par exemple de Henry Garat double français de Willy Fritsch. Grâce à la production de versions

---

1299 Roger ICART, *La révolution du parlant vue par la presse française*, *op. cit.*, p.62.
Marcel CARNÉ, « De l'internationalité du film parlant », *Cinémagazine*, n°48, 29/11/1929, pp.335-336 :
« Un peu différent est le procédé employé pour *La Nuit est à nous*, d'après la pièce de Henry Kistemeackers. La bande aura également deux versions : française et allemande. Mais comme nos lecteurs le savent, elle aura également deux metteurs en scène Henry Roussel et Carl Frœlich. »

1300 Émile VUILLERMOZ, « Une Victoire européenne », *Cinémagazine*, n°2, 01/02/1930, p.12 :
« Ce film [*La Nuit est à nous*] réalisé en collaboration par Berlin et Paris, constitue vraiment une œuvre réconfortante pour tous ceux qui commençaient à s'effrayer de l'hégémonie américaine. »

1301 *Ibid.*

1302 Horst CLAUS und Anne JÄCKEL, « Ufa, Frankreich und Versionen Das Beispiel „Der Kongreβ tanzt", *in* : Sibylle M. STURM, Arthur WOHLGEMUTH, *Hallo ? Berlin ? Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939,* pp.141-154.

1303 Jean de MIRBEL, « A Berlin, avec Robert Florey », *Cinémagazine*, n°9, 01/10/1930, p.50 :
« Venez donc me voir à Berlin m'avait aimablement écrit Robert Florey. J'y achève mon nouveau film *L'Amour chante*. Aux studios de Neubabelsberg, vous serez en pays de connaissance : l'élément français y pullule en ce moment.
[…]
À l'Eden Hôtel de Berlin, je trouvai déjà installé le quartier général de plusieurs compagnies françaises et, dès mon arrivée, j'eu le plaisir d'y être accueilli par MM. Pierre Braunberger et Roger Richebé, les actifs directeurs de la jeune firme française pour laquelle Florey tourne *L'Amour chante*. »

multiples, les relations franco-allemandes dans le monde cinématographique, se trouvent profondément renouvelées.

Dans cette situation très internationale, nous pourrions supposer que des transferts franco-allemands de toutes natures seraient encouragés voire stimulés. Or, Roger Icart décrit l'exploitation des versions multiples comme la manifestation d'un fort repli identitaire où la possibilité d'échanges culturels entre les nations semble exclues, car les artistes viennent « de tous horizons, confection[ent] chacun dans leur idiome, la version nationale d'un sujet type. »[1304] Ce procédé possède ses propres limites auxquelles les producteurs d'outre-Atlantique ont rapidement dû faire face, de sorte qu'ils ont progressivement abandonné cette pratique[1305]. Leurs homologues allemands n'ont pas systématiquement produit de versions françaises de leur réalisation. C'est le cas par exemple de *M le maudit* pourtant distribué dans l'hexagone. En effet, l'établissement de ces versions est onéreux, mais, pour les producteurs allemands, les versions françaises demeurent « le meilleur bélier pour forcer maintes frontières [...] »[1306] et notamment celles de pays d'Europe centrale et des Balkans[1307]. C'est donc avant tout des arguments d'ordre purement financier qui justifient, aux yeux des professionnels germaniques, la poursuite de ce type de réalisation. Ainsi, produisent-ils les versions françaises de nombreuses opérettes viennoises dans le but de concurrencer, sur le marché du vieux continent, les comédies musicales hollywoodiennes[1308]. Au début des années 1930, cet objectif est atteint, les studios berlinois sont le second centre de production cinématographique, grâce notamment aux versions françaises des films tels que *Liebeswalzer (Valse d'amour), Drei von der Tankstelle (Le chemin du paradis)* et bien entendu *Der Kongreß tanzt (Le congrès s'amuse)* largement distribués dans les salles d'Europe[1309].

Toutefois, parmi toutes ces réalisations à versions multiples, un film se démarque par la singularité de son scénario, qui ne peut en aucun cas être comparé au canevas traditionnel de l'opérette viennoise[1310]. Il s'agit du film de Georg Wilhelm Pabst *Die Dreigroschenoper* et *L'opéra de quat'sous,* dont le synopsis librement adapté de la pièce de Bertolt Brecht par Béla Balázs,

---

1304 Roger ICART, *La révolution du parlant vue par la presse française*, *op. cit.*, pp.113-114.

1305 *Ibid.*, p.114 :

> « […] certains scénarios, trop typiquement nationaux, pâtissaient étrangement interprétés par des artistes dont le tempérament était étranger au sujet. Tel fut le cas de certaines versions françaises tournées à Hollywood sur des thèmes proprement américains, comme le fameux *Big House*, ou le grand western de Raoul Walsh, *La Piste des Géants.* »

1306 *Ibid.*

1307 *Ibid.*, p.63.

1308 *Ibid.*, p.328

1309 *Ibid.*, pp.328-343.

1310Thomas ELSAESSER, *Weimar cinema and after, germany's historical imaginary, op. cit.*, pp.330-356.

reprend la musique de Kurt Weill. Mais le cinéaste modère la charge critique de la pièce, au point que Brecht, se sentant trahi dans ses intentions, ira jusqu'au procès qu'il perdra. Cet épisode judiciaire est connu des historiens[1311] ; l'étude de la réception française de ce film n'apporte aucun élément nouveau, car la critique ne semble pas au courant de ces déboires juridiques[1312]. Et pour cause, la version de Brecht demeure inconnue en France, si ce n'est par « la pâle adaptation dénaturée et adoucie de M. Baty »[1313]. Dans ces conditions, les reproches de Brecht n'auraient sans doute pas été compris de la presse spécialisée qui voit en Pabst, à la fois un virulent critique des valeurs bourgeoises et capitalistes et un ardent défenseur du pacifisme et du rapprochement franco-allemand.

> Intéressé par son sujet très humain, son esprit sarcastique et son milieu pittoresque, soutenu par une composition musicale très moderne, Georg Wilhelm Pabst, ayant à peine terminé son film *Quatre de l'infanterie* a commencé la réalisation de *L'Opéra de Quat'sous* qui est le premier film dont il dirige lui-même la version française.[1314]

Respectueux des codes imposés par l'opérette cinématographique, mais aussi conscient des contraintes liées au cinéma parlant, le cinéaste dirige la réalisation simultanée des deux versions, allemande et française, de cette adaptation théâtrale. Les décors comme le synopsis demeurent semblables mais ce sont les seuls points de comparaison entre ces deux films. On peut remarquer que des accessoires changent d'une version à l'autre : par exemple, la cravate de Mackie est différente, Peachum est barbu uniquement dans la version allemande. Dès lors, l'interprétation des acteurs est délibérément changée ce qui donne aux personnages une individualité bien singulière. Originalité accentuée par le fait que les séquences ne sont pas exactement identiques, de sorte que le film français dure 98 minutes et son équivalent d'outre-Rhin 105 minutes[1315]. Il semble donc que Pabst n'ait pas respecté la définition théorique des versions multiples ; le cinéaste a vraisemblablement laissé de grandes libertés aux acteurs et adapté la mise en scène en fonction de

---

1311 *Ibid.*, pp.311-319.

1312 Albert LEVI ALVARES, « Courrier de Berlin », *La revue du cinéma*, n°16, novembre 1930, p.60 :

> « Le film ne sera pas une fidèle transcription de la pièce, il s'en écartera même pas mal puisque l'auteur se met à protester, trouvant sans doute que l'on dénature l'esprit de son œuvre et que l'interprétation de Pabst est trop personnelle... »

Il s'agit de la seule référence aux divergences opposant Brecht et Pabst.

1313 Jean-Paul DREYFUS, « L'OPERA DE QUAT'SOUS, par G. W. Pabst, d'après la pièce de Bert Brecht. Musique de Kurt Weill. Prises de vues : Fritz Arno Wager *(Warner Bros-Tonis)* », *La Revue du cinéma*, n°29, 01/12/1931, p.37.

1314 George ROOT, « G. W. Pabst tourne “L'Opéra de Quat'sous” », *Pour Vous,* n°102, 30/10/1930, p.11.

1315 *The Threepenny Opera*, 2 DVD, British Film Institut, 2004

leurs interprétations.

Lors du tournage, Albert Lévi Alvarès affirme qu'« il est amusant de noter combien le Macky Messer créé par Willy Fritsch [*sic* ! de fait, il s'agit de Rudolf Forster] est différent de celui de Préjean ; chacun sent le personnage et le transpose d'après son caractère propre, et nul ne s'étonnera que le Macky [*sic*] Messer français soit un jeune bandit sympathique plein de laisser-aller et de nonchalance. »[1316] Cette comparaison des deux principaux acteurs masculins[1317] ne repose pas sur des stéréotypes nationaux ; il s'agit bien pour Préjean, comme pour Forster, de donner à voir *leur* interprétation de Mackie Messer, et le comédien français d'affirmer : « Forster, c'est le souteneur farouche et impitoyable, la vraie " terreur ". Moi [Albert Préjean], je suis un " barbare bon enfant ". Je n'aime pas les rôles antipathiques... »[1318]

Ces quelques éléments suggèrent que Pabst laisse effectivement de grandes latitudes à ses acteurs dont le jeu donne une coloration et une atmosphère nationale à ces versions. Jean-Paul Dreyfus, critique de *La revue du cinéma* et l'un des rares chroniqueurs hexagonaux à avoir vu les deux versions, se déclare, sans autres précisions, en faveur de celle réalisée en français[1319]. Son homologue, René Lehmann, donne une des clefs de la supposée supériorité de la version française sur celle distribuée dans les pays de langue allemande : « On se laisse intriguer, séduire et amuser par l'aventure. La version française donne d'ailleurs plus l'impression d'une pochade, d'une comédie burlesque et railleuse que d'une âpre satire des mœurs. [...] »[1320] Ce commentaire est chargé de sous-entendus qui tente de démontrer que la version française est une véritable adaptation de la version allemande suivant les lieux communs rattachés ordinairement à ces deux cultures. Les Allemands, imperméables à toute forme d'humour, se concentrent sur des sujets intellectuels comme la satire

1316 Albert LEVI ALVARES, « Courrier de Berlin », *op. cit.*, p.60.

1317 Robert THOMASSON, « Les artistes français sont très demandés... / Albert Préjean, "chouchou" de Berlin, nous dit... », *Pour Vous*, n°106, 27/11/1930, p.6 :

« J'[Albert Préjean] étais à Berlin depuis plusieurs semaines, lorsqu'un beau jour, on me demanda d'assister à la présentation de ce film, qui avait lieu le soir même au Mozart. J'y allai poussé par la curiosité, mais peu enthousiaste. Un film parlant français à Berlin... je n'avais pas confiance. Aussi, jugez de ma surprise quand, la présentation terminée, s'offrit à mes yeux le spectacle d'une salle en délire ! Des applaudissements frénétiques, des spectateurs, debout sur leur fauteuils, criant ! Je n'avais jamais rien vu de pareil... Je dus monter sur la scène et chanter mon refrain, au milieu d'un enthousiasme indescriptible. »

La presse spécialisée s'intéresse à Albert Préjean au moment où *Sous les toits de Paris* rencontre le succès à Berlin. Florelle, l'interprète féminine, alors quasiment inconnue du public n'est pas interrogée par la presse française.

1318 *Ibid.*

1319 Jean-Paul DREYFUS, « L'OPERA DE QUAT'SOUS, par G. W. Pabst, d'après la pièce de Bert Brecht. Musique de Kurt Weill. Prises de vues : Fritz Arno Wager *(Warner Bros-Tonis)* », *op. cit.*, p.38 :

« Deux versions que nous avons vues : l'allemande et la française, c'est cette dernière qui est d'assez loin la meilleurs, car Florelle, Margo Lion, Préjean, Henley, Gaston Modot et les comparses sont respectivement meilleurs que les interprètes de la version allemande. Florelle tient, avec quelle grâce jeune et poétique, le rôle de Polly Peachum. Elle paraît, et un contact immédiat, né d'elle, unit le spectateur à l'histoire. »

1320 René LEHMANN, « Le Satirique " Opéra de quat'sous " », *Pour Vous*, n°139, 16/07/1931, p.9.

politique et sociale alors que la culture française, plus légère, s'offre le luxe de la plaisanterie, afin de critiquer le capitalisme et ses valeurs bourgeoises tout en distrayant les spectateurs.

Babelsberg demeure ainsi le centre européen de la production cinématographique, le lieu de rencontres et d'échanges entre les artistes venant des quatre coins du vieux continent ; cependant, les films qui y sont réalisés expriment avant tout la version nationale d'un sujet type[1321]. Le synopsis de *L'opéra de quat'sous* appartient à cette catégorie puisqu'une version française était prévue depuis le début du tournage. Pourtant, l'histoire des distributions de ces deux versions révèle deux appréhensions du cinéma de part et d'autre Rhin. La première berlinoise a lieu le 19 février 1931[1322], il faudra attendre neuf mois – le 6 novembre 1931[1323] – avant que les spectateurs parisiens puissent voir le dernier film de Pabst. Jean-Paul Dreyfus note que « les coupures exigées sont en réalité insignifiantes, et d'autant plus inexplicables »[1324]. René Lehmann s'étend plus largement sur les raisons de cette censure mais en démontre également toute l'absurdité :

> Pourquoi la censure hésite-t-elle à laisser projeter *L'Opéra de quat'sous* ? Un peu, paraît-il, par respect pour la mentalité britannique, beaucoup pour l'immoralité générale de l'œuvre.
>
> La première raison n'existe pas. Il y a belle lurette que le film est projeté à Londres où il n'a soulevé aucun scandale. La seconde raison n'existe guère non plus. Le film de Pabst est une satire pleine de fantaisie et d'humour. Est-il interdit de railler un chef de police crapuleux et l'omnipotence des banques ? Vivons-nous au pays de Beaumarchais et prétendait-on interdire au cinéma une critique des mœurs que le théâtre, le cabaret dit de Montmartre et le livre exercent de leur plein gré ? Nous comprendrions encore l'indécision de [la censure] si le film de Pabst se présentait comme un pamphlet violent et direct. Mais *la version française* que nous avons vue n'a ni la puissance ni l'incision de la version originale et n'attente pas au respect de la société.[1325]

Il y a tout lieu de discuter de l'effectivité de ces coupures, les copies distribuées par le British Film Institut montrent des différences notables de mise en scène et par extension de la durée même des versions. De plus comme nous l'indique Roland Schneider « dans cette opérette féerique, […] le pamphlet socio-politique se diluait dans la caricature et la parabole poétique, même si la stylisation lyrique appuyait le constat objectif. L'anarchie prenait des couleurs du vaudeville, mêlé de drame

1321 Roger ICART, *La révolution du parlant vue par la presse française*, *op. cit.*, pp.113-114.
1322 http://www.imdb.com/title/tt0021818/releaseinfo
1323 http://www.imdb.com/title/tt0022235/releaseinfo
1324 Jean-Paul DREYFUS, « L'OPERA DE QUAT'SOUS, par G. W. Pabst, d'après la pièce de Bert Brecht. Musique de Kurt Weill. Prises de vues : Fritz Arno Wager *(Warner Bros-Tonis)* », *op. cit.*, p.38.
1325 René LEHMANN, « Le Satirique “ Opéra de quat'sous ” », *Pour Vous*, n°139, 16/07/1931, p.9.

policier et de poésie populaire, et le réalisme du verbe contrastait de manière équivoque avec l'onirisme de l'action. »[1326]. On peut donc supposer que c'est la réputation de Pabst d'être un cinéaste contestataire qui a visiblement desservi la distribution de *L'opéra de quat'sous* en France. Le retard de la distribution française tend à montrer que la censure veille à la protection des « bonnes mœurs » et s'assure également de la défense de l'image de son allié britannique. Ce type de précautions fait indirectement l'aveu que ce long métrage est avant tout œuvre d'un artiste allemand et ce, malgré les grandes libertés laissées aux comédiens dans l'interprétation des personnages mais reconnaît aussi que la satire sociale et politique perceptible dans la version allemande s'est beaucoup affaiblie de par la « légèreté » et les tentations « vaudevillesques » de la version française. Les différences dans le jeu des acteurs et leur apparence voire le grain de leur voix et leur manière de présenter les épisodes chantés font qu'il est difficile de qualifier ce film d'européen. On peut même supposer que ces transferts culturels apparemment formels peuvent rendre superflue une intervention plus musclée de la censure.

Georg Wilhelm Pabst réitère par deux fois ce travail de collaboration avec des acteurs français pour la réalisation de versions multiples. À la suite du tournage de *Kameradschaft,* il réalise les deux versions – française et allemande – de l'adaptation du roman de Pierre Benoît *L'Atlantide*. Ce film rompt radicalement avec ces précédentes réalisations comme *Quatre de l'infanterie* et *La tragédie de la mine* pour lesquelles il a obtenu la Légion d'honneur[1327]. La presse spécialisée déplore parfois les écarts entre le roman et le film tout en saluant la qualité de travail de ce metteur en scène. On note par exemple la longue étude de Pierre Mac-Orlan dans les colonnes de *Pour Vous* où l'écrivain décrit Brigitte Helm – l'interprète d'Antinéa - « règn[ant] sur son caravansérail comme une statue nordique d'une sensualité sournoise. »[1328]

CHAPITRE V. Excursus : Les premiers émigrés allemands

Reparlons donc d'abord de Pabst. Son éloignement des thèmes sociaux marque un

1326 Roland SCHNEIDER, *Histoire du cinéma allemand*, *op. cit.*, p.95.

1327 Jean-Michel PALMIER, « Quatre destins de cinéastes émigrés en France, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophuls », *in :* Heike HURST et Heiner GASSEN, *Tendres ennemis Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne, op. cit.*, p.155.

1328 Pierre MAC-ORLAN, « À“ L'Atlantide” fantastique du roman et fantastique de l'écran », *Pour Vous*, n°187, 16/06/1932, p.3.

indéniable tournant[1329], que la presse française ne remarque pas tant elle semble être flatter par le rayonnement de la culture française de cette adaptation d'un roman de l'Académicien Pierre Benoît par un artiste allemand de sa notoriété. Pourtant, il s'agit d'une rupture en lien étroit avec les répressions et les violences menées outre-Rhin durant les mois précédents l'arrivée d'Hitler au poste de chancelier. Sur un plan strictement cinématographique, cette radicalisation politique ne pouvait pas être véritablement appréhendée par les critiques hexagonaux, puisque Pabst a réalisé *L'Atlantide* entre les studios berlinois et l'Atlas algérien. Ce n'est qu'au début de l'année 1933 qu'il expose les difficultés et pressions croissantes auxquelles il est confronté depuis *La tragédie de la mine* se donnant ainsi l'occasion de justifier ces choix artistiques :

> Pendant quatre ans, j'ai travaillé avec une grande firme. Tant que je faisais des films satiriques, comiques, des films où je faisais des concessions, ça allait bien. Mais voilà qu'un jour je résolus de tourner *La Tragédie de la mine*, hymne à la fraternité, à l'étreinte de deux hommes, des ouvriers de races différentes devant un danger commun.
>
> Quelle folie ! Tout de suite, toute la réaction et tout le militarisme prussiens furent déchaînés contre moi.
>
> Le film ne put passer dans aucune salle de quartier. Ce fut là le premier avertissement très sérieux.
>
> Je tournai ensuite *L'Atlantide,* film qui n'a rien de subversif pourtant. Mais il était tiré d'une œuvre française. Les attaques redoublèrent de violence. On m'accusa d'être à la solde du gouvernement de Paris. [...][1330]

Pabst est contraint de quitter de l'Allemagne pour ses opinions pacifistes et socialistes, et ce quelques mois avant les élections du 30 janvier 1933, faisant du cinéaste l'un des premiers exilés du 7ème art allemand. En effet, pendant le tournage de *Don Quichotte*, en septembre 1932, Pabst confie à Nino Frank son intention de ne pas rentrer en Allemagne et de rester travailler en France[1331]. Pourtant, la réalisation de l'adaptation de ce roman de chevalerie est économiquement difficile. Aux yeux du cinéaste, le résultat est, sans doute, décevant, puisqu'un tiers de séquences prévues ont été

1329 Jean-Michel PALMIER, « Quatre destins de cinéastes émigrés en France, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophuls », *in :* Heike HURST et Heiner GASSEN, *Tendres ennemis Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne, op. cit.*, p.156.

1330 Michel GOREL, « Espoirs et déceptions de G. W. Pabst », *Cinémonde*, n°221, 12/01/1933, pp.23-24.

1331 Nino FRANK, « Pabst, Chaliapine, Dorville... et Cervantès », *Pour Vous*, n°198, 01/09/1932, p.3.

remplacées par trente minutes de scènes chantées, enregistrées *in extremis*[1332]. La première parisienne de *Don Quichotte* a lieu le 26 mars 1933. Malgré les nombreuses coupures effectuées dans le roman, l'adaptation cinématographique est favorablement accueillie par la critique française qui prend plaisir à noter les emprunts faits à l'œuvre de Goya[1333]. La collaboration avec Lotte Reiniger – auteure *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* en 1926 et responsable des effets spéciaux - est probablement à l'origine de cette influence. Par ailleurs, cette présence d'une technicienne allemande au générique de *Don Quichotte* montre que Pabst est accompagné, dans son exil, par d'autres professionnels du cinéma allemand. Le départ d'allemands opposés à la montée en puissance des idéologies d'extrême droite débute donc dans le courant de l'année 1932 pour s'accentuer et se poursuivre en 1933.

À la fin du mois de janvier 1933 Pabst annonce à Nino Frank que « pour le moment, [il est] indésirable dans les studios allemands »[1334] Toutefois, l'idée de travailler dans les studios français ne se concrétise pas ; le cinéaste est déçu par les scénarios que lui proposent les producteurs et qui « ne sortent pas de la grande banalité. »[1335] Le projet de réaliser un film en Vienne semble alors le plus probable[1336]. Mais le quotidien de ces nouveaux immigrés est complexe ; Pabst réalisera finalement ce film en France. Pour lui, la production d'un film en langue allemande est désormais économiquement impossible puisqu'il ne pourra pas être distribué outre-Rhin. Les errements de Pabst, pendant la période de pré-production du film *Du haut en bas*, sont symptomatiques des difficultés grandissantes associées, le plus souvent à des désillusions, auxquelles sont confrontées cinéastes, techniciens et comédiens contraints à l'exil.

Cette adaptation de la pièce hongroise de Leslie Bus-Feketé est distribuée, dans l'hexagone, au début du mois de décembre 1933[1337]. Dans les colonnes de *Cinémonde*, on peut lire que c'est « un grand film, en vérité, digne de celui qui le composa, et qui marque une nouvelle étape dans l'évolution du cinéma français »[1338] Alors que l'on retrouve à la réalisation de ce film des techniciens

1332 Jean-Michel PALMIER, « Quatre destins de cinéastes émigrés en France, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophuls », *in :* Heike HURST et Heiner GASSEN, *Tendres ennemis Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne, op. cit.*, p.156.

1333 *Ibid.*, p.157.

1334 Nino FRANK, « Quatre grands réalisateurs étrangers : Pabst, Trivas, Ozep, Dreyer, nous confient leurs projets », *Pour Vous,* n°219, 19/01/1933, p.3.

1335 Michel GOREL, « Espoirs et déceptions de G.W. Pabst », *op. cit.*, pp.23-24.

1336 Nino FRANK, « Quatre grands réalisateurs étrangers : Pabst, Trivas, Ozep, Dreyer, nous confient leurs projets », *op. cit.*, p.3 :

« [il va] faire [ses] films à Vienne. Pour le moment, répète-[t-il], car l'avenir nous réserve probablement des surprises »

1337 http://www.imdb.com/title/tt0023933/

1338 Roger LEROY, « À propos “Du Haut en bas” de G. W. Pabst aux miracles », *Cinémonde*, n°270, 21/12/1933, pp.1090-1091.

allemands de renoms comme Schüfftan ou Ernö Metzner, cette assertion pourrait laisser-entendre que l'intégration des professionnels du cinéma d'outre-Rhin est un enrichissement pour l'évolution du cinéma français qui profite par conséquent des transferts culturels liés à l'exil allemand.

Mais la situation est loin d'être aussi idyllique ; dans ses interviews, Pabst ne cesse de s'inquiéter du destin de la culture allemande. A l'exception de l'article de Michel Gorel, « Grandeur et décadence du cinéma en Allemagne »[1339], aucun article ne s'interroge sur les causes et le contexte difficile de son exil, et par extension, de celui des autres immigrés victimes du nazisme[1340]. Écrire sur un tel sujet légitimerait la venue de ces professionnels du cinéma dans les studios parisiens à un moment où la montée des nationalismes provoque, au contraire, un repli communautaire[1341]. La constitution de corporations telles que le Syndicat des Chefs Cinéastes Français (SCCF) – en août 1933 – ou la Fédération Nationale les Syndicats d'Artisans Français du Film (FNSAFF) – en février 1934 – est caractéristique de réflexes de défense du monde du travail français au détriment des techniciens étrangers[1342]. Cette logique xénophobe interdit, de fait, toute intégration[1343]. Elle est accompagnée de campagnes germanophobes et antisémites, comme dans le quotidien *L'intransigeant*[1344].

Pourtant entre 1929 et 1939, on estime à environ à 11% le taux de films français réalisés dans le cadre de coproductions franco-allemandes mais ces longs métrages sont généralement

---

1339 Michel GOREL, « Grandeur et décadence du cinéma en Allemagne », *Cinémonde*, n°231, 23/03/1933, p.232 :

« Il est à prévoir que les nouveaux maîtres de l'Allemagne imiteront les communistes russes. Comme à Moscou, le cinéma deviendra, à Berlin, outil de propagande. La différence sera celle-ci : Tandis que les films soviétiques exaltent un idéal auquel les adversaires eux-mêmes ne peuvent contester une grandeur et une base dialectique certaine, les films allemands " nouveau jeu " puiseront leur inspiration dans les almanachs militaires, ornés de petits drapeaux, d'il y a cinquante ans... »

1340 Jean-Michel PALMIER, « Quatre destins de cinéastes émigrés en France, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophuls », *in :* Heike HURST et Heiner GASSEN, *Tendres ennemis Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne, op. cit.*, p.156 :

« Il est étrange que l'article de l'époque n'évoquât la situation difficile dans laquelle il[Pabst] se trouvait, le fait que l'un des plus grands metteurs en scène allemand avait choisi de quitter l'Allemagne, que, dans tous ses interviews, il ne cessait d'exprimer son inquiétude sur le destin de la culture allemande »

1341 Charles BORIAUD, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *in :* Laurent LE FORESTIER et Priska MORRISEY (sous la direction), *1895 revue d'histoire du cinéma ; Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945,* n°65, Hiver 2011, pp.151-152.

1342 *Ibid*.

1343 *Ibid.*

1344 Jérôme BIMBENET, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait la France*, Panazol, C. Lavauzelle, 2006, coll. Histoire, mémoire et patrimoine, pp.32-33 :

L'auteur de livre relève des extraits de la campagne menée par *L'intransigeant* contre l'émigration :

« Marcel L'Herbier déclare " On honore les métèques et l'on ignore les créateurs de chez nous " (contre la légion d'Honneur attribué à Zukor).

Jacques Feyder, dont la femme Françoise Rosay tourne très souvent en Allemagne, déclare : " Les envahisseurs juifs ont pris le contrôle du cinéma français ".

Fernandel : " Que l'on débarrasse l'industrie du cinéma des étrangers ".

tournés dans les studios berlinois de la Ufa[1345]. Malgré les innovations liées à l'émergence du cinéma parlant, le taux chômage demeure important dans le secteur du 7ème art[1346]. Au début du mois d'avril 1933, Goebbels interdit aux juifs de réaliser des films ce qui provoque une nouvelle vague d'émigration vers les studios français. On compte parmi ces exilés : Fritz Lang, Max Ophuls, Robert et Curt Siodmak ou encore Peter Lorre. En mai 1933, Michel Gorel décrit les conditions de cette épuration des studios berlinois :

> […] Un metteur en scène israélite, ancien combattant, comptant à son actif plus de vingt films, continue malgré tout à travailler. Mais il a le malheur de refuser un rôle à une petite grue aussi prétentieuse qu'insignifiante. Le lendemain, en arrivant au studio, il trouve, collé à la porte de sa loge, une pancarte : « *Les Allemands refusent de travailler sous les ordre d'un Juif.* » Sur le plateau, les machinistes, les figurants terrorisés font la grève des bras croisés. Que s'est-il passé ? La petite grue a dénoncé le cinéaste aux nazis et ceux-ci ont envoyé au studio un délégué avec mission d'éliminer l'indésirable sémite. Force est au metteur en scène de donner sa démission. Un petit acteur le remplace et le délégué hitlérien – absolument ignorant en matière cinéma, ancien comptable – devient directeur de la production. Le cinéaste émigre...
>
> Toutes les vieilles rancunes, les jalousies anciennes de médiocres et de ratés, s'assemblèrent, formèrent bloc sous le signe de la « Croix gammée ». Le bloc roula, broyant, écrasant tout, impitoyablement...
>
> Un parti dont le sot et le martyre Horst-Wessel auteur du fameux hymne, était un souteneur, dont l'animateur principal Goehring [*sic*], est un morphinomane dont l'expert « littéraire » et « artistique », Hans Heins Ewers, est un pornographe, un tel parti ne peut être que le refuge de toute la lie, déclassée, haineuse, envieuse, rancunière, de l'Allemagne d'après-guerre...
>
> Voulez-vous savoir qui dirige la cellule nazie de l'U.F.A., cette fameuse cellule qui jeta sur le pavé Erich Pommer ? Un journaliste condamné à trois ans de prison pour escroquerie et à six mois pour chantage ![1347]

Michel Gorel joue véritablement les Cassandre tant son appel à l'intégration de ces exilés reste lettre morte[1348]. Face à cette situation de politique internationale, des comités d'accueil et de

1345 Charles BORIAUD, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *in :* Laurent LE FORESTIER et Priska MORRISEY (sous la direction), *1895 revue d'histoire du cinéma ; Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, op. cit.*, p.151.

1346 *Ibid.*

L'auteur cite un article de R. M, dans *La Cinématographique Française,* n°853, 23/03/1935, qui estime à 60% le taux de chômage dans l'industrie cinématographique.

1347 Michel GOREL, « Le Grand Exode des juifs du cinéma allemand », *Cinémonde*, n°240, 25/05/1933, p.448.

1348 *Ibid* :

« Parmi ces Juifs allemands, je connais au moins 2 ou 3 metteurs en scène de talent, une dizaine d'excellents opérateurs, quelques magnifiques acteurs, quelques auteurs et scénaristes d'une sensibilité réelle...

solidarité comme la Ligue des Droits de l'Homme s'efforcent certes d'aider ces immigrés[1349], mais la formation naturelle de communautés provoque chez les professionnels français du cinéma un enfermement nationaliste. La rédaction de *Pour Vous* – hebdomadaire financé par *L'Intransigeant* – prend fait et cause pour la défense des « droits des travailleurs français »[1350] :

> Qu'on nous entende bien. Nous n'allons pas devenir – dans ce journal où on s'est toujours efforcé d'étudier sans parti pris la production cinématographique dans tous les pays du monde, des xénophobes à l'esprit étroit.
>
> Les circonstances douloureuses qui ont forcé quantité d'étrangers d'Allemagne en particulier, à venir chercher refuge en France, nous touchent. Nous ne pouvons qu'approuver la bonne volonté de nos pouvoirs officiels désireux de montrer que la France est toujours le pays de l'hospitalité et de la fraternité. Et les persécutions qu'ont subi les hommes coupables d'appartenir à une autre religion que celle des *nazis* nous touchent encore plus. Nous ne voudrions à aucun prix tomber dans le même travers, et établir des distinction de religion ni même de nationalité : nous voudrions ne tenir compte que du talent.
>
> Nous nous ne pouvons pas nous empêcher de nous préoccuper des Français qui travaillent, en France : de leurs droits, et surtout de leur droit de ne pas être oublié dans un coin.[1351]

Ce sentiment de peur déclenche des attitudes très violentes de la part de cinéastes français pourtant habitués à travailler avec leurs homologues d'outre-Rhin. À la fin du mois de mai 1934, Henri Chomette, par exemple, manifeste pour exiger le départ de Robert Siodmak avec qui il avait coproduit, en 1931, *Autour d'une enquête*. Cette atmosphère n'est pas favorable à des collaborations franco-allemandes et encore moins à l'évocation de transferts culturels et technologiques.

Le cas de Fritz Lang est particulièrement éloquent. Il ne réalise, en France, qu'un seul film avant de partir pour Hollywood. Il s'agit d'une adaptation d'une pièce hongroise de Ferenc Molnár pour le compte de la Fox et sous le patronage d'Erich Pommer, *Liliom* inaugurant les réalisations européennes de cette maison de production.

Les quelques reportages publiés dans la presse spécialisée tendent à montrer que le rythme

---

Que viennent-ils faire en France ?
- Travailler.
Il faut les faire travailler ! Et vite... »

1349 Charles BORIAUD, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *in :* Laurent LE FORESTIER et Priska MORRISEY (sous la direction), *1895 revue d'histoire du cinéma ; Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945, op. cit.*, p.152.

1350 POUR VOUS, « Accueillons les réfugiés politiques mais sauvegardons les droits des travailleurs français », *Pour Vous*, n°235, 18/05/1933, p.2.

1351 *Ibid*.

de travail est soutenu, à l'instar de celui des studios berlinois[1352]. Benjamin Fainsilber s'étonne des continuelles répétitions qui ont pour objectifs d'obtenir la « perfection »[1353]. Ce constat se voit confirmé par Max Ophuls rapportant qu'Erich Pommer essayait d'introduire « une certaine discipline calquée sur celle de la UFA » ce qui n'est pas sans provoquer quelques réactions négatives de la part des techniciens peu habitués à cette cadence[1354]. « […] Lorsque Lang [faisait] travailler ses collaborateurs pendant l'heure du déjeuner, un accessoiriste [avait pris] l'habitude de faire bouillir une casserole de soupe derrière des éléments du décor pour rappeler Lang aux usages français. »[1355] Cette anecdote souligne combien il est difficile, même pour un cinéaste aussi renommé que l'auteur de *Metropolis,* d'imposer, à des ouvriers de l'hexagone, ses méthodes de travail intimement liées à son *habitus* culturel germanique.

La première de *Liliom* a lieu de 15 mai 1934 et, selon Jean Michel Palmier, le public a boudé l'unique réalisation française de Lang[1356]. Au-delà des attaques xénophobes de la part de *L'Action française* : « produit judéo-allemand », « film métèque » et cosmopolite[1357], la presse généraliste autant que spécialisée qualifie néanmoins cette œuvre d'événement et de colossale[1358]. Cependant, le terme même de « colossal » peut sous-entendre un rapport à la culture germanique – « kolossal » – qui insinue, par conséquent, une connotation péjorative. Les distributeurs l'ont sans doute interprété de cette manière puisqu'ils ont supprimé certaines scènes les estimant trop « germaniques » et donc peu compréhensibles pour les spectateurs français[1359]. Cette attitude manifeste une négation des possibles apports de la culture allemande dans une production réalisée en France.

L'évolution de ces genres cinématographiques et de leurs spécificités allemandes correspondent tous à une construction intellectuelle qui révèle nombre de notions considérées comme vérité dans l'entre-deux-guerres[1360]. Le style international comme l'expressionnisme et le

1352 Jean-Michel PALMIER, « Quatre destins de cinéastes émigrés en France, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophuls », *in :* Heike HURST et Heiner GASSEN, *Tendres ennemis Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne, op. cit.*, p.154.
1353 Benjamin FAINSILBER, « Quand Fritz Lang tourne Liliom légende moderne », *Cinémonde*, n°267, 30/11/1933, p.978.
1354 Jean-Michel PALMIER, « Quatre destins de cinéastes émigrés en France, Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophuls », *ibid.*, p.154.
1355 *Ibid*.
1356 *Ibid*.
1357 *L'action française* du 28/04/1934 citée par Jean-Michel PALMIER *ibid.*
1358 *Ibid*.
1359 *Ibid.*, p.155
1360 Michel FOUCAULT, *Les mots et les choses ; Une archéologie des sciences humaines,* Paris, Gallimard, 1966, coll. Tel.

réalisme reposent sur tous des représentations stéréotypées caractéristiques de leur temps. La notion de film international se constitue autour de la vision d'une Allemagne guerrière et barbare et surtout sans culture ni art dont les intérêts se limitent à des contingences commerciales. La « découverte » du cinéma expressionniste donne l'occasion de l'élaborer des discours autour de l'idée d'un Allemagne toute empreinte de fantastique et d'onirisme. Enfin les films réalistes sont l'occasion pour la critique française d'user de représentations stéréotypés afin de justifier de ces évolutions. Le pessimisme germanique, la mélancolie allemande sont alors les lieux communs les plus utilisés.

Par ailleurs, la visite des studios berlinois est le plus souvent l'occasion de réaffirmer des lieux communs déjà bien répandus. On fait l'éloge de la rigueur et de la discipline allemande pour démontrer la perfection de certaines mises en scène. L'apparition du cinéma parlant, et par conséquent des versions multiples, semble favoriser les collaborations franco-allemandes. Elles sont surtout des nécessités commerciales que souligne à merveille les réactions xénophobes et germanophobes d'une partie de la presse spécialisée au moment de l'émigration importante de techniciens et cinéastes allemands fuyant le nazisme.

CONCLUSION

De cette première histoire française du cinéma allemand, trois périodes semblent émerger. La première s'étend de 1921 à 1924, ce sont ce que nous pourrions appeler les années Louis Delluc. Au sortir de la guerre, l'image de l'Allemagne est celle d'une nation guerrière et barbare – par conséquent sans culture – dont le cinéma ne peut être au mieux qu'un instrument de propagande au service des visées militaristes et impérialistes de la nation. La distribution d'un film comme *Madame du Barry* aux États-Unis provoque, en France, des commentaires germanophobes représentatifs des mentalités critiques. Le concept de film international né de ces critiques, s'attache par ailleurs à démontrer que le succès d'un film allemand outre-Atlantique ne peut s'expliquer que par l'absence de traditions culturelles perceptibles dans le cinéma de l'aire germanique qui rendrait sa réception plus aisée.

C'est sur fond de ce violent antagonisme socio-culturel que Louis Delluc publie ses premiers textes sur le cinéma d'outre-Rhin qui contribuer à modifier le rapport de certains milieux intellectuels et de franges cinéphiles du public aux productions allemandes. Dès 1919, il rédige une première ébauche de l'histoire du cinéma allemand et entend démontrer l'absurdité du boycott des productions germaniques par les pays alliés. Son intérêt esthétique pour ces films – doublé certainement d'une forme de provocation – est alors grandissant. Son statut de directeur de la revue *Cinéa* lui permet d'organiser la projection du *Cabinet du Docteur Caligari* – cette séance du 17 novembre 1921 est alors réservée aux seuls abonnés de la revue. Cet événement aurait pu rester semi-privé si Delluc n'avait pas commenté ce film dans les colonnes de *Paris-Soir* donnant ainsi une portée publique à cette première « matinée de *Cinéa* ». Ce choix est vraisemblablement dicté par la volonté de montrer un film à l'esthétique radicale et inédite, ce qui provoque certes des réactions haineuses, mais il est désormais impossible de nier l'existence d'un art cinématographique allemand. Ce n'est qu'en mars 1922, que le public parisien peut voir ce film de Robert Wiene. Rapidement d'autres films similaires sont également distribués et semblent susciter, si ce n'est un véritable engouement, du moins de la curiosité. Mais l'horizon d'attente de la critique française est étroitement limité : les analyses qui en sont proposées, s'appuient sur la représentation d'une Allemagne marquée par la culture romantique et éprise d'onirisme et de fantastique telle qu'a pu la décrire Madame de Staël dans *De l'Allemagne*. Si ces commentaires ne prennent pas en compte toute la complexité des productions d'outre-Rhin, ils se fondent tout de même sur des modalités de réception plus apaisées ouvrant ainsi la voie à de possibles échanges et transferts culturels. Durant ces années, les déformations optiques ou picturales et les décors peints sont généralement assimilées au caligarisme, de sorte que beaucoup de films français dans lesquels on décèle de semblables

caractéristiques esthétiques sont considérés par la critique comme le produit d'influences étrangères, notamment allemandes.

Par ailleurs, des chroniqueurs cherchent, à partir du caligarisme, à définir les spécificités de l'expressionnisme. Si pour quelques-uns seulement, celui-ci assimilé à un cinéma de la révolte contre les valeurs bourgeoises, pour la majorité, il s'agit plutôt de l'expression à la fois thématique et formelle du fantastique germanique. En revanche, les décors sont souvent commentés de manière négative par les critiques et les cinéastes qui y voient la manifestation d'une théâtralité surannée qui a pu leur rappeler certaines productions du « film d'art » français des années 1910. Mais même s'il demeure mal défini, le terme « expressionnisme » semble désormais être associé à toute production d'origine germanique.

Parallèlement, d'autres films allemands qui ne correspondent pas aux canons de l'esthétique expressionniste sont programmés. Face à ces réalisations, les critiques ont des difficultés pour identifier les spécificités culturelles allemandes. Pour *Le rail* de Lupu Pick, ils invoquent le culte de la hiérarchie et le respect de l'uniforme comme caractéristiques de l'identité allemande. Il faudra attendre le milieu des années 1920, pour que les contours d'un courant réaliste soient définis autour notamment de ces premiers *Kammerspielfilme* et des *Straßenfilme*.

Le second temps de cette histoire française du cinéma allemand s'étend de 1924 à 1929 : c'est la période Jean Tedesco qui peut être considéré comme un véritable âge d'or de la réception du cinéma allemand dans l'hexagone. En tant que propriétaire de la salle spécialisée qu'est le théâtre du Vieux-Colombier il conçoit un premier répertoire de films dans lequel on compte, du côté allemand, *Le Cabinet du docteur Caligari, Les Trois Lumières, La Rue* et *La Nuit de la Saint-Sylvestre* ce qui confirme l'existence d'un cinéma germanique développé et pluriel.

Durant ces années, la Ufa produit des films véritablement monumentaux – des *Nibelungen* à *Faust*. Ces longs métrages sont souvent des succès mondiaux. Dans la presse spécialisée, on explique ce phénomène par le fait que ces cinéastes ont su tirer des légendes et des traditions germaniques une signification véritablement universelle dépassant ainsi les clivages nationaux. C'est ce que nous avons décrit comme la « germanité universelle ». Aux yeux de la critique, qui se dépouille d'un certain nombre de préjugés récents concernant le cinéma de l'aire germanique, ceci prouve la supériorité de la culture européenne sur celle d'outre-Atlantique. *Les Nibelungen* est alors par exemple érigé en antithèse des productions hollywoodiennes.

Toutefois l'ambition artistique de la Ufa ne se limite pas seulement à des longs métrages fortement empreints des traditions germaniques. Des moyens techniques et humains importants sont également mis à la disposition de projets plus intimistes comme *Le dernier des hommes*. La virtuosité des prises de vues, la complexité des éclairages, apparaissent comme une nouvelle preuve de la suprématie du 7ème art germanique…et plus largement européen. En faisant de Dürer et Rembrandt la référence picturale des mises en scène et de la photographie d'une grande partie de la production d'outre-Rhin, la critique française s'efforce de démontrer une nouvelle fois la supériorité culturelle et artistique des cinémas européens sur leur principal concurrent américain injustement considéré comme le simple produit commercial d'une jeune civilisation.

Prenant prétexte de ces réussites cinématographiques et commerciales, la presse spécialisée se prend à rêver de la création d'un véritable cinéma européen capable de rivaliser avec le mastodonte hollywoodien. Les transferts culturels sont alors aussi des transferts d'acteurs ayant déjà une image de marque en France, suite à la réception des films allemands dans lesquels ils ont tourné. C'est l'époque où Werner Krauss vient en France pour tourner *Nana* sous la direction du jeune Jean Renoir (1926). Après *Metropolis*, Brigitte Helm et Alfred Abel vivent quelques semaines à Paris pour les besoins de la réalisation de *L'argent* de Marcel L'Herbier (1928). C'est ensuite le tour des metteurs en scène qui côtoient les équipes techniques et les acteurs du pays voisin. C'est le moment où Jacques Feyder accepte de tourner en Allemagne *Thérèse Raquin* (1928). Enfin, Richard Oswald investit des studios parisiens pour le tournage de *Cagliostro* pour laquelle Marcel Carné est embauché comme assistant opérateur.

Néanmoins, l'esprit mercantile, les besoins toujours plus importants de retours sur investissements poussent les dirigeants de la Ufa à vouloir augmenter la quantité de films distribués dans l'hexagone. En 1926, l'Alliance Cinématographique Européenne est créée à cet effet. Son objectif est d'imposer à une même salle, la location simultanée de plusieurs films de qualité très inégale. *Metropolis* ou encore *Variétés* sont distribués de cette manière. En 1927, la quantité de films allemands est triplée ce qui propulse la production d'outre-Rhin en deuxième position derrière les films américains et devant les films français[1361]. Ce changement radical de politique de production modifie sensiblement la réception de la presse française qui ressort l'argument péjoratif d'une internationalité sans véritable personnalité artistique pour critiquer et dénigrer ces longs métrages.

1361Dimitri VEZYROGLOU, *Le cinéma en France à la veille du parlant, op. cit.,* p.27.

Le troisième temps de cette histoire française du cinéma allemand va des années 1930 à 1933 : on pourrait l'appeler la période Jean-Georges Auriol. Elle correspond aux débuts du cinéma parlant. Cette nouvelle technologie bouleverse sensiblement l'appréhension du cinéma germanique et renouvelle considérablement les transferts culturels franco-allemands. La participation de Siegfried Kracauer et George Grosz à la prestigieuse *Revue du cinéma* d'Auriol est symptomatique de cette période où les collaborations franco-allemandes sont nombreuses et variées dans le domaine cinématographique. Dans le cas de ces deux médiateurs culturels, les analyses sociologiques des pratiques cinématographiques modifient à la fois grandement les représentations de la société allemande et interpellent, sans vraiment l'infléchir, le discours critique français.

Par ailleurs, les débuts de l'ère du parlant ouvrent la voie à des coopérations de nature diverses dont on pourrait remarquer, ironie de l'histoire à venir, qu'elles concernent nombre d'exilés d'après 1933. Albert Préjean et Henri Garat travaillent essentiellement dans les studios de la Ufa au tournage des versions françaises de productions allemandes comme celle de *L'Opéra de quat'sous* de Pabst. Henri Chomette – frère de René Clair – réalise avec Robert Siodmak la version française d'*Autour d'une enquête.* De même, Charles Boyer assiste Erik Charell sur le tournage de *Der Congreß tanzt (Le congrès s'amuse*, 1931) énorme succès dans l'hexagone. Colette écrit les dialogues français de *Jeunes filles en uniforme* avec Hertha Thiele. Enfin Georg Wilhelm Pabst œuvre activement au rapprochement franco-allemand en tournant *Quatre de l'infanterie* et *La tragédie de la mine*. Ce dernier film est d'ailleurs réalisé entre la France et l'Allemagne avec des techniciens et des acteurs des deux pays. Ainsi, les contraintes techniques du cinéma parlant et notamment les barrières linguistiques stimulent-elles les coopérations de part et d'autre du Rhin. Toutefois, l'identité nationale d'un film ne semble pas pâtir de ces diverses versions. La presse spécialisée considère alors ces versions multiples comme indispensables à la diffusion de longs métrages germaniques.

Quelques semaines avant l'avènement d'Hitler, quelques cinéastes sont déjà contraints à l'exil. Parmi eux, Georg Wilhelm Pabst réalise l'adaptation cinématographique de *Don Quichotte* en versions française et anglaise. Lors d'entretiens accordés à des journaux français, il insiste sur le difficile contexte idéologique et politique de l'Allemagne. Durant les années 1933-1934, l'arrivée de plus en plus massive de professionnels du 7ème art germanique dans l'hexagone suscite des animosités corporatistes assez marquées. Les articles se multiplient contre la venue et l'intégration de ces étrangers dans les studios parisiens. Les amis d'hier deviennent alors ennemis, comme Henri Chomette menant une fronde contre son ancien collaborateur sur *Autour d'une enquête* Robert

Siodmak[1362]. Face à une situation économique difficile où nombre de techniciens français ne parviennent pas à travailler régulièrement, la xénophobie, l'antisémitisme et la germanophobie gagnent du terrain et ne favorisent pas le développement d'un cinéma européen – franco-allemand – à Paris. Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que Fritz Lang n'ait réalisé qu'un seul film dans l'hexagone avant de préférer gagner les studios hollywoodiens.

Si la critique française évoque souvent l'idée de la création d'un cinéma européen pour concurrencer les productions hollywoodiens, ce type de collaboration franco-allemande d'où émergerait des transferts culturels multiple demeure fragile et mal défini. De nombreuses déconvenues d'ordre économique, politique ou idéologique mettent régulièrement à mal cette notion qui pourtant semble tenir à cœur à de nombreux de chroniqueurs hexagonaux. Par ailleurs les conceptions nationalistes contraignent la presse spécialisée à penser le cinéma à l'échelle du pays et non au niveau d'un continent aux contours flous.

1362Charles BORIAUD, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », in : Laurent LE FORESTIER Priska MORRISSEY (sous la direction de), « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1895, op. cit.,* p.162

SOURCES

par ordre chronologique
(Revues de cinéma)

1921

Cinéa

- 06/05/1921, n°1,GOLL Ivan, « Le Cinéma Allemand ; Films cubistes », pp.20-21.

Cinémagazine

- 28/01/1921, n°2, VUILLERMOZ Émile, « Le Film allemand », pp.5-6.
- 28/01/1921, n°2, DOUBLON Lucien, « Les exploits du pirate allemand “Moewe” », p.26.
- 11/02/1921, n°4, DOUBLON Lucien, « La Princesse aux huîtres », p.26.
- 11/02/1921, n°4, ANONYME, « A travers la presse étrangère : le Film international », p.28.
- 18/02/1921, n°5, ANONYME, « Les Exploits d’un Corsaire moderne », p.7.
- 25/02/1921, n°6, ORCINO, « Défense et Illustration de la Cinématographie Française », pp.24-25.
- 15/04/1921, n°15, V. G. D., « Le Duc Reichstadt », pp.11-13.
- 13/05/1921, n°17, ANONYME, « Ce que l’on dit/ Ce que l’on sait/ Ce qui est… », p.21.
- 10/06/1921, n°21, MENTHA O. C., « On nous écrit de Suisse », p.11.
- 29/07/1921, n°28, HERMAN Albert, « On nous écrit de Berlin », p.22.
- 12/08/1921, n°30, ROUSSEL Henry, « Le Film Allemand en Amérique », pp.11-12.
- 02/09/1921, n°33, ANONYME, « Ce que l’on dit / Ce que l’on sait / Ce qui est… », p.29.
- 09/09/1921, n°34, ANONYME, « Ce que l’on dit / Ce que l’on sait / Ce qui est… », p.28.
- 30/09/1921, n°37, ANYNOMe, « Ce que l’on dit / Ce que l’on sait / Ce qui est… », p.28.

1922

Cinéa

- 06/01/1922, n°35, ANONYME, « Le Cabinet du Docteur Caligari », p.13.
- 27/01/1922, n°38, DAHLIN Tine, « Allemagne », p.12.
- 17/02/1922, n°41, DAHLIN Tine, « Allemagne (Derrière l’écran) », p.9.
- 28/04/1922, n°51, DAHLIN Tine, « Allemagne », p.10.
- 28/04/1922, n°51, LANDRY Lionel, « Caligarisme ou la revanche du théâtre », p.12.
- 28/04/1922, n°51, LANDRY Lionel, « Caligarisme ou la revanche du théâtre », p.12.
- 22/06/1922, n°56-60, WAHL Lucien, « Les Films de la quinzaine », pp.4-8.
- 07/07/1922, n°61-62, WAHL Lucien, « Les Films de la quinzaine », pp.5-7.
- 25/08/1922, n°67-68, WAHL Lucien, « Les Films d’aujourd’hui », p.5.
- 22/09/1922, n°71-72, LANDRY Lionel, « Les présentations », pp.14-15.
- 20/10/1922, n°75-76, LANDRY Lionel, « Genuine », p.8.
- 17/11/1922, n°79, WAHL Lucien, « La Terre qui flambe », pp.10-11.

- 09/02/1923, n°85, ANONYME, « Vanina ; ce film angoissant de l'*Ultra-film* passe en exclusivité au "Ciné-Opéra" », p.20.

Cinémagazine

- 27/01/1922, n°4, ANONYME, « Ce que l'on dit/ Ce que l'on sait/ Ce qui est… », p.123.
- 03/02/1922, n°5, ANONYME, « Ce que l'on dit/ Ce que l'on sait/ Ce qui est… », p.156.
- 17/02/1922, n°7, AUDOLLENT D., « Le Film allemand aux Etats-Unis », pp.210-211.
- 17/03/1922, n°11, MOUSSINAC Léon, « A propos du Décor au Cinéma », pp.332-333.
- 24/03/1922, n°12, VUILLERMOZ Émile, « Le Film dont on parle "Le Cabinet du Docteur Caligari », pp.353-354.
- 16/06/1922, n°24, DOUBLON Lucien, « Les Films que l'on verra prochainement », pp.402-404.
- 23/06/1922, n°25, A. de B., « "Les Trois Lumières" », p.438.
- 28/07/1922, n°30, TOURNIER Gaston, « Le dangereux essor de la Cinématographie allemande », pp.113-117.
- 18/08/1922, n°33, ANYNOME, « Les grands films " Torgus " », pp.202-203.
- 25/08/1922, n°34, TOURNIER Gaston, « La Semaine du Film Allemand », p.242.
- 01/09/1922, n°35, TOURNIER Gaston, « La Semaine du Film Allemand (suite) », pp.264-265.
- 22/09/1922, n°38, PASCAL Jean, « L'Invasion du Film Allemand », p.351.
- 29/09/1922, n°39, E. B., « Les Films Allemands / Othello / La Femme du Pharaon / Torgus / Genuine », p.394.
- 6/10/1922, n°40, PASCAL Jean, « Ce que l'on dit / Ce que l'on sai t/ Ce qui est…/ L'invasion du Film allemand », p.22.
- 10/11/1922, n°45, Anonyme, « Nosfératu le Vampire », p.203.
- 08/12/1922, n°49, DELAC Charles, « L'Allemagne et nous devant le Film », pp.334-335.

1923

Cinéa

- 23/03/1923, n°88, GOLL Ivan, « Le dernier film expressionniste : La Maison Lunaire », pp.6-7.

Cinémagazine

- 16/02/1923, n°7, FLOREY Robert, « Avec Ernst Lubitsch à Hollywood », pp.275-277.
- 16/03/1923, n°11, A. P., « En Allemagne. Ce que coûte un film allemand/ Les Bénéfices de

la crise de l'industrie/ Augmentation du capital », pp.454-455.
- 01/06/1923, n°22, Anonyme, « Echos », p.371.
- 07/09/1923, n°36, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.349.
- 14/09/1923, n°37, MIRBEL Jean (de), « Le Brasier ardent », pp.380-382.
- 14/09/1923, n°37, ARROY Juan, « Les Présentations », pp.390-392.
- 12/10/1923, n°41, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.70-71.
- 16/11/1923, n°46, J. A. de M., « Le Traité de Versailles à l'Écran », p.248.
- 21/12/1923, n°51, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.472-474.

1924

Cinéa-Ciné pour tous

- 01/02/1924, n°6, LANDRY Lionel, « La propagande par le film », p.6.
- 15/05/1924, n°15, H., « Les Étoiles aujourd'hui », p.14-17.
- 15/06/1924, n°15, P. H., « Le cinéma allemand/ Son évolution artistique et commerciale », pp.6-8.
- 01/07/1924, n°16, ANONYME, « L'activité cinégraphique », pp.23-24.
- 01/07/1924, n°16, ANONYME, « Ce que le public en pense », p.26.
- 15/07/1924, n°17, KIRSANOFF D., « Pour ou contre le film sans texte », p.8.
- 01/08/1924, n°18, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.29.
- 15/08/1924, n°19, TEDESCO Jean, « " Les Nibelungen " à l'écran », pp.9-10.
- 01/10/1924, n°22, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.25.
- 15/10/1924, n°23, SILVER Marcel, « Du film sans sous-titre », pp.14 et 19.
- 01/12/1924, n°26, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la Quinzaine », p.22.
- 01/12/1924, n°26, ANONYME, « Le Montreur d'Ombres au Théâtre du Vieux Colombier », p.23.
- 15/12/1924, n°27, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.24.

Cinémagazine

- 15/02/1924, n°7, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.271-272.
- 29/02/1924, n°9, DOUBLON Lucien, « Évolution », p.360.
- 07/03/1924, n°10, ARROY Juan, « Les décors en plein airs/ Ruines du cinéma », pp.395-397.
- 21/03/1924, n°12, DUTERME Marguerite, « Prises du vues/ Souvenir de Berlin », pp.493-494.
- 18/04/1924, n°16, GAILLARD Henri, « Les grands films Gaumont/ Pierre le Grand », p.129.

- 25/04/1924, n°17, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.175-176.
- 16/05/1924, n°20, HOPKINS Francis, « La première des “ Nibelungen ” à Londres », pp.288-289.
- 20/06/1924, n°25, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.505.
- 27/06/1924, n°26, MIRBEL Jean (de), « Les Films de la semaine », pp.543-544.
- 04/07/1924, n°27, DANILOWICZ C. (de), « En Allemagne / Chez Erich Pommer », p.11.
- 25/07/1924, n°30, LANDRY Lionel, « Le nouveau Scandale de Versailles », pp.131-132.
- 25/07/1924, n°30, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.152-153.
- 01/08/1924, n°31, LISTEL Jean, « Un artiste qui se double d’un prodigieux acrobate HARRY PIEL », pp.167-169.
- 01/08/1924, n°31, MIRBEL Jean (de), « Les Films de la semaine », p.192.
- 01/08/1924, n°31, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.192-193.
- 08/08/1924, n°32, LISTEL Jean, « Au sujet des acrobates à l’écran », pp.225-226.
- 08/08/1924, n°32, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.231-232.
- 15/08/1924, n°33, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations », p.274.
- 22/08/1924, n°34, LISTEL Jean, « Un artiste extraordinaire dans un film sensationnel/ Harry Piel dans “ La Couronne Volée ” », pp.297-298.
- 22/08/1924, n°34, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations », p.314.
- 26/08/1924, n°35, ROSETT Maurice, « Nos enquêtes spéciales ; L’Allemagne Cinématographique », p.343.
- 05/09/1924, n°36, ROSETT Maurice, « Nos enquêtes spéciales ; L’Allemagne cinématographiques : Leurs films », pp.383-384.
- 05/09/1924, n°36, MIRBEL Jean (de), « Les films de la semaine », p391-392.
- 12/09/1924, n°36, ROSETT Maurice, « Nos enquêtes spéciales ; L’Allemagne cinématographique : Leurs films », p.415.
- 12/09/1924, n°36, MIRBEL Jean (de), « Les films de la semaine », pp.429-430.
- 19/09/1924, n°37, ROSETT Maurice, « L’Allemagne cinématographique : Leurs idées – leur club – leurs journaux – leurs cinémas, etc. », p463-464.
- 19/09/1924, n°37, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.473.
- 26/09/1924, n°39, ROSETT Maurice, « Une semaine à Vienne », p.503-504.
- 26/09/1924, n°39, MIRBEL Jean (de), « Les films de la semaine », pp.511-512.
- 03/10/1924, n°40, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.33.
- 10/10/1924, n°41, DANILOWICZ C. (de), « Les Projets de M. W. Wengeroff », pp.54-56.
- 17/10/1924, n°42, MIRBEL Jean (de), « Les films de la semaine », p.110.
- 24/10/1924, n°43, ARROY Juan, « Les vieux et les jeunes maîtres/ Ce que le Cinéma doit à la Peinture », pp.133-135.
- 24/10/1924, n°43, BORIE Paul (de la), « La vie corporative du goût français », p.143.
- 31/10/1924, n°44, FARNAY Lucien, « Une curieuse production : Raskolnikoff », p.191.
- 31/10/1924, n°44, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.199-200.
- 14/11/1924, n°46, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.295-296.
- 21/11/1924, n°47, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.343-344.
- 28/11/1924, n°48, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.386.
- 05/12/1924, n°49, DANILOWICZ C. (de), « Une exposition de Film à Berlin », p.437.
- 12/12/1924, n°50, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.470.
- 12/12/1924, n°50, BONNEAU Albert, « Les films de la semaine », pp.489-490.

- 26/12/1924, n°51, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.580.

1925

Cinéa-Ciné pour tous

- 15/01/1925, n°29, EPSTEIN Jean, « Pour une Avant-garde Nouvelle », p.8-10.
- 01/02/1925, n°30, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.28.
- 15/02/1925, n°31, TEDESCO Jean, « Le Répertoire et l'Avant-garde du film », p.5.
- 01/03/1925, n°32, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.27.
- 15/03/1925, n°33, TEDESCO Jean, « Les Frères Karamazov au cinéma », pp.7-9.
- 15/03/1925, n°33, DEFOSSE Marcel, « Les *"Nibelungen*" », pp.12-14.
- 15/03/1925, n°33, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.29.
- 01/04/1925, n°34, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.6.
- 01/04/1925, n°34, TEDESCO Jean, « Pour le cinéma européen », p.13.
- 01/04/1925, n°34, TEDESCO Jean, « Figures de cire », pp.14-15.
- 01/04/1925, n°34, EPARDAUD Edmond, « *Les Nibelungen* / La Mort de Siegfried », pp.22-23.
- 01/04/1925, n°34, ANONYME, « L'activité cinégraphique », p.26.
- 15/04/1925, n°35, TEDESCO Jean, « La Nuit de la Saint-Sylvestre », pp.8-9.
- 15/04/1925, n°35, EPARDAUD Edmond, « Le Dernier des Hommes », pp.22-23.
- 15/04/1925, n°35, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la Quinzaine », p.26.
- 15/06/1925, n°37, ANONYME, « Ce que le public en pense/ Siegfried », p.29.
- 15/06/1925, n°39, CHESSEX R., « Ce que le public en pense/ Le film absolu », p.26.
- 01/07/1925, n°40, RAMAIN Paul, « Ou est l'avenir du cinéma ? / L'Influence du rêve sur le cinéma », p.8.
- 01/07/1925, n°40, TEDESCO Jean, « En marge de l'Écran / Un crime de lèse-public », p.12.
- 01/07/1925, n°40, GUYOT Albert, « Ce que le public en pense/ Au Vieux-Colombier. – La Rue », p.28.
- 15/07/1925, n°41, Anonyme, « l'activité Cinégraphique », p.21.
- 01/08/1925, n°42, TEDESCO Jean, « Scénario commande », pp.5-6.
- 15/08/1925, n°43, ANONYME, « L'activité Cinégraphique », p.23-25.
- 01/09/1925, n°44, RAMAIN Paul, « De la Construction Thématique des Films », pp.9-11.
- 01/09/1925, n°44, DEFOSSE Marcel, « La Réalisation des "Nibelungen" », pp.13-14.
- 01/09/1925, n°44, ANONYME, « L'activité Cinégraphique », pp.23-24.
- 15/09/1925, n°45, ANONYME, « L'activité Cinégraphique », pp.21-22.
- 01/10/1925, n°46, ANONYME, « Notre Avant-Garde aux Arts Décoratifs », p.11.
- 01/10/1925, n°46, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de la quinzaine », p.34.
- 15/10/1925, n°47, HENRY Pierre, « Les Films de la saison 1924-1925 », pp.10-13.
- 15/10/1925, n°47, ANONYME, « La vengeance de Kriemhild », pp.19-20.
- 01/11/1925, n°48, ANONYME, « L'activité cinégraphique », pp.24-27.
- 15/12/1925, n°51, RAMAIN Paul (Dr.), « Le Cinéma, art nordique et germanique ? »,

pp.12-13.
- 15/12/1925, n°51, ANONYME, « L'Activité cinégraphique », pp.33-34.

Cinémagazine

- 16/01/1925, n°3, FARNAY lucien, « Une curieuse Production/ Le Docteur Mabuse », p.131.
- 23/01/1925, n°4, BORIE Paul (de la), « La Vie Corporative / L'Amérique et Nous », p.162.
- 23/01/1925, n°4, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.176.
- 30/01/1925, n°5, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.214.
- 30/01/1925, n°5, MAX Paul, « " Les Nibelungen " a Bruxelles », pp.225-226.
- 13/02/1925, n°7, DURIEUX Louis, « Au studio de l'" Emelka " », p.310.
- 20/02/1925, n°8, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.376.
- 27/02/1925, n°9, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.412.
- 27/02/1925, n°9, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.424.
- 06/03/1925, n°10, AROY Juan, « Les décors de cinéma/ Leur évolution. - Ce qu'on appelle stylisation et expressionnisme du décor de cinéma », pp.451-454.
- 06/03/1925, n°10, LYROT Gaston (de), « Les rêves à l'écran », pp.463-464.
- 06/03/1925, n°10, DANILOWICZ C. (de), « " Cinémagazine " en Allemagne », pp.469-470.
- 06/03/1925, n°10, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », p.471.
- 13/03/1925, n°11, BONNEAU Albert, « Mouvements de foules et grandes figurations », pp.511-514.
- 13/03/1925, n°11, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.519-520.
- 13/03/1925, n°11, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.520.
- 20/03/1925, n°12, DANILOWICZ C. (de), « Lettre de Berlin », p.560.
- 20/03/1925, n°12, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », p.568.
- 20/03/1925, n°12, LYNX, « Échos et Informations », p.569.
- 27/03/1925, n°13, VUILLERMOZ Émile, « Les Nibelungen/ La Mort de Siegfried », pp.585-588.
- 27/03/1925, n°13, LANDRY Lionel, « Les Fantômes à l'Écran », pp.599-600.
- 27/03/1925, n°13, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », p.605.
- 27/03/1925, n°13, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.607-608.
- 03/04/1925, n°14, TAVANO C. F., « Une Heure avec Emil Jannings », p.15.
- 03/04/1925, n°14, BORIE Paul (de la), « De " Siegfried " au Film européen », pp.17-18.
- 03/04/1925, n°14, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.31-32.
- 10/04/1925, n°15, ANONYME, « La Mort de Siegfried / Le Scénario », pp.49-50.
- 10/04/1925, n°15, VUILLERMOZ Émile, « Le Film et la légende », pp.51-54.
- 10/04/1925, n°15, TINCHANT André, « La réalisation et l'interprétation », pp.55-57.
- 10/04/1925, n°15, ANONYME, « Ce que la Presse pense de " La Mort de Siegfried " », pp.58.
- 10/04/1925, n°15, PHELIP Gaston, « Comment Fritz Lang est venu au Cinéma », pp.59-62.
- 10/04/1925, n°15, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », pp.79-80.
- 24/04/1925, n°17, DANILOWICZ C. (de), « En Allemagne / Chez Emil Jannings », pp.144-146.

- 24/04/1925, n°17, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », pp.152 et 158.
- 24/04/1925, n°17, LANDRY Lionel, « En marge des Nibelungen / L'Interprétation et le décor », pp.156-158.
- 24/04/1925, n°17, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.159-160.
- 01/05/1925, n°18, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », p.200.
- 22/05/1925, n°21, BONNEAU Albert, « Une Star polonaise / Pola Negri », pp.295-298.
- 05/06/1925, n°23, BONNEAU Albert, « L'Expression et le geste au cinéma », pp.381-384.
- 12/06/1925, n°24, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.439-440.
- 24/07/1925, n°30, FLOREY Robert, « Les Fillm Étrangers aux États-Unis / Le Film Allemand », pp.154-155.
- 0/07/1925, n°31, FARNAY Lucien, « Le Faux Prince », p.199.
- 07/08/1925, n°32, FLOREY Robert, « Les Films Étrangers aux États-Unis », pp.231-232.
- 07/08/1925, n°32, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.241.
- 14/08/1925, n°33, DANILOWICZ C. (de), « Nouvelles de Berlin », p.266.
- 04/09/1925, n°36, ELIE Eva, « “ Les Nibelungen ” à Genève », p.385.
- 11/09/1925, n°37, DANILOWICZ C.(de), « Les nouveaux films allemands », p.440.
- 25/09/1925, n°39, MIRBEL Jean (de), « La Princesse des Clowns. -- La Flamme. -- Quo Vadis? », pp.533-536.
- 25/09/1925, n°39, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.540.
- 09/10/1925, n°41, BONNEAU Albert, « La seconde partie des “ Nibelungen ” / La Vengeance de Kriemhild », pp.69-70.
- 16/10/1925, n°42, HOFFMAN Ernst, « Lettre de Berlin/ “ La Rue sans joie ” », pp.116-118.
- 16/10/1925, n°42, GUILLAUME-DANVERS V., « Oui, le Cinéma est un Art ! », pp.131-133.
- 16/10/1925, n°42, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », p.136.
- 23/10/1925, n°43, W. J., « Une étoile qui se lève/ Greta Garbo », pp.169-170.
- 23/10/1925, n°43, DANILOWICZ C. (de), « L'Exposition de la Cinématographie et de la Photographie à Berlin », p.170.
- 23/10/1925, n°43, BORIE Paul (de la), « Vers le Contingentement », p.179.
- 23/10/1925, n°43, FARNAY Lucien, « Les Présentations/ I.N.R.I. », p.189-190.
- 23/10/1925, n°43, BONNEAU Albert, « Les Présentations/ Zigano », p.190.
- 13/11/1925, n°46, WILLIARD James, « Les Présentations / La Rue sans Joie », p.337-338.
- 20/11/1925, n°47, RAYMOND-MILLET, « Ce qu'ils pensent du cinéma... / Les idées de M. P. Mac-Orlan », p.381-382.
- 18/12/1925, n°51, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.565.
- 25/12/1925, n°52, ARROY Juan, « La Vie à l'écran et la vie réelle / Comment on la reconstitue et la transpose ; La vie que vous voyez sur l'écran est-elle la vie réelle ? », pp.607-610.

1926

Cinéa-Ciné pour tous

- 15/02/1926, n°55, ANONYME, « L'actualité cinégraphique », p.21.
- 01/03/1926, n°56, ANONYME, « L'actualité cinégraphique », p.24.
- 15/03/1926, n°57, LANG Fritz, « Concurrence ou Collaboration ? », pp.9-10.
- 15/03/1926, n°57, ANONYME, « Le château de la mort lente », p.24.
- 15/03/1926, n°57, RAMAIN Paul, « Subconscient, Rêve et Cinéma / L'empreinte des Races sur l'Art Cinématographique », pp.25-26.
- 01/04/1926, n°58, RAMAIN Paul, « Opinions / Pour une Esthétique intellectuelle du Film », pp.13-14.
- 15/06/1926, n°63, TEDESCO Jean, « Sous-titrages et adaptations », p.9-10.
- 01/07/1926, n°64, ANONYME, « Rêve de Valse », p.21.
- 15/07/1926, n°65, EPARDAUD Edmond, « La Nouvelle Production Ufa »,p.15-16.
- 15/07/1926, n°65, EPARDAUD Edmond, « Les Aventures du Prince Ahamd », p.31.
- 01/08/1926, n°66, LUPU Pick, « Réalisateur et Scénario », pp.9-11.
- 01/08/1926, n°66, TRÉVISE Robert, « Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne », pp.28-29.
- 15/08/1926, n°67, ANONYME, « Les Déshérités de la vie, 117bis, Grande Rue », p.31.
- 01/09/1926, n°68, ANONYME, « Lucrèce Borgia », p.31.
- 01/10/1926, n°70, ANONYME, « Les premiers films sortie par l'Alliance Cinématographique Européenne Le Braconnier – La Petite Téléphoniste – Force et Beauté », pp.24-26.
- 15/10/1926, n°71, G. MICHEL, « En Causant avec Lupu Pick », p.31.
- 01/11/1927, n°72, ANONYME, « Le Violoniste de Florence », p.33.
- 15/12/1927, n°75, HEYMANN Claude, « Photographie », pp.9-10.

Cinémagazine

- 22/01/1926, n°4, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.185-186.
- 29/01/1926, n°6, RAMAIN Paul (Dr.), « Vers une voie nouvelle / Le Cinéma seul traducteur du rêve », pp.237-238.
- 19/02/1926, n°8, MIRBEL Jean (de), « En marge de “ Nana ” / Werner Krauss », pp.383-384.
- 26/02/1926, n°9, RAYMOND-MILLET, « Ce qu'ils pensent du Cinéma... / Chez M. Francis Carco », pp.421-422.
- 12/03/1926, n°11, RAMAIN Paul (Dr.), « Sur l'internationalisme, erreur du Cinéma artistique », p.523.
- 12/03/1926, n°11, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.545.
- 26/03/1926, n°12, BONEAU Albert, « Films d'épouvante », pp.625-628.

- 09/04/1926, n°15, RAYMOND-MILLET, « Ce qu'ils pensent du Cinéma... / Les impressions de Madame Colette », pp.71-72.
- 16/04/1926, n°16, BERGAL, « Lettre d'Allemagne », pp.141-142.
- 23/04/1926, n°17, AMI LULLIN, « Le Cinéma et le rêve / Les Théories du Professeur Siegmund Freud et “ Le Montreur d'Ombres ” », pp.187-188.
- 30/04/1926, n°18, BONNEAU Albert, « Batailles et faits de guerre / Reconstitués au Cinéma », pp.226-230.
- 18/06/1926, n°25, MIRUS Jean, « Le film qui vient / Les Aventures du Prince Achmed », pp.612-613.
- 02/07/1926, n°27, ARROY Juan, « Technique cinématographique / Les éclairages », pp.11-14.
- 02/07/1926, n°27, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », p.38.
- 09/07/1926, n°28, MIRBEL Jean (de), « Alliance cinématographique européenne / Variétés – Le Braconier – La Petite Téléphoniste – Le Rapide de l'Amour », pp.66-71.
- 16/07/1926, n°29, J.B., « Les Aventures du Prince Ahmad », p.117.
- 16/07/1926, n°29, MIRBEL Jean (de) « Alliance Cinématographique Européenne / Les Frères Schellengerg – Le Fermier du Texas – L'Amour Aveugle – Force et Beauté – Le Violonistes de Florence – L'Île des Rêves - Jalousie », pp.128-137.
- 16/07/1926, n°29, BONNEAU Albert, « Exclusivité Seyta / Nanon », p.139.
- 23/07/1926, n°30, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », p.175.
- 06/08/1926, n°32, ARROY Juan, « Technique cinégraphique / Les Décors », pp.245-250.
- 06/08/1926, n°32, FARNAY Lucien, « Les Déshérités de la Vie / 117 Bis, Grande-Rue », pp.269-270.
- 13-20/08/1926, n°33-34, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations / Lucrèce Borgia », pp.311-312.
- 13-20/08/1926, n°33-34, GAILLARD Henri, « Tout pour l'or », p.314.
- 03/09/1926, n°36, BERTIN Jean, « Un nouveau problème pour le Cinéma américain / La technique européenne des metteurs en scène importés aura-t-elle une influence sur la production américaine? », pp.417-419.
- 17/09/1926, n°38, BONNEAU Albert, « Pola Negri », pp.495-498.
- 24/09/1926, n°39, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », p.573.
- 08/10/1926, n°41, RAYMOND-MILLET J.-K., « Ce qu'ils pensent du Cinéma.... / Paul Reboux », pp.73-74.
- 08/10/1926, n°41, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », pp.89-90.
- 22/10/1926, n°43, DANILOWICZ C. (de), « Une grande vedette allemande / Henny Porten », pp.167-170.
- 22/10/1926, n°43, BORIE Paul (de la), « La Vie corporative / Les conséquences d'un Congrès », pp.171-172.
- 29/10/1926, n°44, BORIE Paul (de la), « La Vie corporative / L'Heure n'est pas venue », pp.233-234.
- 29/10/1926, n°44, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la Semaine », p.249.
- 26/11/1926, n°48, BERGAL, « Allemagne (Berlin) », p.454.
- 10/12/1926, n°50, BERGAL, « Allemagne (Berlin) », p.566-567.
- 17/12/1926, n°51, BORIE Paul (de la), « La Vie corporative / Pas tout et n'importe quoi ! », pp.597-598.
- 24/12/1926, n°52, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.666-668.

- 24/12/1926, n°52, BERGAL, « Allemagne (Berlin) », p.670.
- 31/12/1926, n°53, M. P. « Le Bloc Européen existe-t-il ? / Une Alliance franco-allemande », pp.697-698.

1927

Cinéa-Ciné pour tous

- 01/01/1927, n°76, ANONYME, « Les premières réalisations de l'Alliance Cinématographique Européenne », pp.26-28.
- 15/01/1927, n°77, BERNARD William, « Qu'en pense la Critique ? *Rêve de Valse* », p.31.
- 01/02/1927, n°78, EPARDAUD Edmond, « Un chef-d'oeuvre Variétés », pp.11-13.
- 01/02/1927, n°78, GORELOFF Michel, « Les étoiles d'aujourd'hui/ Emil Jannings », pp.14-15.
- 15/02/1927, n°79, DEFOSSE Marcel, « A propos de “ Variétés ” », pp.13-14.
- 01/03/1927, n°80, MOUSSINAC Léon, « Qu'en pense la critique ? “ *Variétés* ” », p.6.
- 15/03/1927, n°81, EPARDAUD Edmond, « Faust », pp.19-20.
- 15/03/1927, n°81, ANONYME, « Pola Negri dans *Hôtel Imprérial* », p.25.
- 15/03/1927, n°81, EPARDAUD Edmond, « Métropolis », p.29.
- 01/04/1927, n°82, EPARDAUD Edmond, « Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne / Tu l'épouseras – La Chaste Suzanne – Premier amour, première douleur, La casemate blindée - Métropolis », pp.14-16.
- 01/04/1927, n°82, P. H., « Les Cinéastes : F. W. Murnau », pp.21-22.
- 01/04/1927, n°82, P. H., « Les Cinéastes : F. W. Murnau », pp.21-22.
- 15/04/1927, n°83, ANONYME, « La Nouvelle Production de l'Alliance Cinématographique Européenne / La Montagne Sacrée – Le Mannequin du Roi – La Dame de l'Archiduc – A travers l'Abyssinie », pp.14-16.
- 15/04/1927, n°83, MARTIN Jacques, « Le Mystère d'une âme ou Le cas du Professeur Mathias », p.25.
- 01/05/1927, n°84, TEDESCO Jean, « Le Cinéma expression de l'esprit moderne », pp.9-11.
- 01/05/1927, n°84, VUILLERMOZ Émile, « L'avis de la critique... et celui du Public/ *Faust* », p.22.
- 01/06/1927, n°86, TRÉVISE Robert, « Maquillage », pp.21-23.
- 01/06/1927, n°86, WAHL Lucien, « L'avis de la critique... et celui du Public / *“ La Montage sacrée ”* », pp.24-25.
- 15/06/1927, n°87, EPARDAUD Edmond, « Les Grande Présentations Aubert / Manon Lescaut – Phi-Phi – Fakirs, fumistes et Cie – Éducation de Prince – Le Mariage de Mlle Beulemans », pp.21-23.
- 15/07/1927, n°89, TEDESCO Jean, « la jeune école russe », p.9-11.
- 15/07/1927, n°89, CHAVANCE Louis, « Symphonie visuelle et cinéma pur », p.13.
- 15/07/1927, n°89, VUILLERMOZ Émile, « Ce qu'on dit... Ce qu'on fait / Le dernier fiacre », pp.14-15.
- 15/07/1927, n°89, ANONYME, « La nouvelle production de l'Alliance Cinématographique Européenne / La Mystérieuse Kali – Choisissez, Monsieur ! / L'Honorable Mme Besson –

Sylvia, Princesse / Czardas – Les mémoires de Feu son Excellence / La Cigale et la Fourmi », pp.27-32.

- 15/08/1927, n°91, BERNARD W., « Qu'en pense la critique ? Les Frères Schellenberg », p.6.
- 15/08/1927, n°91, RAMAIN Paul (docteur), « La Conception thématique des films de F. Lang "Métropolis" », pp.21-22.
- 01/10/1927, n°94, GORELOFF Michel, « Dix minutes avec E.-A. Dupont », pp.9-10.
- 01/10/1927, n°94, EPARDAUD Edmond, « " Métropolis " devant le grand public », p.15.
- 01/10/1927, n°94, FRANCOZ Paul, « Ce que le Public en pense !... Métropolis », p.33.
- 15/10/1927, n°95, VALENTIN Albert, « Réflexions sur " Metropolis " », pp.13-14.
- 01/11/1927, n°96, EPARDAUD Edmond, « Metropolis », pp.24-25.
- 15/11/1927, n°97, BRUNIUS Bernard, « Le cabinet du docteur Caligari au Vieux Colombier », p.10.
- 15/11/1927, n°97, EPARDAUD Edmond, « Altesse... je vous aime », p.22.
- 15/11/1927, n°97, Anonyme, « La Duchesse des Folies-Bergères avec Mady Christians et André Roanne », p.26.
- 01/12/1927, n°98, TEDESCO Jean, « Tactique européenne », pp.9-10.
- 01/12/1927, n°98, ANONYME, « Nostalgie », pp.23-24.
- 15/12/1927, n°99, ESTEVE Anita, « Ce que le Public en pense !... La Tragédie de la rue », p.40.

Cinémagazine

- 21/01/1927, n°3, LANDRY Lionel, « Le Rôle de la Critique », pp.121-122.
- 21/01/1927, n°3, CONRAD Jack, « Technique Cinégraphique / Le Montage des films », pp.123-126.
- 28/01/1927, n°4, M. P., « La première présentation de " Métropolis " à Berlin », p.194.
- 04/02/1927, n°5, GORELOFF Michel, « Les Grandes Exclusivité / Variétés », *Cinémagazine*, pp.225-227.
- 18/02/1927, n°7, MIRBEL Jean (de), « " Variétés " à l'écran », pp.331-332.
- 04/03/1927, n°9, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.437-438.
- 18/03/1927, n°11, MIRBEL Jean (de), « Les grands films / Faust », pp.509-512.
- 25/03/1927, n°12, ARROY Juan, « Technique cinégraphique / L'art de recréer le mouvement de la vie », pp549-553.
- 25/03/1927, n°12, MIRBEL Jean (de), « Alliance Cinématographique Européenne / Tu l'épouseras – La Casemate blindée – Premier amour, première douleur – La Chaste Suzanne - Métropolis », pp.557-562.
- 01/04/1927, n°13, MIRBEL Jean (de), « Alliance Cinématographique Européenne / Les Animaux sauvages de l'Abyssinie – Le Mannequin du Roi – La Dame de l'Archiduc – La Montagne sacrée », pp.16-20.
- 08/04/1927, n°14, ARROY Juan, « Le jeu des contrastes dans l'Art cinématographique », pp.68-72.
- 08/04/1927, n°14, ELIE Eva, « " Métropolis " à Genève », p.74.
- 08/04/1927, n°14, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations », pp.92-94.

- 15/04/1927, n°15, ARROY Juan, « Napoléon vu par Abel Gance », pp.120-122.
- 15/04/1927, n°15, MIRBEL Jean (de), « F.-W. Murnau à Paris », p.126.
- 15/04/1927, J. P., « La réorganisation de la U.F.A. », p.126.
- 05/04/1927, n°15, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.149-151.
- 22/04/1927, n°16, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.195-200.
- 29/04/1927, n°17, BORIE Paul (de la), « Vie corporative / Les Progrès de la Technique », p.224.
- 29/04/1927, n°17, DELIBRON Jean, « Les Présentations », pp.243-244.
- 06/05/1927, n°18, ARROY Jean, « Un Acteur tragique / Conrad Veidt », pp.273-277.
- 06/05/1927, n°18, BORIE Paul (de la), « La Vie corporative / De l'Air et de la Vérité », p.281.
- 06/05/1927, n°18, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.295-298.
- 13/05/1927, n°19, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », p.342.
- 20/05/1927, n°20, PASCAL Jean, « Napoléon vu par Abel Gance », pp.371-372.
- 20/05/1927, n°20, EVA Elie, « “ La Montagne sacrée ” à Genève », p.396.
- 27/05/1927, n°21, ARROY Jean, « Le Style par la Technique », p.419-423.
- 27/05/1927, n°21, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.437-438.
- 03/06/1927, n°22, PASCAL Jean, « Napoléon vu par Abel Gance », pp.472-474.
- 03/06/1927, n°22, BORIE Paul (de la), « La Vie corporative / Films de prestige », pp.475-476.
- 10/06/1927, n°23, ARROY Jean, « Lumière - Cinéma », pp.534-538.
- 17/06/1927, n°24, BORIE Paul (de la), « La Vie Corporative / Une Expérience à tenter », pp.571-572.
- 24/06/1927, n°25, ARROY Jean, « La Poésie de la machine et l'écran », pp.605-608.
- 24/06/1927, n°25, BONNEAU Albert, « Les Présentations », p.630.
- 01/07/1927, n°26, BONNEAU Albert, « Les Présentations », pp.31-32.
- 08/07/1927, n°27, GORELOFF Michel, « La Grande Ville à l'Écran », pp.54-56.
- 15/07/1297, n°28, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations de l'Alliance Cinématographique Européenne », pp.122-125.
- 05/08/1927, n°31, GRÉVILLE Edmond, « Les Grands Animateurs du Cinéma », pp.239-241.
- 26/08/1927, n°34, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.339-340.
- 02/09/1927, n°35, GORELOFF Michel, « M. Joseph Kessel et le Cinéma », pp.373-374.
- 09/09/1927, n°36, RAYMOND-MILLET J.-K., « ce qu'ils pensent du Cinéma.../ Léon Daudet », pp.417-418.
- 16/09/1927, n°37, SAUREL Louis, « Le Cinéma en Allemagne », pp.464-466.
- 16/09/1927, n°37, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.486-488.
- 23/09/1927, n°38, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.538-540.
- 30/09/1927, n°39, MIRBEL Jean (de), « A propos de “ Métropolis ” / Comment fut créé l'homme artificiel »,pp.565-566.
- 30/09/1927, n°39, FRANCOZ Paul, « Cinéma = Art muet », pp.584-585.
- 30/09/1927, n°39, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.587-588.
- 30/09/1927, n°39, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.589-590.
- 07/10/1927, n°40, DERAIN Lucie, « Les Films sans luxe », pp.9-11.
- 07/10/1927, n°40, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.32-33.

- 07/10/1927, n°40, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.34-36.
- 14/10/1927, n°41, ARROY Jean, « Les Grandes Exclusivités / Métropolis », pp.77-78.
- 21/10/1927, n°42, RAMAIN Paul (Dr.), « Tribune Libre / Réflexions sur “Métropolis” et la Critique », pp.107-108.
- 28/10/1927, n°43, THIERRY Gaston, « Six semaines à Berlin », pp.149-150.
- 04/11/1927, n°44, THIERRY Gaston, « Six semaines à Berlin / Les Films », pp.203-204.
- 11/11/1927, n°45, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », p.268.
- 18/11/1927, n°46, THIERRY Gaston, « Six semaines à Berlin / Une Visite à Fritz Lang », p.293.
- 18/11/1927, n°46, DUPONT Georges« Emil Jannings », pp.285-288.
- 18/11/1927, n°46, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.309-313.
- 25/11/1927, n°47, ANONYME, « L'Opinion de la Presse », p.342.
- 09/12/1927, n°49, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations », p.456.
- 16/12/1927, n°50, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.498-499.

1928

Cinéa-Ciné pour tous

- 01/01/1928, n°100, RICHARD A. P., « la technique de *Métropolis »*, pp.9-13.
- 01/01/1928, n°100, ANONYME, « Un grand film attendu / L'Aurore », pp.14-15.
- 01/01/1928, n°100, EPARDAUD Edmond, « Impressions de Berlin / M. Caval, directeur de l'Alliance Cinématographique Européenne nous fait part de ce qu'il a vu à Berlin », p.21.
- 15/01/1928, n°101, MAZELINE François, « Opinions de Cinéastes / René Clair », pp.11-13.
- 15/01/1928, n°101, ANONYME, « Un beau film / Nostalgie », pp.26-27.
- 01/02/1928, n°102, TEDESCO Jean, « Conversation g. w. Pabst », p.9.
- 01/02/1928, n°102, BESSY Maurice M., « expressionnisme », pp.22-23.
- 01/02/1928, n°102, EPARDAUD Edmond, « Un Chef-d'oeuvre cinégraphique / L'Aurore », pp.26-27.
- 01/02/1928, n°102, T(RÉVISE) R(obert), « La M. B.-Film présente / Le Diamant du Tzar – L'Auberge en folie / La tragédie de la rue », pp.31-32.
- 15/02/1928, n°103, MAZELINE François, « Opinions de Cinéastes / Henri Chomette », pp.12-14.
- 15/02/1928, n°103, EPARDAUD Edmond, « Les Allemands et nous / M. Natan répond à M. Caval », p.15.
- 15/03/1928, n°105, DELONS André, « Cinéma pur et cinéma russe », pp.11-12.
- 01/04/1928, n°106, ANONYME, « Les Présentations de la Pax-Film », pp.23-24.
- 01/04/1928, n°106, CORNAZ Louise, « Ce que le Public en pense... La Tragédie de la rue », p.26.
- 01/04/1928, n°106, TRÉVISE Robert, « Les Présentations », p.32.
- 15/04/1928, n°107, MAZELINE François, « Opinions de cinéastes / Jean Renoir », p.13.

- 15/04/1928, n°107, AUDARD Pierre, « Ce que le Public en pense!... Cinéma et réalité », pp.31-32.
- 15/05/1928, n°109, LANG Fritz, « Notes sur l'art du réalisateur », p.11.
- 15/05/1928, n°109, MAZELINE François, « Opinions de cinéastes / Claude Autant-Lara » pp.12-14.
- 15/05/1928, n°109, EPARDAUD Edmond, « Le nouveau film de E.-A. Dupont / " Moulin Rouge " », p.25.
- 01/07/1928, n°112, TRÉVISE Robert « Les Grandes Présentations Sofar / "L'Enfer d'amour" - "Les fugitifs" - "Crise" », pp.26-27.
- 15/07/1928, n°113, TEDESCO Jean, « Kurfurstendamm – Berlin », pp.3-5.
- 15/07/1928, n°113, L'INTERVIEWER, « Chez Lotte Reiniger », p.24.
- 15/08/1928, n°115, MICHEL Jean-Napoléon, « L'art des images », pp.19-20.
- 01/10/1928, n°118, MAZELINE François, « Opinions de cinéastes / G. -W. Pabst », pp.15-16.
- 15/10/1928, n°119, LEPROHON Pierre, « Essai sur le cinéma allemand », pp.9-10.
- 01/12/1928, n°122, MANARAS Acos, « Le Cinéma = Art, Concept réalisé », pp.12-13.

Cinémagazine

- 06/01/1928, n°1, BORIE Paul (de la), « La Vie corporative / L'année du film français », pp.11-12.
- 13/01/1928, n°2, FARNAY Lucien, « Les Grands Films / Nostalgie », pp.73-74.
- 20/01/1928, n°3, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations / Sa Majesté l'Amour », p.123.
- 27/01/1928, n°4, DERAIN Lucie, « L'Art moderne à l'Écran / Décoration, architecture sous les lumières », pp.148-150.
- 27/01/1928, n°4, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.167-168.
- 03/02/1928, n°5, BRETIN Jean, « Les Présentations », pp.215-216.
- 03/02/1928, n°5, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.216-217.
- 10/02/1928, n°6, SAUREL Louis, « Technique cinégraphique / Le Procédé Schüfftan », pp.252-254.
- 10/02/1928, n°6, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine / Nostalgie », p.256.
- 17/02/1928, n°7, SPA Robert, « Les grands reportages de *Cinémagazine* / Fritz Lang », pp.275-277.
- 17/02/1928, n°7, DUPONT Georges, « Les Présentations / Les Maudits », p.296.
- 02/03/1928, n°9, MIRBEL Jean (de), « Parmi la nouvelle Sélection de la PAX-FILM / " La Duchesse de Langeais "et " L'Âge Dangereux " », p381.
- 09/03/1928, n°10, M.P., « La première de " Thérèse Raquin " à Berlin », *Cinémagazine*, pp.413-414.
- 09/03/1928, n°10, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.426-427.
- 16/03/1928, n°11, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations », p.474.
- 23/03/1928, n°12, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations de la PAX-FILM / Le plus beau Mariage – Rien ne va plus – L'Âge dangereux / Histoire des Treize », pp.504-506.
- 23/03/1928, n°12, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.517-519.

- 30/03/1928, n°13, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations de la PAX-FILM / La Danseuse sans Amour – L'Éternelle Infamie – L'Avocat du Coeur – Les Égarés », pp.546-548.
- 06/04/1928, n°14, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », p.14.
- 06/04/1928, n°14, DUPONT Georges, « Les Présentations », pp.24-28.
- 13/04/1928, n°15, ALBY Marianne, « Maquillage et Réalisme », pp.47-49.
- 04/05/1928, n°18, STAR Jan, « Les Présentations », pp.187-191.
- 11/05/1928, n°19, VERNAY Robert, « Le Cinéma et l'Esprit Moderne », p.212.
- 11/05/1928, n°19, M. P., « Les prochaines Présentations de la Sofar », p.228.
- 11/05/1928, n°19, STAR Jan, « Les Présentations / Moulin Rouge », p.229.
- 18/05/1928, n°20, RAMAIN Paul (Dr.), « Théories / Un peu de musique pour accompagner discrètement les films... en attendant le Cinéma “ pur ” », pp.267-268.
- 18/05/1928, n°20, STAR Jan, « Les Présentations », pp.272-273.
- 25/05/1928, n°21, THIBAUD Louis, « Le Cinéma, Art de la Vie », pp.294-296.
- 25/05/1928, n°21, MIRBEL Jean(de), « “ Sofar ” présente.... / La Meurtrière – Quand on a seize ans – La 6CV et l'Auto-car – Suzy Saxophone – Symphonie d'une grande ville – La petite Marchande d'allumettes », pp.311-313.
- 01/06/1928, n°22, WAHL Lucien, « Libres Propos / Le Spectateur interprète », p.339.
- 01/06/1928, n°22, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », p.346.
- 01/06/1928, n°22, MIRBEL Jean (de), « Les Présentations / “ Le Fou ”et “ La Dernière Grimace ” », p.352.
- 08/06/1928, n°23, DERAIN Lucie, « Les Compositions / Masques et visages », pp.377-380.
- 08/06/1928, n°23, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », p.395.
- 22/06/1928, n°25, L. F. « Les Présentations », pp.481-484.
- 29/06/1928, n°26, GREVILLE Edmond, « Les Grands Animateurs du Cinéma », pp.508-510.
- 06/07/1929, n°27, MAZELINE François, « Du Style Cinégraphique », p.12.
- 06/07/1928, n°27, STAR Jan, « Les Présentations », pp.29-32.
- 13/07/1928, n°28, HIRSCHMANN André, « Brigitte Helm et Alfred Abel à Paris », pp.49-50.
- 13/07/1928, n°28, MAZELINE François, « L'Image cinégraphique », p.51.
- 13/07/1928, n°28, RAMAIN Paul, « Les films de “ recherches ” », p.60-62.
- 03/08/1928, n°31, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.201-202.
- 10/08/1928, n°32-33, VERNAY Robert, « Esthétique cinégraphique / Le Mouvement-Art », p.226.
- 24/08/1928, n°34, VERMOREL C., « Le Fantastique au Cinéma », p280-282.
- 07/09/1928, n°36, HISCHMANN André, « La vie corporative / Le Congrès International du Cinéma à Berlin », p.359-360.
- 14/09/1928, n°37, MAZELINE François, « Le Décor de Cinéma et son Éclairage », pp.387-388.
- 14/09/1928, n°37, M. J., « Les Présentations », pp.403-404.
- 21/09/1928, n°38, VERMOREL Claude, « L'Écran évocateur des Légendes antiques », pp.429-431.
- 21/09/1928, n°38, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.449-450.
- 21/09/1928, n°38, MATHE Robert, « Les Présentations », pp.451-452.
- 28/09/1928, n°39, J. M., « Les Présentations », pp.495-496.

- 05/10/1928, n°40, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.27-28.
- 19/10/1928, n°42, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.111-112.
- 16/11/1928, n°46, QUINOT S., « Les Présentations / Rêve d'Altesse », pp.297-298.
- 23/11/1928, n°47, ARROY Juan, « Le Cinéma Allemand en 1928 », pp.319-321.
- 23/11/1928, n°47, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.347-348.
- 23/11/1928, n°47, FRANCÈS Robert, « Les Présentations », pp.354-355.
- 07/12/1928, n°49, ARROY Juan, « Le Cinéma Allemand en 1928 », pp.421-424.
- 07/12/1928, n°49, MARGUET Jean, « Les Présentations », pp.443-445.
- 14/12/1928, n°50, ARROY Juan, « Un essai original / La Marche des Machines », pp.469-470.
- 14/12/1928, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.487-488.
- 14/12/1928, n°50, FRANCÈS Robert, « Les Présentations », pp.489-493.
- 21/12/1928, n°51, MARGUET Jean, « Le Cinéma Français en 1928 », p523-526.

Cinémonde

- 26/10/1928, ANONYME, « Cinémonde en Allemagne », n°1, p.14.
- 02/11/1928, GRANOVSKY Alexis, « L'avenir du cinéma / Méthodes américaines, européennes, russes », n°2, p.23.
- 09/11/1928, ANONYME, « On verra cette semaine à Paris / L'étudiant de Prague », n°3, p.46.
- 09/11/1928, ANONYME, « Klein-Rogge / L'as des acteurs allemands dans l'art du maquillage », *Cinémonde,* n°3, p.49.
- 30/11/1928, ANONYME, « On verra cette semaine à Paris », n°6, p.106.
- 13/12/1928, R.D., « Cinémonde en Allemagne », n°8, p.148.

Du Cinéma

- Décembre 1928, n°1, AUDARD Pierre, « La critique des films / L'Étudiant de Prague, par HENRICK GALEEN » p.25.
- Février 1928, n°2, DELONS André, « Chronique des films perdus, », pp.46-48.
- Février 1928, n°2, CHAVANCE Louis, « Le Symbole du Sang », pp.50-53.
- Février 1928, n°2, DELONS André, « La critique des films / Le Chant du Prisonnier, par JOE MAY », pp.65-66.
- Février 1928, n°2, M.A., « La critique des films / Wald Liebe, par R. NEUMANN », p.67.
- Février 1928, n°2, AUDARD Pierre, « Reprise de FIGURES DE CIRE, par LENI PAUL. », p.68.
- Mai 1928, n°3, DESNOS Robert, « Scénarios », pp.80-81.
- Mai 1928, n°3, BRUNIUS Jean, « La critique des films / LOULOU (*Die Büchse der Pandora*) par GEORG W. PABST », p.103.

Pour Vous

- 22/11/1928, ANONYME, « L'écran vous offre en ce moment... / L'étudiant de Prague », n°1, p.5.
- 29/11/1928, DELAPRÉE L., « Asta Nielsen et le drame de la quarantaine », n°2, p.4.
- 15/12/1928, LENAUER Jean, « Entre deux scènes du film de Marcel L'Herbier, “ L'Argent ”, Brigitte Helm nous a dit... », n°4, p.4.
- 27/12/1928, FAYARD Jean, « “Le temps des crises” / Une erreur du ciné allemand », n°6, p.2.
- 27/12/1928, ARNOUX Alexandre, « “ Verdun, visions d'histoire ”, film français jugé par les allemands », n°6, p.3.

1929

Cinéa-Ciné pour tous

- 01/01/1929, n°124, FLAMAND Gilbert, « Les Carnets de Studios / On tourne *Cagliostro »*, p.21.
- 01/03/1929, n°128, EPARDAUD Edmond, « Jannings dans “ Le Patriote ” », p.21.
- 15/03/1929, n°129, TRÉVISE Robert, « Les présentations de la quinzaine », p.29.
- 01/04/1929, n°130, RUTTMANN Walter, « Comment j'ai tourné “ La symphonie d'une grande ville ” », pp.9-10.
- 15/04/1929, n°131, TEDESCO Jean, « “ Nana ” à Berlin », p.11.
- 01/05/1929, n°132, R.T., « Les présentations Aubert / *Waterloo – Coeur Embrasé* », pp.21-23.
- 15/05/1929, n°133, R.T., « Les présentations Aubert / Le Chevalier d'Eon / La Princesse oh là là ! », pp.21-23.
- 15/05/1929, n°133, ANONYME, « Les présentations de la quinzaine », p.28.
- 15/06/1929, n°135, TEDESCO Jean, « La France et le film sonore », p.7-11.
- 01/10/1929, n°141, ANONYME, « Paul Léni », p.29.
- 15/10/1929, n°142, BIESENTHAL Georges, « La Cité du film allemand / Visite à Neubabelsberg », pp.5-8.
- 15/10/1929, n°142, BLOCH Paul J., « Fritz Lang tourne *Une femme dans la Lune* », pp.8-10.
- 01/11/1929, n°143, ANONYME, « Le Film sonore / les Studios Ufaton », pp.7-8.
- 15/11/1929, n°144, EPARDAUD Edmond, « Une date cinématographique / Prisonniers de la Montagne de G.-W. Pabst et Arnold Franck », p.25.
- 01/12/1929, n°145, RUTTMANN Walter, « Le son, complément de l'image », pp.7-8.
- 01/12/1929, n°145, Anonyme, « Visite aux studios Tobis », pp.21-23.
- 15/12/1929, n°146, RAMAIN Paul (Docteur), « Un film de silence / Une Femme dans la

Lune [*sic.*] par Fritz Lang », pp.9-12.

Cinémagazine

- 04/01/1929, n°1, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les films de la semaine », p.32.
- 04/01/1929, n°1, FRANCÈS Robert, « Les Présentations », pp.33-34.
- 18/01/1929, n°3, ESCOUBE Lucien, « A propos de “ L'Homme qui rit ” / Une visite à Conrad Veidt », pp.93-96.
- 25/01/1929, n°4, FRANCÈS Robert, « Les Présentations / Harry et l'aventurière », p.167.
- 01/02/1929, n°5, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.209-211.
- 08/02/1929, n°6, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine / Mandragore », pp.254-255.
- 15/02/1929, n°7, MOLLARD Charles, « De la question du scénario / Le Cinéma doit-il se servir des œuvres des grands écrivains ou, au contraire, user uniquement de sujets écrits à son intention ? », p.301.
- 22/02/1929, n°8, DERAIN Lucie, « La ville au cinéma / Les Poètes de la Ville. / Les beautés, les laideurs et le mystère des villes. », pp.319-321.
- 22/02/1929, n°8, ELIE Eva, « Les Romans adaptés à l'écran / Que vaut-il mieux ? Scénarios original ou adaptation littéraire ou dramatique ? Tous les sujets sont bons pour un metteur en scène de talent. », pp.342-243.
- 08/03/1929, n°10, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine / Les Espions », p.428.
- 15/03/1929, n°11, VERNAY Robert, « Les Présentations / Les Quatre Diable », p.478.
- 22/03/1929, n°12, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine / Les Maîtres-chanteurs de Nuremberg », p.516.
- 29/03/1929, n°13, VERNAY Robert, « Les Présentations / Ce n'est que votre main... Madame », p.563.
- 26/04/1929, n°17, MARGUET Jean, « Les Présentations / Asphalte », p.171.
- 26/04/1929, n°17, VERNAY Robert, « Les Présentations / Loulou (La Boîte de Pandore) », p.173.
- 03/05/1929, n°18, POMMER Éric, « Il nous faut des films distrayants et artistiques », pp.200-201.
- 03/05/1929, n°18, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine / Waterloo », p.217.
- 03/05/1929, n°18, MAGUET Jean, « Les Présentations / Coeur embrasé », p.219.
- 24/05/1929, n°21, CARNÉ Marcel, « Lorsque Richard Oswald tournait “ Cagliostro ” », pp.331-333.
- 24/05/1929, n°21, VERNAY Robert, « Les Présentations », 349-352.
- 31/05/1929, n°22, MARGUET Jean, « Les Présentations », p.391-392.
- 14/06/1929, n°24, CARNÉ Marcel, « Un étant dans l'état / Les Salles spécialisées », pp.468-470.
- 28/06/1929, n°26, OULAMNN Georges, « L'Industrie Cinématographique mondiale vue de Berlin par un Français », pp.541-542.

- 05/07/1929, n°27 VERNAY Robert, « Les Présentations / Les Éperviers », pp.29-30.
- 12/07/1929, n°28, CARNÉ Marcel, « La Caméra, personnage du drame », pp.47-49.
- 19/07/1929, n°29, CARNÉ Marcel, « La Comédie américaine », pp.87-89.
- 19/07/1929, n°29, JEANNE René, « Libres propos / Paris-Berlin », pp.91-92.
- 09-16/08/1929, n°32-33, CARNÉ Marcel, « Pour la bibliothèque des cinéphiles / “ Panoramique du cinéma ” », pp.225-226.
- 13/09/1929, n°37, CARNÉ Marcel, « Le Bilan de la Saison passée », pp.373-376.
- 13/09/1929, n°37, MIRBEL Jean (de), « Le cinéma en deuil / Paul Léni est mort », p.378.
- 13/09/1929, n°37, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine », pp.389-392.
- 04/10/1929, n°40, VERNAY Robert, « Composer une image », pp.12-16.
- 04/10/1929, n°40, OULMANN Georges, « Une grande Première à Berlin », pp.17-18.
- 11/10/1929, n°41, L'HABITUÉ DU VENDREDI, « Les Films de la semaine / Rhapsodie Hongroise », pp.69-70.
- 29/11/1929, n°48, CARNÉ Marcel, « De l'internationalité du film parlant », pp.335-336.
- 13/12/1929, n°50, JACQUE-CATELAIN, « Impressions d'Allemagne », pp.413-415.
- 13/12/1929, n°50, VERNAY Robert, « Trois étapes du fantastique / Jules Vernes, Georges Méliès, Fritz Lang », pp.417-420.

Pour Vous

- 03/01/1929, n°7, R. , « L'écran nous offre en ce moment / Le Chant du Prisonnier », p.5.
- 03/01/1929, n°7, FABRE G., « Un reportage “ Pour Vous ” à Berlin / Pendant que tourne Brigitte Helm, nous interviewons le metteur en scène Hans Schwartz », pp.8-9.
- 10/01/1929, n°8, CAMMAGE Maurice, « On semble avoir eu tort de filmer “ Tartuffe ” », p.4.
- 10/01/1929, n°8, FABRE M., « Un reportage “ Pour Vous ” / Dix minutes avec Fritz Lang... dans la Lune », p.4.

1930

Cinéa-Ciné pour tous

- 01/01/1930, n°147, BLIN Roger, « A travers la critique / Prisonniers de la montagne », p.7.
- 15/01/1930, n°148, ANONYME, « En marge de l'écran / A Marivaux Les Prisonniers de la Montagne », p.5.
- Avril 1930, n°2, ANONYME, « Sur les boulevards du monde », pp.11-12.
- Avril 1930, n°2, POMMER Erich, « Le film sonore et sa technique », pp.5-8.
- Mai 1930, n°3, TEDESCO Jean, « Sur les boulevards du monde/ Paris », 1930, pp.10-11.
- Mai 1930, n°3, D.P., « Sur les boulevards du monde / Berlin », pp.11-12.
- Août-Septembre 1930, n°6-7, ANONYME, « Dans les studios du monde », p.11.

- Octobre 1930, n°8, ANONYME, « Théâtre et film parlant », pp.7-10.
- Octobre 1930, n°8, P.D., « Une interview avec Emil Jannings », pp.33-34.

Cinémagazine

- Janvier 1930, n°1, VERNAY Robert, « Les Films du mois / Prisonniers de la montagne », p.110.
- Février 1930, n°2, VUILLERMOZ Émile, « Une Victoire européenne », pp.11-12.
- Février 1930, n°2, CONSTANT Jacques, « Asphalte par Jacques Constant », pp.54-60 et 91.
- Février 1930, n°2, ANONYME, « Les Films du mois / La Nuit est à nous », p.77.
- Juin 1930, n°6, VUILLERMOZ Émile, « Un Film scientifique / “ La Femme sur la Lune ” », pp.16-21.
- Octobre 1930, n°9, MIRBEL Jean (de), « À Berlin avec Robert Florey », pp.50-51.
- Octobre 1930, n°9, ANONYME, « Les Films du mois / L'Ange bleu », p.57.

Cinémonde

- 09/01/1930, n°64, DERAIN Lucie, « Fritz Kortner Le grand acteur allemand que l'on peut voir cette semaine dans un film de Maurice Tourneur », p.27.
- 23/01/1930, n°66, KORTY A., « Le cinéma en Allemagne », p.61
- 30/01/1930, n°67, OLIVERT René, « On verra cette semaine à Paris / Les Quatre diable », p.68.
- 30/01/1930, n°67, LEPROHON Pierre, « F. W. Murnau est le réalisateur des *Quatre Diables* que l'on verra prochainement à Paris », p.69.
- 20/02/1930, n°70, FLAK Max, « Lupu Pick », p.123.
- 27/02/1930, n°71, VIDI Dario, « Ernst Lubitsch metteur en scène de “ Parade d'amour ” », p.133.
- 13/03/1930, n°73, OLIVET René, « Cette semaine à Paris / Napoléon à Sainte-Hélène », p.164.
- 20/03/1930, n°74, MOUSTIER Jacques, « Vérités bonnes à dire... “ Cinémagazine ” à Berlin », p.179.
- 20/03/1930, n°74, LEPROHON Pierre, « Emil Jannings / Salutiste », p.183.
- 20/03/1930, n°74, RAYNAL Louis, « Films de guerre », p.188.
- 27/03/1930, n°75, GIRARD René, « L'esprit des films / Napoléon à Sainte-Hélène de Lupu-Pick », p.198.
- 10/04/1930, n°77, JEANTET Claude, « Opinions sur... / Les documentaires », p.227.
- 10/04/1930, n°77, DESCAMPS Raymonde, « Les 10 métiers de Gustav Fröhlich ou comment on devient vedette », p.235.
- 24/04/1930, n°79, GIRARD René, « L'esprit des films / Trois Pages d'un Journal », p.270.
- 15/05/1930, n°82, BOURDET Maurice, « Opinions / Problème du film parlant », p.311.

- 22/05/1930, n°83, GIRARD Paul, « L'esprit des films / Les hommes, le dimanche / Vive dimanche ! », p.335.
- 05/06/1930, n°85, JEANTET Clade, « Opinions / La Poésie et le Documentaire », p.359.
- 12/06/1930, n°86, KORTY A., « La page de Berlin », p.379.
- 26/06/1930, n°88, DROUX Y., « Mr Lewis Milestone le metteur en scène d'"À l'ouest rien de nouveau" est à Paris », p.415.
- 03/07/1930, n°89, MARGUET Jean, « Deux Belles œuvres qu'on verra la saison prochaine à Paris », p.430.
- 10/07/1930, n°90, GIRARD Jean, « Opinions / Réalisme », p.439.
- 17/07/1930, n°91, ANDREWS Raymond, « J'ai vu à New-York / A l'Ouest rien de nouveau de Lewis Milestone », p.447.
- 17/07/1930, n°91, MARGUET Jean, « Vous verrez à Paris... cette semaine et bientôt / Danton », p.456.
- 24/07/1930, n°92, MARGUET Jean, « Vous verrez à Paris... cette semaine / La Bru », p.474.
- 24/07/1930, n°92, GIRARD René, « L'esprit des films de G. W. Pabst », p.475.
- 31/07/1930, n°93, CASTELBOUX Jean, « Les films de " Cinémonde " / La Bru », p.497.
- 14/08/1930, n°95, LEPROHON Pierre, « Où en est... le cinéma allemand », pp.525-525.
- 14/08/1930, n°95, GIRARD René, « L'esprit des films / Acteurs et Soldats », p.527.
- 28/08/1930, n°97, BESSY Maurice-M, « dans le royaume des ombres cinématographique », pp.556-557.
- 04/09/1930, n°98, MARGUET Jean, « Opinions / La grande pitié des adaptations des films parlants étrangers », p.567.
- 04/09/1930, n°98, GIRARD René, « L'esprit des films / L'Art de choisir », p.577.
- 09/10/1930, n°103, MARGUET Jean, « Vous verrez prochainement à Paris / A l'Ouest rien de nouveau », p.650.
- 09/10/1930, n°103, MARGUET Jean, « Vous verrez prochainement à Paris / Le Chemin du Paradis », p.650.
- 09/10/1930, n°103, PAGÈS Jean-Michel, « Vous verrez prochainement à Paris / L'ange bleu », p.650.
- 23/10/1930, n°105, PAGÈS Jean-Michel, « Sur les Écrans de Paris / Quatre de l'infanterie », p.680.
- 27/11/1930, n°110, ROBIN Jean, « Sur les Écrans de Paris / A l'Ouest rien de nouveau », p.766.
- 11/12/1930, n°112, CHANTAL Suzanne, « " Il nous faut des films d'atmosphère " dit FRANCIS CARCO à Cinémonde », p.795.
- 18/12/1930, n°113, ROBIN Jean, « Sur les Écrans de Paris / Quatre de l'infanterie », p.808.
- 18/12/1930, n°113, RÉJAC Paul, « L'Esprit des Films / L'art international et le goût français », p.817.
- 25/12/1930, n°114, RÉJAC Paul, « L'Esprit des Films / A l'Ouest rien de nouveau devant l'opinion allemande », p.831.

Pour Vous

- 20/03/1930, n°70, V.-B. J., « L'écran vous offre cette semaine... / Loulou », p.5.
- 27/03/1930, n°71, W., « L'écran vous offre cette semaine... / La Femme sur la Lune », p.5.
- 27/03/1930, n°71, DELAPRÉE L., « “ Piccadilly ”et l'“ Intruse ” ou la faillite de la technique pour la technique », p.9.
- 17/04/1930, n°74, LENAUER Jean, « Le film muet dont on parle à Berlin : *C'est la vie*, de Carl Junghans », p.3.
- 17/04/1930, n°74, DELAPRÉE L., « L'écran vous offre cette semaine... / Trois pages d'un journal », p.5.
- 17/04/1930, n°74, GUIGNEBERT Jean, « L'Ange bleu », pp.8-9.
- 24/04/1930, n°75, LENAUER Jean, « Marléne Dietrich, révélation de “ L'Ange bleu ” », p.4.
- 01/05/1930, n°76, LENAUER Jean, « *Westfront 1918*, film de guerre », p.8.
- 08/05/1930, n°77, LENAUER Jean, « La grande misère du “ parlant ”en Allemagne », p.4.
- 15/05/1930, n°78, W., « L'écran vous offre cette semaine... / Les hommes le dimanche », p.5.
- 05/06/1930, n°81, R., « L'écran vous offrira bientôt... / Dolorosa », p.6.
- 05/06/1930, n°81, Z., « L'écran vous offrira bientôt... / Vautours », p.6
- 19/06/1930, n°83, LENAUER Jean, « Lewis Milestone et “ À l'Ouest rien de nouveau ” »,p.4.
- 03/07/1930, n°85, DEN DOOLAARD A., « Les étoiles au-dessus du Mont Blanc », p.11.
- 10/07/1930, n°86, FAYARD Jean, « Le cinéma parlant en Allemagne... Anciennes et nouvelles vedettes », pp.8-9.
- 17/07/1930, n°87, L., « L'écran vous offre cette semaine... L'amour de Jeanne Ney », p.5.
- 17/07/1930, n°87, RÉGENT Roger, « Carl Grüne touera-t-il un film à Paris ? », p.11.
- 24/07/1930, n°88, L. J., « Walter Ruttmann et son film sans images », p.3.
- 24/07/1930, n°88, R., « L'écran vous offre cette semaine... / La Bru », p.5.
- 24/07/1930, n°88, POULAILLE Henry, « Rendons justice à Henny Porten », p.11.
- 07/08/1930, n°90, RUTTMANN Walter, « Ce que les amateurs peuvent nous apprendre », p.3.
- 28/08/1930, n°93, N. F., « Revenu de Berlin, René Clair nous dit... », p.2.
- 28/08/1930, n°93, LANGE Raymond, « Un film vraiment humain : “ Westfront 1918 ” », p.3.
- 25/09/1930, n°97, RÉGENT Roger, « France, Allemagne, Italie.... », p.6.
- 09/10/1930, n°99, N. F. et W., « “ A l'Ouest rien de nouveau ”, film américain et “ 4 de l'Infanterie ” film européen », p.6.
- 23/10/1930, n°101, LENAUER Jean, « Lilian Harvey et ses deux soupirants », p.4.
- 23/10/1930, n°101, MALHERBE Henry, « “ Quatre de l'Infanterie ” ou la guerre jugée », p.7.
- 30/10/1930, n°102, ROOT George, « G. W. Pabst tourne “ L'Opéra de quat'sous ” », p.11.
- 13/11/1930, n°104, TERIADE E., « Tahiti, Hollywood et le cinéma, vus par Matisse », p.11.
- 20/11/1930, n°105, V. P., « L'écran nous offre cette semaine / A l'ouest rien de nouveau », p.5.
- 20/11/1930, n°105, R., « L'écran nous offre cette semaine / Le Chemin du Paradis », p.5.
- 20/11/1930, n°105, DERAIN Lucie, « Nos reportages : Sur les écrans d'Allemagne... / Emil Jannings, “ Chéri des Dieux ”. - Dolly Haas », p.11.

- 27/11/1930, n°106, THOMASSON Robert (de), « Les artistes français sont très demandés... / Albert Préjean, “ chouchou ” de Berlin, nous dit... », p.6.
- 27/11/1930, n°106, VIDAL Jean, « Un grand film américain sur la guerre : “ A l'ouest rien de nouveau... ”. - “ Le Procurreur Hallers ” », pp.8-9.
- 04/12/1930, n°107, THOMASSON (de) R., « Les films vieillissent-ils ? Voici des reprises... / Variétés », p.4.
- 18/12/1930, n°109, WAHL Lucien, « Les nouveaux films de la semaine / L'Ange bleu », p.5.
- 18/12/1930, n°109, LEHMANN René, « Les nouveaux films de la semaine / Quatre de l'Infanterie », p.5.
- 25/12/1930, n°110, SAUVAGE Marcel, « “ A l'Ouest, rien de nouveau ”et...“ Quatre de l'Infanterie ” Film de Milestone et de Pabst », p.12.

La Revue du cinéma

- Février 1930, n°7, GOLDEY E., « Théâtre et cinéma le film dans les mises en scène d'Erwin Piscator », pp.47-58.
- Février 1930, n°7, WEINSTEIN Georges, « LE PATRIOTE par Ernst Lubitsch (*Paramount)* », p.63.
- Février 1930, n°7, DREYFUS Jean-Paul, « PRISONNIERS DE LA MONTAGNE, par G. W. PABST et ARNOLD FRANCK (*aafa-sofar)* », pp.63-66
- Mars 1930, n°8, RUTTMANN Walter, « La Symphonie du Monde par Walter Ruttmann », pp.43-45.
- Mars 1930, n°8, DREYFUS Jean-Paul, « LES QUATRE DIABLES, par F. W. MURNAU, adapté du roman d'Herman Bang, par Berthold Viertel (*Fox)* », pp.47-48.
- Mars 1930, n°8, SCHLUMBERGER Dominique, « Courrier de Berlin », p.60.
- Avril 1930, n°9, VON BRETANO Berhard, « Courrier de Berlin », p.71.
- Avril 1930, n°9, DREYFUS Jean-Paul, « Films d'épouvante », pp.23-33.
- Avril 1930, n°9, BOUISSOUNOUSE J., « LOULOU (Die Büchse der Pandora), par G. W. Pabst, (Nero Films-A.F.F.) », pp.60-61.
- Avril 1930, n°9, DREYFUS Jean-Paul, « LA FEMME SUR LA LUNE, par Fritz Lang, Scénario de Thea von Harbou (*Ufa*- A.C.E.) », pp.62-63.
- Juin 1930, n°11, LENAUER Jean, « Dix jours à Berlin », pp.46-50.
- Juin 1930, n°11, CHAVANCE Louis, « TROIS PAGES D'UN JOURNAL (Das Tagebuch einer Verlorenen), par GEORG W. PABST (*Pabst-Film,* Luna-Film) », pp.52-54.
- Juillet 1930, n°12, CHAVANCE Louis, « Le Cas de Josef von Sternberg », pp.13-14.
- Juillet 1930, n°12, HAMSON Nina, « Le Courrier de Berlin / Une nouvelle oeuvre de Ruttmann », pp.70-71.
- Octobre 1930, n°15, AURIOL Jean-Georges, « LA MELODIE DU COEUR, par HANNS

SCHWARTZ (*Ufa-Erich Pommer,* distribué par A.C.E.) », pp.39-40.

- Octobre 1930, n°15, SPITZ Jacques, « L'ANGE BLEU, par Josef von Sternberg, d'après un roman d'Heinrich Mann (*UFA-Erich Pommer,* distribué par A.C.E.) », pp.40-42.
- Novembre 1930, n°16, LEVI ALVARES Albert, « Courrier de Berlin », pp.59-60.
- Décembre 1930, n°17, MARION Denis, « La Revue des films / A L'OUEST RIEN DE NOUVEAU, par LEWIS MILESTONE (adapté par Maxwel Anderson du roman d'Erich Maria Remarque) (*Universal*) », pp.53-54.
- Décembre 1930, n°17, PLOQUIN Raoul, « Du Livre à l'écran / Un entretien avec Heinrich Mann », p.71.
- Décembre 1930, n°17, MANN Heinrich, « Professeur Unrat (Extrait I) », pp.71-80.

1931

Cinéa-Ciné pour tous

- Janvier 1931, n°11, WIESELBERG S. (Dr), « Sur les boulevards du monde / à Berlin », pp.11-12.
- Février 1931, n°12, EPSTEIN jean, « Bilan de fin du muet *(Suite et Fin)* », pp.6-9.
- Février 1931, n°12, ANONYME, « Marlène Dietrich », p.28.
- Février 1931, n°12, WIESELBERG S. (Dr), « Sur les boulevards du monde / Berlin », p.37-38.
- Mars 1931, n°13, WIESELBERG S. (Dr), « Sur les boulevards du monde / à Berlin », p.36-37.
- Mars 1931, n°13, WIESELBERG S. (Dr), « En Allemagne / Visite aux Studios U.F.A. », p.39.
- Mai 1931, n°15, BARDELLION Paul, « La situation du film documentaire », pp.3-4.
- Mai 1931, n°15, WIESELBERG S. (Dr), « A Berlin », pp.35-36.
- Juin 1931, n°16, ANONYME, « Pendant les prises de vues d'“ Autour d'une Enquête ” », pp.23-25.
- Juin 1931, n°16, WIESELBERG S. (Dr), « Sur les boulevards du monde / A Berlin », pp.34-35.
- Juillet-Août 1931, n°17, ANONYME, « la réalisation de “ Tabou ” », pp.15-18.
- Juillet-Août 1931, n°17, WIESELBERG S. (Dr), « Sur les boulevards du monde / A Berlin », pp.35-37.
- Décembre 1931, n°20, ANONYME, « Lya de Putti », p.18.

Cinémagazine

- Juin 1931, n°6, MIRBEL Jean (de), « Les Films du mois », p.53.
- Novembre 1931, n°11, VIDAL Jean, « Un metteur en scène satiriste [*sic.*] Pabst », pp.12-15.
- Décembre 1931, n°12, VUILLERMOZ Émile, « Incompréhensions », p.7-8
- Décembre 1931, n°12, J. H., « Les Films du mois / Douaumont », pp.77-78.
- Décembre 1931, n°12, ANONYME, « Les Films du mois / Le Congrès s'amuse », p.78.

Cinémonde

- 01/01/1931, n°115, RÉJAC Paul, « A Propose de la version allemande de “ L'Ange Bleu ” », p.6.
- 29/01/1931, n°119, LABICHE Max, « Une Page de notre histoire l'affaire Dreyfus reconstituée par un film allemand », pp.72-73.
- 12/02/1931, n°121, DUMAS Jean, G.W. Pabst va tourner en France », p.99.
- 12/02/1931, n°121, CASTELBOUX Jean, « L'Ange Bleu », p.110.
- 26/02/1931, n°123, LABICHE Max, « Marlène Dietrich est parmi nous », p.133.
- 19/03/1931, n°126, HISCHMANN A., « Souvenir sur Lupu Pick », p.187.
- 02/04/1931, n°128, OLIVET René, « Une œuvre nouvelle de G.W. Pabst L'Opéra de quat'sous », p.210.
- 23/04/1931, n°131, OLIVET René, « La marche à la gloire », p.258.
- 23/04/1931, n°131, LABICHE Max, « Les 4 vagabonds », pp.264-265.
- 21/05/1931, n°135, ROBIN Jean, « TABOU », pp.328-329.
- 06/08/1931, n°507, FALINE Simone, « Leni Riefenstahl », p.507.
- 03/09/1931, n°150, LEPROHON Pierre, « Cinéma allemand et opérette française », p.566.
- 10/09/1931, n°151, CASTELBOUX Jean, « Tempête sur le Mont-Blanc », p.588.
- 12/11/1931, n°160, FAVIER François, « TABOU », p.724.
- 19/11/1931, n°161, BERGER Pierre, « “ La Tragédie de la mine ” de G.W. Pabst vue par un interprète », p.727.
- 19/11/1931, n°161, DERAIN Lucie, « L'Opéra de quat'sous », p.749.
- 24/12/1931, n°166, OLIVET René, « Comment G.W. Pabst a tourné la tragédie de la mine », p.824.

Pour Vous

- 01/01/1931, n°111, FRANCK Arnold, « En Tournant “ Tempête sur le Mont Blanc ” », p.4.
- 15/01/1931, n°113, ARNOUX Alexandre, « Une Journée au studio de Neubabelsberg », p.3.
- 15/01/1931, n°113, BIZET René, « René Bizet raconte “ L'Ange bleu ” de Joseph von Sternberg », p.12.
- 29/01/1931, n°115, ARNOUX Alexandre, « Visite à Staaken. Un déjeuner avec Pabst », p.3.
- 29/01/1931, n°115, VINCENT-BRÉCHIGNAC Jean, « Un Film sur les responsabilité de la guerre », p.7.

- 05/02/1931, n°116, VINCENT-BRÉCHIGNAC Jean, « Avec Pabst et Thiele, de passage à Paris », p.6.
- 19/02/1931, n°118, BRÉVIN Jacques, « Ce que nous dit Conrad Veidt qui tourne à Paris », p.7.
- 26/02/1931, n°119, VINCENT-BRÉCHIGNAC Jean, « Comment Marlène Dietrich est venue au cinéma », p.3.
- 26/02/1931, n°119, ZISCHKA Anton E., « Un Trust du Cinéma allemand », p.6.
- 05/03/1931, n°120, DERAIN Lucie, « La Magie et le fantastique au cinéma », p.6.
- 12/03/1931, n°121, THOMMASSON Robert (de), « Colette regrette le cinéma muet », p.3.
- 12/03/1931, n°121, WAHL Lucien, « Lupu-Pick est mort », p.14.
- 19/03/1931, n°122, WAHL Lucien, « Un Grand Réalisateur n'est plus : F. W. Murnau », p.4.
- 19/03/1931, n°122, ANTOINE André-Paul, « Défense et illustration du metteur en scène », p.6.
- 19/03/1931, n°122, WAHL Lucien, « L'Opéra de quat'sous », p.14.
- 09/04/1931, n°125, WAHL Lucien, « Un Film charmant : Dactylo », p.5.
- 16/04/1931, n°126, WAHL Lucien, « Opérette et vaudeville », p.5.
- 16/04/1931, n°126, ZISCHKA Anton E., « En Allemagne, la mode est au film russe », p.6.
- 16/04/1931, n°126, LANGE Raymond, « " Tabou ", idylle polynésienne de F. W. Murnau », pp.8-9.
- 16/04/1931, n°126, FRANCK Nino, « Dactylo », p.12.
- 23/04/1931, n°127, WAHL Lucien, « Cette semaine " Les Quatre Vagabonds " », p.5.
- 14/05/1931, n°130, LEHMANN René, « Y-a-t-il une crise du cinéma en Europe », p.2.
- 18/06/1931, n°135, WAHL Lucien, « Murnau évoque dans " Tabou " la poésie des îles du sud », pp.8-9.
- 25/06/1931, n°136, ZISCHKA Anton E., « En Allemagne, le film d'épouvante revient à la mode », p.4.
- 02/07/1931, n°137, DERAIN Lucie, « Entretien avec G. W. Pabst », p.2.
- 09/07/1931, n°138, NOË Yvan, « Brigitte Helm parle français », p.4.
- 09/07/1931, n°138, WAHL Lucien, « " Tempête sur le mont Blanc " », p.9.
- 16/07/1931, n°139, R. R., « Passions », p.7.
- 16/07/1931, n°139, LEHMANN René, « Le Satirique " Opéra de quat'sous " », p.9.
- 23/07/1931, n°140, VEIDT Conrad, « Psychologie de l'acteur de cinéma », p.3.
- 30/07/1931, n°141, FRANCK Nino, « Puisque l'année cinématographique est révolue, dressons un bilan impartial », pp.8-9.
- 30/07/1931, n°141, R. R., « Portrait de Brigitte Helm », p.13.
- 05/08/1931, n°142, VINCENT-BRÉCHIGNAC Jean, « Die 3 von der Tankstelle », p.6.
- 05/08/1931, n°142, SAUVAGE Marcel, « Marcel Sauvage raconte… " Tempête sur le mont Blanc "… film de d'Arnold Franck », p.12.
- 28/08/1931, n°145, CHAMINE, « Le Charme de Marlène et son secret », p.4.
- 03/09/1931, n°146, MAC ORLAN Pierre, « Marlène Dietrich et Gary Cooper dans " Cœurs Brûlés " (Morocco), film de Sternberg », pp.8-9.
- 10/09/1931, n°147, VINCENT-BRÉCHIGNAC Vincent, « Aimé des dieux ; Lhiebling [*sic!*] der Gotter », p.6.
- 17/09/1931, n°148, CHAMINE, « Réflexions sur Éric von Stroheim », p.2.
- 17/09/1931, n°148, VINCENT-BRÉCHIGANC Vincent, « Ce que nous dit M. Pommer »,

p.3.
- 17/09/1931, n°148, VIDAL Jean, « Charles Boyer va tourner à Berlin », p.3.
- 24/09/1931, n°149, VIDAL Jean, « En Regardant tourner “ La Tragédie de la mine ” », p.4.
- 24/09/1931, n°149, LEHMANN René, « “ Douaumont ”, parlant allemand sur la guerre », p.7.
- 29/10/1931, n°154, LEHMANN René, « Gaieté, sourires et fantaisie viennoise ; Lilian Harvey et Henry Garat dans “ Le Congrès s’amuse ” », pp.8-9.
- 05/11/1931, n°155, RÉGENT Roger, « E. Charrell, réalisateur du “ Congrès s’amuse ” », p.7.
- 12/11/1931, n°156, ARNOUX Alexandre, « Voici “ La Lutte pour la terre ” d’Eiseinstein et “ L’Opéra de quat’sous ” de G.-W. Pabst », p.9.
- 26/11/1931, n°158, W., « Trois films réalistes, trois manières : française, américaine et allemande », pp.8-9.
- 03/12/1931, n°159, DARTOIS Yves, « Yves Dartois raconte… “ Son Altesse l’Amour ” … film de Joé [*sic.*] May », p.12.
- 10/12/1931, n°160, FRANCK Nino, « Le Capitaine Craddock », p.7.
- 10/12/1931, n°160, BERRY Mady, GUIGNEBERT Jean, « “ La Tragédie de la mine ”, de G. –W. Pabst », p.11.
- 10/12/1931, n°160, BIZET René, « René Bizet raconte… “ Le Congrès s’amuse ” …film de Eric Charrell », p.12.
- 17/12/1931, BARDOU Odette, « Odette Bardou raconte… “ Le Bal ” de Wihelm Thiele », p.20.
- 24/12/1931, FRANCK Nino, « Nino Franck raconte… “ Capitaine Craddock ”… film de Hans Schwarz », p.12.
- 31/12/1931, n°162, ROOT George, « Promenade avec Fritz Lang à travers Paris », p.11.

Pour Vous

- Janvier 1931, n°18, BOUISSOUNOUSE J., « WEEK-END, par Walter Ruttmann », p.58
- Janvier 1931, n°18, CHAMINE S., « La mode au cinéma / Les Costumes de Conrad Veidt », pp.64-67.
- Janvier 1931, n°18, MANN Heinrich, « Le Professeur Unrat / Fragments (*suite*) », pp.71-80.
- Février 1931, n°19, ALTMAN Georges, « La Censure contre le cinéma », pp.33-42.
- Février 1931, n°19, MANN Heinrich, « Le Professeur Unrat / Fragment (*fin)*. », pp.71-80.
- Avril 1931, n°21, DANILOF N., « Courrier de Berlin / Le premier film de Granovski », pp.79-80.
- Mai 1931, n°22, ARNOUX Alexandre, « La guerre et la découverte du cinéma », pp.3-5.
- Mai 1931, n°22, SABON Paul, « Grandeur et décadence du cinéma au front », pp.6-12.
- Mai 1931, n°22, BOUISSOUNOUSE J., « Le film militaire d'après-guerre », pp.14-16.
- Mai 1931, n°22, ALTMAN Georges, « Le Film de Propagande pendant la Guerre », pp.17-

20.

- Mai 1931, n°22, WAHL Lucien, « Les Films de guerre / Films de guerre français », pp.21-25.
- Mai 1931, n°22, KRACAUER Siegfried, « Films de guerre et films militaires allemands », pp.32-37.
- Mai 1931, n°22, AURIOL Jean-Georges, « A quoi servent les films “ pacifistes ” », pp.45-49.
- Mai 1931, n°22, CHAMINE S., « Du livre à l'écran / Livres et films de guerre », pp.50-56.
- Juin 1931, n°23, MURNAU Friedrich Wilhelm, « L'Étoile du Sud », pp.3-6.
- Juin 1931, n°23, DELONS André, « Les vedettes laides », pp.59-61.
- Juin 1931, n°23, MARTELL G., « Princesse à vos ordres, par Hanns Scwartz [*sic*], en collaboration avec Max de Vaucorbeil », pp.63-64.
- Juillet 1931, n°24, BERR Jacques, « État du cinéma 1931 / États-Unis et Allemagne », pp.40-51.
- Juillet 1931, n°24, AURIOL Jean-Georges, « Autour dune enquête, par Robert Siodmak, en collaboration avec Henri Chomette. Scénario de Robert Liebmann », pp.52-53.
- Août 1931, n°25, Grosz Georges, « Le beau monde », pp.11-17.
- Août 1931, n°25, BLIN Roger, « F. W. Murnau », pp.24-34.
- Août 1931, n°25, KRACAUER Siegfried, « Courrier de Berlin », pp.62-66.
- Septembre 1931, n°26, BERNARD Marc, « Une opinion sur / La fantastique et le cinéma », pp.60-64.
- Septembre 1931, n°26, KRACAUER Siegfried, « Courrier de Berlin / détresse et distractions / la programme de la Ufa pour 1931-32 », pp.69-71.
- Octobre 1931, n°27, DECARIS Germaine, « L'OPERA DE QUAT'SOUS, par G. W. PABST, d'après la pièce de Bert Brecht. Musique de Kurt Weill. Prise de vue par Fritz Arno Wagner. Décors par Andreï Andreïef (*Warner-Tobis)* », pp.42-43.
- Octobre 1931, n°27, KRACAUER Siegfried, « Courrier de Berlin / Trop luxueux passe-temps / Considérations de principe », pp.54-55.
- Décembre 1931, n°29, KRACAUER Siegfried, « Courrier de Berlin / Au Paradis des bébés », pp.53-54.
- Décembre 1931, n°29, DREYFUS Jean-Paul, « L'OPERA DE QUAT'SOUS, par G. W. PABST, d'apèrs la pièce de Bert Brecht. Musique de Kurt Weill. Prises de vues : Fritz Arno Wagner. (Warner Bros-Tobis) », pp.37-38.

1932

Cinémagazine

- Janvier 1932, n°1, GONNET C.-A., « Les Films du mois / L'ennemi dans le sang », pp.57-58.
- Février 1932, n°2, GONNET C.-A., « Les Films du mois / Les Frères Karamazoff », pp.55-56.
- Février 1932, n°2, GONNET C.-A., « Les Films du mois / La Tragédie de la mine », pp.56.
- Février 1932, n°2, GONNET C.-A., « Les Films du mois / Ronny », p.56.
- Février 1932, n°2, GONNEET C.-A., « Les Films du mois / Tumultes », pp.56-57.
- Mars 1932, n°3, VERMOREL Claude, « Cinéma intégral ? Faites du bon cinéma », pp.14-16.
- Mars 1932, n°3, WAHL Lucien, « Toute la rue », pp.27-29.
- Mars 1932, n°3, GONNET C.-A., « Les Films du mois / Ariane, jeune fille russe », p.71.
- Mars 1932, n°3, GONNET C.-A., « Les Films du mois / La Tragédie de la mine », pp.71-72.
- Mars 1932, n°3, GONNET C.-A., « Les Films du mois / La Fille et le garçon », pp.73-74.
- Mars 1932, n°3, GONNET C.-A., « Les Films du mois / Paris-Méditerranée », p.74.
- Avril 1932, n°4, GERMAIN José, « La Guerre à l'écran », pp.5-6.
- Avril 1932, n°4, GONNET C.-A., « Les Films du mois / La Tragédie de Mayerling », p.66.
- Mai 1932, n°5, ESCOUBE Lucienne, « La Nouvelle Atlantide / Brigitte Helm », pp.8-12.
- Mai 1932, n°5, CAMBIER Odile D., « De Passage à Paris, Fritz Lang nous confie... », pp.19-20.
- Mai 1932, n°5, FAUTEUIL 48, « Des Films devant le public / “ Le Maudit ” », pp.57-58.
- Mai 1932, n°5, FAUTEUIL 48, « Des Films devant le public / “ Jeunes filles en uniforme ” », p.58.
- Mai 1932, n°5, GONNET C.-A., « Les Films du moins / Le capitaine de Kœpenick », p.63.
- Juin 1932, n°6, RÉGENT Roger, « La Vie aventureuse et le Talent multiple de Florelle », p.5-8.
- Juin 1932, n°6, WAHL Lucien, « Autour de la critique », pp.9-11.
- Juin 1932, n°6, FAUTEUIL 48, « Les Films devant le public/ “ Émile et les détectives ” », pp.51-52.
- Juin 1932, n°6, GONNET C.-A., « Les Films du mois / L'Amour commande », p.56.
- Juin 1932, n°6, GONNET C.-A., « Les Films du mois / L'Auberge du Père Jonas », p.57.
- Juin 1932, n°6, GONNET C.-A., « Les Films du mois / No Man's Land », p.58.

- Juillet 1932, n°7, FAUTEUIL 48, « Des Films devant le public / “ Raspoutine ” », p.52.
- Juillet 1932, n°7, FAUTEUIL 48, « Des Films devant le public / “ L'Atlantide ” », p.53.
- Août 1932, n°8, GERMAIN José, « Rendez-moi mes belles images », pp.3-6.
- Août 1932, n°8, ARNOUX Alexandre, « G. W. Pabst au travail », p.7.
- Août 1932, n°8, FAUTEUIL 48, « Les Films devant le public », p.45.
- Août 1932, n°8, CARNÉ Marcel, « Les Films du mois / La Lumière bleue », p.48.
- Août 1932, n°8, CARNÉ Marcel, « Les Films du mois / Le Danube bleu », p.49.
- Août 1932, n°8, CARNÉ Marcel, « Les Films du mois / Ombres des bas-fonds », p.50.
- Août 1932, n°8, CARNÉ Marcel, « Les Films du mois / L'Homme qui cherche son assassin », p.50.
- Septembre 1932, n°9, SEMPRÉ Jacques, « Littérature et cinéma », pp.3-4.
- Septembre 1932, n°9, WAHL Lucien, « Les Sources théâtrales », pp.29-30.
- Septembre 1932, n°9, CARNÉ Marcel, « Les Films du mois / Le jeu des disques et de l'amour », p.57.
- Septembre 1932, n°9, CARNÉ Marcel, « Les Films du mois / Ivresse blanche », p.58.
- Octobre 1932n°10, GERMAIN José, « Il n'y a plus d'avant-garde », pp.7-8.
- Octobre 1932, n°10, ESCOUBE Pierre, « Lilian Harvey La Fée du cinéma », pp.10-12.
- Octobre 1932, n°10, WAHL Lucien, « L'Humain », pp.25-26.
- Octobre 1932, n°10, CARNÉ Marcel, « Bilan 1931-32 », pp.37-40.
- Octobre 1932, n°10, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois / L'Homme sans nom », p.61.
- Octobre 1932, n°10, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois / La belle Aventure », p.62.
- Octobre 1932, n°10, VALDOIS Jean, « Les Films du Mois / La Marche au Soleil », p.64.
- Novembre 1932, n°11, CARNÉ Marcel, « Le Cinéma et le monde », pp.9-12.
- Novembre 1932, n°11, E(SCOUBE) L(ucienne), « Hertha Thiele est venue à Paris », p.60.
- Novembre 1932, n°11, E(SCOUBE) L(ucienne), « Les Films du Mois / Khule Wampe (A qui appartient le monde ?) », p.62.
- Décembre 1932, n°12, E(SCOUBE) L(ucienne), « À propos de “ Jeunes Filles en uniforme ” », pp.35-36.
- Décembre 1932, n°12, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois / Huit jeunes Filles en bateau », p.68.
- Décembre 1932, n°12, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois / Service secret », p.70.
- Décembre 1932, n°12, VALDOIS Jean, « Les Films du Mois / Alraune », pp.56-57 et p.70.

Cinémonde

- 14/01/1932, n°169, DERAIN Lucie, « … et avant son départ pour l'Afrique "Cinémonde" a aussi interviewé G. W. Pabst qui nous a parlé de l'Atlantide », p.20.
- 27/01/1932, n°171, FAVIER Françoise, « Rêve de Vienne », p.54.
- 27/01/1932, n°171, DERAIN Lucie, « L'amoureuse Aventure ; Toute la poésie des faubourgs de Paris ; Film de William [*sic.*] Thiele », p.55.
- 04/02/1932, n°172, FAVIER Françoise, « La Tragédie de la mine », p.74.
- 25/02/1932, n°175, CAMBIER O. D., « Avec G.- W. Pabst dans le sud-algérien ; le cinéma au désert ou la nouvelle "Atlantide" », p.115.
- 25/02/1932, n° 175, CASTELBOUX Jean, « La Tragédie de la mine », p.128.
- 17/03/1932, n°178, CHANTAL Suzanne, « Un curieux Film de Fritz Lang Le Maudit », pp.176-177.
- 17/03/1932, n°178, SOREL Julien, « La Fille et le garçon », p.180.
- 24/03/1932, n°179, MÉRY Jean, « Lilian Harvey est la Fille et Henry Garat, le Garçon », p.240.
- 31/03/1932, n°180, DERAIN Lucie, « Un Film d'Erich Pommer Le Vainqueur », p.260.
- 31/03/1932, n°180, Julien SOREL, « Vainqueur », p.269.
- 31/03/1932, n°180, BRÉGIS Alain, « Nuits Viennoises », p.271.
- 14/04/1932, n°182, SOREL Julien, « Le Maudit (M) », p.309.
- 21/04/1932, n°183, SOREL Julien, « Jeunes Filles en uniformes », p.320.
- 21/04/1932, n°183, CAMBIER O. D., Quelques minutes avec Peter Lorre " Maudit " sympathique », p.321.
- 28/04/1932, n°184, DERAIN Lucie, « Tumultes », p.341.
- 28/04/1932, n°184, MÉRY Jean, « Le Vainqueur », p.343.
- 28/04/1932, n°184, SAUREL Louis, « Vous ne verrez point No man's land (film pacifiste allemand) à moins que… », p.348.
- 05/05/1932, n°185, BESSY Maurice-M., « Le Capitaine de Kœpenick », p.371.
- 05/05/1932, n°185, DERAIN Lucie, « Les Metteurs en scène allemands sont venus visiter Paris », p.371.
- 12/05/1932, n°186, SOREL Julien, « Émile et les détectives », p.391.
- 26/05/1932, n°188, DERAIN Lucie, « Emil et les détectives », p.431.
- 09/06/1932, n°190, DERAIN Lucie, « C'est demain que vous verrez l'Atlantide de G.- W. Pabst », p.458.
- 09/06/1932, n°190, MÉRY Jean, « Rencontre avec Harry Piel à l'Auberge du père Jonas »,

p.462.

- 09/06/1932, n°190, SOREL Julien, « No man's land », p.470.
- 09/06/1932, n°190, SOREL Julien, « l'Amour commande », p.470,
- 16/06/1932, n°191, DERAIN Lucie, « La nouvelle Atlantide de G.- W. Pabst », pp.476-477.
- 23/06/1932, n°192, SOREL Julien, « L'Homme qui cherche son assassin », p.510.
- 17/07/1932, n°194, DERAIN Lucie, « Ombres fuyantes », p.579.
- 21/07/1932, n°195, GÉRAC Michel, « La Lumière bleue », p.595.
- 21/07/1932, n°195, SOREL Julien, « La Lumière bleue », p.599.
- 28/07/1932, n°196, SOREL Julien, « Ombres des bas fonds », p.617.
- 28/07/1932, n°197, M. B., « Raspoutine avec Conrad Veidt », p.619.
- 18/08/1932, n°200, MOUSTIER Jacques, « Le Cinéma a-t-il besoin d'amateurs ou de professionnels ? », p.666.
- 18/08/1932, n°200, BROCEY Mireille, « Ombres des bas-fonds », p.675.
- 25/08/1932, n°201, KEMP Charles, « La petite Amie de Sa Majesté », p.677.
- 08/09/9132, n°203, REIFENSTAHL Leni, « Au pays de l'ivresse blanche », pp.728-729.
- 15/09/1932, n°204, DERAIN Lucie, « A la gloire du film collectif ; Jeunes Gens sous l'uniforme ; Die Kadetten de Georges Jacoby », p.747.
- 15/09/1932, n°204, SOREL Julien, « Mélodie d'amour », p.758.
- 22/09/1932, n°205, SOREL Julien, « La Marche au soleil », p.779.
- 22/09/1932, n°205, GARRETT Pat, « Une " Brigitte " inconnue dans Alraune, fille du mal », p.779.
- 29/09/1932, n°206, « Panique à Chicago », p.779.
- 13/10/1932, n°208, BRUN Georges, « Une apparition », p.837.
- 13/10/1932, n°208, SOREL Julien, « Kuhle Wampe », p.838.
- 13/10/1932, n°208, SOREL Julien, « Une jeune fille, un million », p.838.
- 10/11/1932, n°212, BESSY Maurice M., « les 13 malles de Monsieur O. F. », p.909.
- 10/11/1932, n°212, SOREL Julien, « Mandragore (Alraune) », p.919.
- 08/12/1932, n°215, DERAIN Lucie, « Drames de l'avenir IF1 ne répond pas… », p.987.
- 15/12/1932, n°217, MARTEL Jean, « Confrontation de l'histoire et du cinéma », pp.1012-1013.
- 15/12/1932, n°217, « 8 jeunes filles en bateau », p.1019.
- 22/12/1932, n°218, MATÉ Max, « Service secret », p.1039.
- 22/12/1932, n°218, « Stupéfiant », p.1081.

- 29/12/1932, n°219, DERAIN Lucie, « 1932 en accusation devant le temps », pp.1096-1097.
- 29/12/1932, n°219, « Au delà du Rhin », p.1103.
- 29/12/1932, n°219, « Histoires Extraordinaires », p.1103.

Pour Vous

- 14/01/1932, n°165, MAC ORLAN Pierre, « Ce qu'en pense M. Pierre Mac Orlan à propos de "Sur le Pavé de Berlin", pp.8-9.
- 21/01/1932, n°166, CHAMINE, « Chamine raconte… L'Opéra de quat'sous… Film de G. W. Pabst », p.12.
- 28/01/1932, n°167, CHAMINE, « Marlène Dietrich dans " X-27 " ou l'espionne amoureuse », pp.8-9.
- 28/01/1932, n°167, BEUCLER André, « Rien que des femmes dans " Jeunes Filles en uniformes " », p.10.
- 04/02/1932, n°168, VIDAL Jean, « La Tragédie de la mine », p.8.
- 11/02/1932, n°169, LEHMANN René, « Printemps », pp.5-4.
- 11/02/1932, n°169, MALHERBE Henry, « A propos de " La Tragédie de la mine " ; Une évocation de la fraternité sociale », p.6.
- 18/02/1932, n°170, CHAMINE, « Chamine raconte X-27 film de J. von Sternberg », p.12.
- 10/03/1932, n°173, CHAMINE, « Chamine raconte La Tragédie de la mine Film de G. W. Pabst », p.12.
- 17/03/1932, n°174, DARTOIS Yves, « Yves Dartois raconte Paris-Méditerranée film de Joë [*sic.*] May », p.12.
- 24/03/1932, n°175, LANG André, « " Le Maudit " de Fritz Lang va poser deux problèmes », p.10.
- 31/03/1932, n°176, JACOB André, « Firmin Génier tourne à Berlin " Un Homme sans nom " », p.3.
- 14/04/1932, n°178, LEHANN René, « M… Le Maudit », p.6.
- 21/04/1932, n°179, BOYER Charles, « Comment j'ai tourné " Tumultes ", avec Erich Pommer et Emil Jannings », p.3.
- 21/04/1932, n°179, VINCENT-BRÉCHIGNAC Jean, « Avec Fritz Lang et Peter Lorre, le " Maudit " », p.3.
- 21/04/1932, n°179, CHAMINE, « Jeunes Filles en uniformes », pp.9-10.
- 28/04/1932, n°180, KESSEL J., « " Tumultes ", symphonie de la pègre et symphonie humaine », pp.8-9.

- 05/05/1932, n°103, COLETTE, « Colette nous parle “ Jeunes Filles en uniformes ” », p.5.
- 12/05/1932, n°182, ROOT George, « Sur la piste du Hoggar avec Pabst à la recherche de l’Atlantide », p.3.
- 12/05/1932, n°182, PIERRE-BODIN Richard, « Emile et ses [*sic*] détectives », p.6.
- 12/05/1932, n°182, BIZET René, « René Bizet raconte Jeune Filles en uniformes film de Léontine Sagan », p.12.
- 26/05/1932, n°184, ALBERT-BIROT Pierre, Pierre Albert-Birot raconte “ Le Maudit ” film de Fritz Lang », p.12.
- 02/06/1932, n°185, CHAMINE, « Du Vampire à Landru », p.6.
- 09/06/1932, n°186, LEHMANN René, « “L’Atlantide” film de G.- W. Pabst, d’après le roman de Pierre Benoît », pp.8-9.
- 09/06/1932, n°186, CHAMINE, « Chamine raconte Emile et les détectives film de Gerhart Lamprecht », p.12.
- 16/06/1932, n°187, MAC-ORLAN Pierre, « A propos de “ L’Atlantide ” ; fantastique du roman et fantastique de l’écran », p.3.
- 16/06/1932, n°187, W., « L’auberge du père Jonas », p.5.
- 23/06/1932, n°188, DARTOIS Yves, CARNÉ, « Un roman deux films les deux Atlantide », p.5.
- 07/07/1932, n°190, VELA Arqueles, « Souvenir d’une interview avec Brigitte Helm », p.7.
- 14/07/1932, n°191, LEHMANN René, « René Lehmann raconte l’Atlantide de G. W. Pabst », p.12.
- 21/07/1932, n°192, WAHL Lucien, « La Lumière bleue », p.8.
- 21/07/1932, n°192, BARREYRE Jean, « Les joyeuses Femmes de Vienne », pp.9-10.
- 21/07/1932,n°192, FRANCK Nino, « Nino Franck raconte le Rapide 13 film d’Alfred Zeisler », p.12.
- 28/07/1932, n°193, PHILIPPON Henri, « Antonin Artaud nous parle du cinéma allemand », p.11.
- 28/07/1932, n°193, ALBERT-BIROT Pierre, « Pierre Albert-Birot raconte “ Mon Léopold ” film de Hans Steinhof », p.12.
- 04/08/1932, n°194, ESCOUBE Lucienne, « Le Solitaire d’Hollywood Eric von Stroheim ou l’obsédé », p.3.
- 04/08/1932, n°194, CHAMINE, « Note sur G.-W. Pabst », p.6.
- 04/08/1932, n°194, VIDAL Jean, « Jean Vidal raconte “La Lumière bleue” », p.12.
- 25/08/1932, n°197, THOUMAZEAU R., « Quick », p.4.
- 01/09/1932, n°198, FRANCK Nino, « Pabst, Chaliapine, Dorville… et Cervantès », p.3.
- 15/09/1932, n°200, WAHL Lucien, « Cadets », p.5.

- 22/09/1932, n°201, RÉGENT Roger, « Pour la première fois Emil Jannings tourne en France », p.6.
- 29/09/1932, n°202, ESCOUBE Lucienne, « Figures d'aujourd'hui Conrad Veidt », p.11.
- 06/10/1932, n°203, MAUGÉ André R., « Le Nudisme et le cinéma », p.5.
- 06/10/1932, n°203, BIZET René, « Un Homme sans nom », p.8.
- 13/10/1932, n°204, CHAMINE, « Hertha Thiele est à Paris », p.5.
- 13/10/1932, n°204, BIZET René, « Kuhle Wampe », p.6.
- 27/10/1932, n°206, BEUCLER André, « Dans la Baltique, à bord d'une île flottante », p.3.
- 27/10/1932, n°206, BIZET René, « Un rêve blond », p.8.
- 03/11/1932, n°208, BRÉ Robert, « Erik Charrell, magicien moderne », p.4.
- 10/11/1932, n°209, MAUGÉ André R., « Alraune », p.9.
- 17/11/1932, n°210, REIFFENSTHAL Lena [*sic*], « En filmant les icebergs, dans les mers polaires ; Lena Reiffensthal [*sic*] nous conte quelques-unes de ses aventures », pp.8-9.
- 08/12/1932, n°212, CHAMINE, « Huit jeunes filles en bateau », p.8.
- 15/12/1932, n°213, CHAMINE, « Les bas fonds de Hambourg », p.19.
- 29/12/1932, n°215, MAUGÉ André R., « Au delà du Rhin », p.7.
- 29/12/1932, n°215, BARREYRE Jean, « Histoires extraordinaires », p.8.

1933

Cinémagazine

- Janvier 1933, n°1, GERMAIN José, « Le Nu au cinéma », pp.3-6.
- Janvier 1933, n°1, ESCOUBE Lucienne, « Pour un cinéma humain », pp.38-39.
- Mars 1933, n°3, VALDOIS Jean, « Les Films du Mois / I.F.1 ne réponde plus », p.41.
- Avril 1933, n°4, S. J., « Les Actualités », p.46.
- Avril 1933, n°4, ESCOUBE Lucienne, « Autour de " Dans les rues "/ Des scénarios ? Lisez donc le journal... /... conseille Victor TRIVAS », pp.53-54.
- Avril 1933, n°4, LE FAUTEUIL 48, « Quelques Films devant le Public / Don Quichotte », p.56.
- Mai 1933, n°5, GERMAIN José, « Tout pour l'Art », pp.11-12.
- Mai 1933, n°5, J.S., « Les actualités », p.45.
- Mai 1933, n°5, LE FAUTEUIL 48, « Quelques Film devant le Public / Le Testament du Dr Mabuse », p.47.
- Mai 1933, n°5, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois / Les Hommes de demain », p.50.
- Mai 1933, n°5, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois / Trenck », pp.51-52.
- Septembre 1933, n°9, WAHL Lucien, « Mon Courrier par Lucien Wahl / Allemands à

Paris », *Cinémagazine*, n°9, pp.11-12;

- Décembre 1933, n°12, VALDOIS Jean, « Panoramique sur 1933 », pp.11-13.
- Décembre 1933, n°12, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois /La Symphonie inachevée », p.41.
- Décembre 1933, n°12, CARNÉ Marcel, « Les Films du Mois / Le Tunnel », p.42.

Cinémonde

- 05/01/1933, n°220, CAMBIER Odile D. « Une leçon cinématographique, politique et sociale, dans Au delà du Rhin », p.5.
- 05/01/1933, n°220, ANONYME, « Service secret », p.17.
- 12/01/1933, n°221, GOREL Michel, « Espoirs et déceptions de G. W. Pabst », pp.23-24.
- 12/01/1933, n°221, BROCEY Mireille, « 8 jeunes filles en bateau », p.32.
- 19/01/1933, n°222, ANONYME, « Quand Jannings va à Montparnasse », pp.42-43.
- 16/02/1933, n°226, ANONYME, « Sex-appeal », p.137.
- 16/02/19933, n°226, ANONYME, « Rivaux sur la piste », p.137.
- 23/02/1993, n°227, J. B., « I. F. 1 ne répond plus mais répondra de nouveau bientôt », pp.154-155.
- 23/02/1933, n°227, ANONYME, « Son ami le millionnaire », p.157.
- 02/03/1933, n°228, LENAUER Jean H., « Propagande nationale par l'image », p.170.
- 02/03/1933, n°228, HUMBOURG Pierre, « La Voix de ses maîtres », p.175.
- 02/03/1933, n°228, ANONYME, « I.F.1 ne répond plus », p.180.
- 09/03/1933, n°229, DERAIN Lucie, « Les Films étapes », pp.192-194.
- 23/03/1933, n°231, BOURDET Maurice, « L'odyssée à l'écran lettre à Erick Charell [s*ic*] », p.229.
- 23/03/1933, n°231, GOREL Michel, « Grandeur et décadence du cinéma en Allemagne », p.232.
- 23/03/1933, n°231, ANONYME, « Boycott », p.241.
- 23/03/1933, n°231, ANONYME, « Le Scandale du grand hôtel », p.241.
- 30/03/1933, n°232, DERAIN Lucie, « Un Grand Musicien moderne Friedrich Hollander compositeur de "L'Ange bleu" est à Paris », pp.258-259.
- 30/03/1933, n°232, ANONYME, « Véra Holgk et ses filles », p.261.
- 30/03/1933, n°232, ANONYME, « Don Quichotte », p.261.
- 06/03/1933, n°233, CAMBIER O. D., « Léontine Sagan a présenté elle-même son film Les Hommes de demain », p.278.
- 13/04/1933, n°234, ANONYME, « Tannenberg », p.305.
- 20/04/1933, n°235, ANONYME, « Trenk », p.349.
- 27/04/1933, n°236, ANONYME, « Le Testament du Docteur Mabuse », p.369.
- 11/05/2004, n°238, ANONYME, « Lebelei », p.405.
- 18/05/1933, n°239, GOREL Michel, « Le Cinéma en Allemagne ; Hitler contre Israël », pp.418-419.
- 18/05/1933, n°239, BOURDET Maurice, « La Fable de Mickey et du censeur hitlérien », p.419.

- 25/05/1933, n°240, D.V., « Par téléphone de Berlin », p.437.
- 25/05/1933, n°240, GOREL Michel, « Le Grand Exode des Juifs du cinéma allemand », p.448.
- 08/06/1933, n°242, ALARY Pierre, « La Vie active et les idées de Robert Siodmack metteur en scène international », p.480.
- 29/06/1933, n°245, FAINSILBER Benjamin, « D'un Roman de Kellemann "Le Tunnel" Kurt Bernhardt va tirer un grand film », p.538.
- 29/06/1933, n°245, CAMBIER Odile D., « Du Cerveau, de la patience qualités essentielles du scénaristes nous dit Robert Liebmann auteur de *Tumultes,* du *Congrès s'amuse*, etc… »p.541.
- 13/07/1933, n°247, BROCEY Mireille, « Liebelei », p.587.
- 20/07/1933, n°248, GARAT Henry, « A propos de l'affaire Garat-Gravey », p.600.
- 27/07/1933, n°249, DANY-GÉRARD, « A propos de "Liebelei" une simple histoire d'amour », p.618.
- 27/07/1933, n°249, ANONYME, « Casse-cou », p.629.
- 03/08/1933, n°250, ANONYME, « Le Testament du Docteur Mabuse », p.649.
- 10/08/1933, n°251, LENAUER Jean, « 1933 ; Le Film allemand », p.666.
- 10/08/1933, n°251, ANONYME, « L'opéra de quat'sous », p.669.
- 10/08/1933, n°251, ANONYME, « Mélo », p.669.
- 24/08/1933, n°253, ANONYME, « Vedettes », p.709.
- 31/08/1933, n°254, HARMLOS Fritz, « Cinémonde en Allemagne ; les Vedettes muselés », p.716.
- 31/08/1933, n°254, BERNER Raymond, « Le Cinéma au pays de Mozart », pp.718-719.
- 05/10/1933, n°259, ANONYME, « Nous les mères », p.828.
- 19/10/1933, n°261, VIDI Mario, « L'Extraordinaire Aventure de Horst-Wessel ; Film de propagande hitlérienne interdit par… Hitler », p.858.
- 02/11/1933, n°263, DERAIN Lucie, « Le Glacier qui tue S.O.S. iceberg », pp.902-903.
- 02/11/1933, n°263, ANONYME, « La Symphonie inachevée », p.909.
- 09/11/1933, n°264, GOREL Michel, « Panoramas du monde truqué ; A travers le passé des studios », p.920.
- 09/11/1933, n°263, ANONYME, « Adieu les beaux jours », p.930.
- 16/11/1933, n°265, CHANTAL S., « L'Exode du Juif errant éternel maudit », pp.942-943.
- 23/11/1933, n°266, ANONYME, « Avant la présentation du " Tunnel " construire une intrigue autour d'une idée tel est le but de la mise en scène pour Kurt Bernhardt », p.959.
- 23/11/1933, n°266, ANONYME, « Veronika », p.967.
- 30/11/1933, n°267, FAINSILBER Benjamin, « Quand Fritz Lang tour Liliom légende moderne », p.978.
- 30/11/1933, n°267, VIDI Dario, « Vous verrez le plus viennois des films viennois " La Guerre des valses" », p.980.
- 30/11/1933, n°267, BERLINE Serge, « Le Cinéma en Autriche », p.987.
- 30/11/1933, n°267, ANONYME, « Son Altesse impériale », p.989.
- 07/12/1933, n°268, BOUVIER Marguerite, « Nouveau film de montagne en téléférique au dessus de Chamonix ; Cinémonde recueille des détails sur le Roi du Mont-Blanc », p.1007.
- 21/12/1933, n°270, GOREL Michel, « Une Tragédie de Potsdam ou l'histoire du baron Trenck et de la princesse Amélie », p.1083.
- 21/12/1933, n°270, LEROY Roger, « A propos du Haut et Bas de G. W. Pabst aux

miracles », pp.1090-1091.

- 21/12/1933, n°270, ANONYME, « Le Tunnel », p.1093.
- 21/12/1933, n°270, ANONYME, « Anna et Elisabeth », p.1093.
- 28/12/1933, n°271, GOREL Michel, « Symphonie inachevée », p.1108.

Pour Vous

- 05/01/1933, n°216, ESCOUBE Lucienne, « D'une année à l'autre ; Regards en arrière », pp.8-9.
- 12/01/1933, n°217, STREM G., « Les Jugements de la censure, Films interdits en Allemagne », pp.8-9.
- 19/01/1933, n°218, SAGAN Léontine, « De "J eunes Filles en uniformes " aux " Hommes de demain" », p.3.
- 19/01/1933, n°218, R. R., « Emil Jannings est aussi nôtre hôte », p.5.
- 26/01/1933, n°219, FRANCK Nino, « Quatre grands réalisateurs étrangers : Pabst, Trivas, Ozep, Dreyer, nous confient leurs projets », p.3.
- 23/02/1933, n°223, LEHMANN René, « Rivaux de la piste », pp.5-6.
- 02/03/1933, n°224, LEHMANN René, « I F 1 ne répond pas », p.5.
- 09/03/1933, n°225, OULMANN George, « Un nouveau film de Fritz Lang : Le Testament du Docteur Mabuse », p.10.
- 16/03/1933, n°225, COROSI Lucien, « Anecdotes en marges d'un grand film. Don Quichotte vu par son opérateur », p.2.
- 23/03/1933, n°226, FRANCK Nino, « Petites remarques sur le cinéma en Allemagne », p.2.
- 23/03/1933, n°226, WAHL Lucien, « Le Cas du docteur Brenner », pp.6-7.
- 23/03/1933, n°226, MALHERBE Henry, « Cervantes mis à l'écran par G. W. Pabst. Chaliapine a magnifiquement incarné la figure légendaire de Don Quichotte », pp.8-9.
- 30/03/1933, n°228, VIDAL Jean, « La Grande Pitié des metteurs en scène selon G.-W. Pabst », p.3.
- 30/03/1933, n°228, AURIOL J.-G., « Vera Holgk et ses filles », pp.8-9.
- 06/04/1933, n°229, MAUGÉ André R., « Tannenberg », p.5.
- 06/04/1933, n°229, THOUVENIN Jean, « Jean Thouvenin raconte I F 1 ne répond plus film de Charles Hartl », p.12.
- 13/04/1933, n°230, WAHL Lucien, « L'Allemagne de Guillaume II et l'Allemagne de Hitler « , pp.5-6.
- 20/04/1933, n°231, MAUGÉ André R., « Trenck », p.5.
- 27/04/1933, n°232, WAHL Lucien, « Le Testament du Docteur Mabuse », pp.8-9.
- 11/05/1933, n°234, CHAMINE, « Liebelei », p.8.
- 11/05/1933, n°234, BIZET René, « Moi et l'impératrice », pp.8-9.
- 18/05/1933, n°235, POUR VOUS, « Accueillons les réfugiées politiques mais sauvegardons les droits des travailleurs français », p.2.
- 18/05/1933, n°235, VIDAL Jean, « Jean Vidal raconte " Don Quichotte " film de G. W. Pabst », p.12.
- 25/05/1933, n°236, AURIOL J. G., « Qui a raison », p.4.
- 25/05/1933, n°236, CHAMINE, « L'influence de Goya sur le " Don Quichotte " de Pabst »,

p.7.

- 25/05/1933, n°236, FRANCK Nino, « Nino Franck raconte “ Moi et l’Impératrice ” film de Friedrich Hollaender », p.12.
- 01/06/1933, n°237, KESSEL Joseph, « Le Miracle d’une chanson d’amour ; Le Passion de Liebelei », p.3.
- 01/06/1933, n°237, RÉGENT Roger, « Le Vaisseau sans port », p.7.
- 08/06/1933, n°238, THOMASSON R. (de), « Orientation du cinéma allemand », p.2.
- 08/06/1933, n°238, ESCOUBE Lucienne, « L’amour en uniforme », p.6.
- 22/06/1933, n°240, FONTAINE André, « Un Film de propagande hitlérienne “S.A. Mann Brand” », p.10.
- 29/06/1933, n°241, FRANCK Nino, « Une Aventure en Engadine », p.5.
- 20/07/1933, n°244, VERMOREL Claude, « Jalousie », p.8.
- 27/07/1933, n°245, WAHL Lucien, « Casse cou », p.4.
- 03/08/1933, n°246, FONTAINE André, « De nombreuses version françaises sont réalisées dans les studios de Berlin », p.3.
- 03/08/1933, n°246, BERTILLON Suzanne, « Visite de Mlle de Bernburg chez les jeunes filles en uniformes », pp.8-9.
- 17/08/1933, n°248, GEORGES G. L., « Vedettes », p.5.
- 24/08/1933, n°249, FRANCK Nino, « Un Homme de cœur », p.4.
- 31/08/1933, n°250, FRANCK Nino, « Projets et idées de Fritz Lang », p.5.
- 31/08/1933, n°250, RÉGENT Roger, « Les Projets d’Erich Pommer », p.14.
- 07/09/1933, n°251, VIDAL Jean, « Le Typhon », pp.5-6.
- 07/09/1933, n°251, VIDAL Jean, « Jean Vidal raconte Liebelei un film de Max Ophuls d’après l’œuvre de Schnitzler », p.12.
- 14/09/1933, n°252, VAUCORBEIL Max (de), « Faut-il supprimer les vedettes », p.2.
- 14/09/1933, n°252, ARNYVELDE André, « G. W. Pabst commence “De haut en bas” », p.8.
- 14/09/1933, n°252, NEVEUX Georges, « G. Lampercht nous parle d’ « Un certain M. Grant », p.10.
- 05/10/1933, n°255, « Nous, les mères », p.8.
- 12/10/1933, n°256, R., « Pabst est parti », p.14.
- 26/10/1933, n°258, OULMANN G., « On tourne la version française de “ L'Or ” », p.10.
- 02/11/1933, n°259, GEORGES G. L., « Fédor Ozep va mettre à l’écran “ Amok ”, le roman de Stefan Zweig », p.4.
- 09/11/1933, n°260 , CLAUDE, « La Symphonie inachevée », p.6.
- 09/11/1933, n°260, CHAMINE, « Adieu les beaux jours », p.6.
- 16/11/1933, n°261, MAUGÉ André R., « Veronika », p.5.
- 16/11/1933, n°261, MAKAHAROFF Kira, « Films de montagnes ; Sur les Cimes avec *Le Roi du Mont-Blanc »*, pp8-9.
- 30/11/1933, n°263, WAHL Lucien, « Fin de saison », p.6.
- 07/12/1933, n°264, WAHL Lucien, « Anna et Elizabeth », p.5.
- 07/12/1933, n°264, WAHL Lucien, « Le Tunnel », p.6.
- 07/12/1933, n°264, DELRÉE Thérèse, « Quand Michel Simon tournait « De Haut en bas », p.11.
- 14/12/1933, n°265, LEHMANN René, « Une Comédie de G.-W. Pabst « Du haut en bas » », p.11.

- 21/12/1933, n°266, CHAMINE, « Petit Officier, adieu », p.7.
- 21/12/1933, n°266 ,VIDAL Jean, « Le Tunnel », p.8.
- 21/12/1933, n°266, DAIX Didier, « Notre scénario romancé du haut en bas ; film de G.-W. Pabst », p.12.

Ouvrages

- BARRÈS Maurice, *Colette Baudoche ; Histoire d'une jeune fille de Metz,* Paris, Juven, 1909, 258p.
- BARRÈS Maurice, *Les déracinés* ; *Le roman de l'énergie nationale,* Paris, Nelson, 1897, coll. Neslon, 473p.
- BARRÈS Maurice, *Le génie du Rhin,* Paris, Plon, 1921, 267p.
- BARRÈS Maurice, *Au service de l'Allemagne,* Paris, Fayard, 1905, 125p.
- BARDÈCHE Maurice, BRASILLACH Robert, *Histoire du cinéma,* Paris, Denoël et Steele, 1935, 421p.
- BAZIN René, *Histoire de pauvres gens ; Le Guide de l'Empereur,* Tours, A. Mame et fils, 1901, 297p.
- BAZIN René, *Les Oberlé,* Paris, Calmann Lévy, 1901, 396p.
- BRETON André, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 (1ère édition 1924), 173p., coll. Folio essais.
- CANUDO Ricciotto, *Manifeste des Septs Arts,* Paris, Séguier, 1995 (1ère édition 1923), 30p., coll. Carré Ciné.
- COUSIN Victor, *Souvenirs d'Allemagne : Notes d'un journal de voyage en l'année 1817,* Paris, CNRS Éditions, 2011 (1ère édition 1866), coll. Philosophie, 225p.
- DE STAËL Germaine, *De l'Allemagne ; 1,* Paris, Garnier-Flammarion, 1968 (1ère édition 1813), coll. G.F., 382p.
- DE STAËL Germaine, *De l'Allemagne ; 2,* Paris, Garnier-Flammarion, 1968, (1ère édition 1813), coll. G.F., 318p.
- HEINE Henri, *De l'Allemagne,* Paris, Gallimard, 1998 (1ère édition 1855), coll. Tel, 576p.
- LÉGER Fernand, *À propos de cinéma*, Paris, Séguier, 1995, 31p., coll. Carré Ciné.
- MOUSSINAC Léon, *Naissance du cinéma*, Paris, Édition d'Aujourd'hui, 1983 (1ère édition 1925), 178p., coll. Les Introuvables.
- MOUSSINAC Léon, *Panoramique du cinéma*, Paris, Au Sans Pareil, 1929, 148p.

Bibliographie

Ouvrages historiques

Histoire de l'Allemagne

- DUPEUX Louis, *Histoire culturelle de l'Allemagne : 1919-1960 (RFA),* Paris, Presses Universitaires de France, 1989, 365p., coll. Questions.
- MÖLLER Horst, *La République de Weimar,* Paris, Tallandier, 2005, 367p.
- MOSSE George Lachmann, *Les racines intellectuelles du Troisième Reich : la crise de l'idéologie allemande,* Paris, Calmann Lévy, 2006, 401p., coll. Mémorial de la Shoah.

Histoire de France

- ABBAD Fabrice, *La France des années 1920,* Paris, Armand Colin, 1993, 190p . coll. Cursus Histoire.
- BECKER Jean-Jacques, BERNSTEIN Serge, *Nouvelle histoire de la France contemporaine. 12 ; Victoire et frustrations, 1914-1929,* Paris, Seuil, 1990, 455p., coll. Points Histoire.
- BECKER Jean-Jacques, BURGELIN Henri (*et al.*) publié par, *Les années trente : de la crise à la guerre,* Paris, Seuil, 1990, 268p., coll. Points Histoire.
- WINOCK Michel, *Le siècle des intellectuel,* Paris, Seuil, 1999 (Nouvelle édition revue et augmentée), 885p., coll. Points.

Histoire des relations franco-allemandes

- BARIÉTY Jacques, POIDEVIN Raymond, *Les relations franco-allemandes : 1815-1975,* Paris, Armand Colin, 1977, 377p., coll. U Série Histoire contemporaine.

- DIGEON Claude, *La crise allemande de la pensée française 1870-1914,* Paris, Presses Universitaires de France, 1992, 568p., coll. Dito.
- ESPAGNE Michel, LE RIDER Jacques, sous la direction de, « Le miroir allemand », *Revue Germaniques Internationales,* n°4, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1995, 295p.
- LEENHARDT Jacques, PICHT Robert, textes édités par, *Au jardin des malentendus : le commerce franco-allemand des idées,* Arles, Actes Sud, 1990, 461p.
- MILZA Pierre, *Les relations internationales de 1918 à 1939,* Paris, Armand Colin, 1995, 191p., coll. Cursus Série Histoire.
- MÖLLER Horst, MORIZET Jacques, sous la direction de, *Allemagne-France : lieux de mémoire d'une histoire commune,* Paris, Albin Michel, 1995, 233p., coll. Bibliothèque Albin Michel Histoire.

Regards croisés franco-allemands sur la Première Guerre Mondiale

- AUDOIN-ROUZEAU Stéphane, BECKER Annette, *14-18, Retrouver la guerre,* Paris, Gallimard, 2000, 272p., coll Bibliothèque des histoires.
- BARIÉTY Jacques, GUTH Alfred, VALENTIN Jean-Marie, *La France et l'Allemagne entre les deux guerres mondiales,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1987, 224p.
- BEAUPRÉ Nicolas, *Écrire en guerre, écrire la guerre : France, Allemagne, 1914-1920,* Paris, CNRS Éditions, 2006, 292p., coll. CNRS histoire.
- BECKER Jean-Jacques, KRUMEICH Gerd, *La Grande Guerre : une histoire franco-allemande*, Paris, Tallandier, 2008, 379p.
- BIRNSTIEL Eckart, CAZALS Rémy, édité par, *Ennemis fraternels, 1914-1918 : carnets de guerre et de captivité / Hans Rodewald, Antoine Bieisse, Fernand Tailhades,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, 190p., coll. Tempus.
- JULIEN Élise, *Paris, Berlin ; la mémoire de la guerre,* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, 409p., coll. Histoire.

- ROUSSEAU Frédéric, *La guerre censurée : une histoire des combattants européens de 14-18,* Paris, Seuil, 2003, 462p., coll. Points Histoire.
- PROCHASSON Christophe, *1914-1918 : retours d'expériences,* Paris, Tallandier, 2008, 430p., coll. Texto.

Ouvrages sur la vie allemande de la République de Weimar

- COMBES André, VANOOSTHUYSE Michel, VODOZ Isabelle, *Nazisme et anti-nazisme dans la littérature et l'art allemand,* Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 202p.
- DESPOIX Philippe, *Ethique du désenchantement : essais sur la modernité allemande au début du siècle*, Paris, L'Harmattan, 1995, 215p., coll. La philosophie en commun.
- DESPOIX Philippe, PERIVOLAROPOULOU Nia, sous le direction de, UMLAUD Joachim, avec la collaboration de, *Culture de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique, écrivain,* Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001, 282, coll. Philia.
- DESPOIX Philippe, SCHÖTTER Peter, sous la direction de, PERIVOLAROPOULOU Nia, avec la collaboration de, *Siegfried Kracauer, penseur de l'histoire,* Paris / Laval, Éditions de la Maison des sciences de l'homme / Presses Universitaire de Laval, 2006, 245p., coll. Philia.
- FÜZESSÉRY Stéphane, SIMAY Philippe, sous la direction de, *Le choc des métropoles : Simmel, Kracauer, Benjamin,* Paris / Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2008, 254p., coll. Philosophie imaginaire.
- GARNIER Ilse et Pierre, *L'expressionnisme allemand,* Paris, André Silvaire, 1962, 174p., coll. Écoles et mouvements.
- GAY Peter, *Le suicide d'une république,* Paris, Gallimard, 1995, 268p., coll. Tel.
- KRACAUER Siegfried, *Les employés : aperçus de l'Allemagne nouvelle (1929),* Paris, Avinus, 2004, 145p.
- KRACAUER Siegfried, *L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne,*

Paris, la Découverte, 2008, 309p., coll. Théorie critique.

- KRACAUER Siegfried, *Le roman policier : un traité philosophique,* Paris, Payot, 1981, 179p., coll. Petite bibliothèque Payot.
- KRACAUER Siegfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs,* Paris, le Promeneur, 1995, 183p.
- PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts. 1, Portrait d'une génération,* Paris, Payot, 1979, 358p., coll. Bibliothèque historique.
- PALMIER Jean-Michel, *L'expressionnisme et les arts. 2, Peinture, théâtre, cinéma,* Paris, Payot, 1980, 332p., coll. Bibliothèque historique.
- PALMIER Jean-Michel, *Weimar en exil ; le destin de l'émigration intellectuelle allemand antinazie en Europe et aux États-Unis,* Paris, Payot, 1987, 2vol. 533p. et 486p., coll. Bibliothèque historique.
- PICARD Timothée, *L'art total : grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner),* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, 464p., coll. Æsthetica.
- RICHARD Lionel, *Encyclopédie de l'expressionnisme ; peinture et gravue, sculpture, architecture, littérature, théâtre, la scène expressionniste, cinéma, musique,* Paris, Somogy, 1978, 288p.
- RICHARD Lionel, *Encyclopédie du Bauhaus,* Paris, Somogy, 1985, 284p.
- RICHARD Lionel, *Expressionnistes allemands ; panorama bilingue d'une génération,* Bruxelles, Éditions Complexe, 2001, 358p., Coll. Bibliothèque complexe.
- RICHARD Lionel, *Le nazisme et la culture,* Bruxelle, Complexe, 1987, 377p., coll. Historiques.
- RICHARD Lionel, *Nazisme et littérature,* Paris, François Maspero, 1971, 202p., coll. Cahiers Libres.
- RICHARD Lionel, *La vie quotidienne sous la République de Weimar,* Paris, Hachette, 1983, 322p., coll. La Vie quotidienne.
- WORRINGER Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung ; contribution à la psychologie du style*, Paris, Klincksieck, 1986, 167p., coll. L'Esprit et les formes.

Ouvrages sur la presse française

Ouvrages généraux

- BELLANGER Claude, GODECHOT Jacques, GUIRAL Pierre, TERROU Fernand, sous la direction de, RENOUVIN Pierre, préface de, *Histoire générale de la presse française tome 3. De 1871 à 1940,* Paris, Presses Universitaires de France, 1972, 688p.

Histoire de la presse cinématographique française

- ABEL Richard, *French film theory and criticism a history-antology : 1907-1939,* Princeton, Princeton University Press, 1988, 2 vol., 452p., 296p.
- CIMENT Michel, ZIMMER Jacques, sous la direction de, GAUTEUR Claude, RABOURDIN Dominique, avec la collaboration de), *La critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire,* Paris, Ramsay, 1997, 423p., coll. Ramsay cinéma.
- COLETTE, VIRMAUX Alain et Odette (édité par), *Colette et le cinéma,* Paris, Fayard, 2004, 549p.
- DELLUC Louis, LHERMINIER Pierre (édition établie et présentée par), *Cinéma et Cie,* Paris, Cinémathèque française, 1986, 447p., coll. Cinémathèque française.
- DELLUC Louis, LHERMINIER Pierre (édition établie et présentée par), *Le cinéma et les cinéastes,* Paris, Cinémathèque française, 1985, 349p., coll. Cinémathèque française.
- DELLUC Louis, LHERMINIER Pierre (édition établie et présentée par), *Le cinéma au quotidien,* Paris, Cinémathèque française / Édition de l'Étoile, 1990, 322p., coll. Cinémathèque française.
- DELONS André, VIRMAUX Alain et Odette (textes réunis et présentés par), *Chroniques des films perdus,* Mortemart, Rougerie, 1995, 163p., coll. 1er siècle du cinéma.
- DESNOS Robert, DUMAS Marie-Claire (édition établie et présentée par), CERVELLE-

ZONCA Nicole (avec la collaboration de), *Les rayons et les ombres,* Paris, Gallimard, 1992, 418p.

- DULAC Germaine, HILLARET Prosper (textes réunis et présentés par), *Écrits sur le cinéma : 1919-1937,* Paris, Paris expérimental, 1994, 225p., coll. Classiques de l'Avant-garde.
- EPSTEIN Jean, LANGLOIS Henri (préface de), LEPROHON Pierre (introduction de), *Écrits sur le cinéma : 1921-1953, édition chronologique,* Paris, Seghers, 1974, 436p., coll. Cinéma club.
- FONDANE Benjamin, CARASSOU Michel, SALAZAR-FERRER Olivier, FOTIADE Romona (textes réunis et présentés par), *Écrits pour le cinéma : le muet et le parlant,* Paris, Verdie, 2007, 215p., coll. Verdier poche.
- FORD Charles, JEANNE René, *Le cinéma et la presse*, Paris, Armand Colin, 1961, 295p., coll. Kiosque.
- GANCE Abel, ICART Roger (textes réunis), *Un soleil dans chaque image,* Paris, Cinémathèque française / CNRS Édition, 2002, 290p.
- HEU Pascal Manuel, *Le temps du cinéma ; Émile Vuillermoz, père de la critique cinématographique : 1910-1930,* Paris, L'Harmattan, 2003, 314p.
- ICART Roger, *La révolution du parlant vue par la presse française,* Perpigan, Institut Jean Vigo, 1988, 466p., coll. Les Cahiers de la cinémathèque.
- LE CHANOIS Jean-Paul, La Revue du cinéma, *Édition du cinquantenaire en fac-similé,* Tome premier Numéros de 1 à 10 1928-1930, Paris, Pierre Lherminer Éditeur, 1978, 671p.
- LE CHANOIS Jean-Paul, La Revue du cinéma, *Édition du cinquantenaire en fac-similé,* Tome deuxième Numéros de 11 à 19 1930-1931, Paris, Pierre Lherminier Éditeur, 1979, 1392p.
- PLOT Bernadette, *Un manifeste pour le cinéma : les normes culturelles en question dans la première* Revue du cinéma, Paris, L'Harmattan, 1997, 286p., coll. Images plurielles.
- PRÉDAL René, *La critique de cinéma,* Paris, Armand Colin, 2004, 127p, coll. 128 Cinéma.
- RENOIR Jean, GAUTEUR (édition établie par), *Écrits, 1926-1971,* Paris, Ramsay, 2006,

422p., coll Ramsay poche cinéma.

- SOUPAULT Philippe, VIRMAUX Alain et Odette (textes réunis et présentés par), *Écrits de cinéma : 1918-1931,* Paris, Ramsay, 1988, 308p., coll. Ramsay poche cinéma.
- VAILLAND Roger, VIRMAUX Alain et Odette (présentation et notes de), *Le cinéma et l'envers du cinéma dans les années 30,* Pantin, Temps des cerises, 1999, 202p., coll. Cahiers Roger-Vailland.
- VIRMAUX Alain et Odette (présentés par), *Le Grand Jeu et le cinéma ; anthologie (Gilbert-Lecomte, Daumal, Vailland, Audard, Delons, Boullly, Cramer, Caillois, Maurice Henry, Harfaux, Mayo)*, Paris, Paris Expérimental, 1996, 127p., coll. Classiques de l'Avant-garde.

Ouvrages sur l'histoire du cinéma

Ouvrages généraux

- ALBERA François, GILI Jean A. (sous la direction de), « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », *1895,* juin 2001, n°33, 423p.
- CHIRAT Raymond, *Le cinéma français des années 30,* Rennes / Paris, 5 continents / Hatier, 1983, 128p., coll. Bibliothèque du cinéma, Les classiques du cinéma.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, ODIN Roger (coordoné par), *Cinéma et réception,* Paris, Hermès Sciences Publications, 2000, 286p.
- FRODON Jean-Michel, *La projection nationale ; cinéma et nation,* Paris, Odile Jacob, 1998, 248p., coll. Le Champ médiologique.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma 1929-1929. Tome 3,* Paris, Éditions universitaires, 1973, 630p., coll. Encyclopédie universitaire.
- MITRY Jean, *Histoire du cinéma ; art et industrie. Tome 4, les années 30,* Paris, Jean-Pierre Delarge, 1980, 735p., coll. Encyclopédie uiversitaire.
- MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France ; depuis les années 1930,* Paris, Armand

Colin, 2005, 224p., coll. Armand Colin, cinéma.

- SADOUL Georges, *Histoire du cinéma mondial ; des origines à nos jours,* Paris, Flammarion, 1972, 727p.

Ouvrages spécialisés

- AUMONT Jacques (sous la direction de), *Jean Epstein : cinéastes, poète, philosophe : conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique,* Paris, Cinémathèque française, 1998, 336p., coll Conférences du Collège d'histoire de l'art cinématographique : 10.
- BANDA Daniel, MOURE José (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : l'art d'une civilisation, 1920-1960,* Paris, Champs Flammarion, 2011, 486p., coll. Champs arts.
- BANDA Daniel, MOURE José (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : naissance d'un art (1895-1920),* Paris, Champs Flammarion, 2008, 532p., coll. Champs arts.
- BORDE Raymond, MILHAU Denis, MORIN Marie-René, *La France des années trente vue par son cinéma ; exposition organisée par la Cinémathèque de Toulouse, la Bibliothèque municipale de Toulouse et le Musée des Augustin*, Toulouse, Musée des Augustins, 1975, 60p.
- BORIAUD Charles, « Le syndicalisme à l'épreuve de l'immigration en France dans la première moitié des années trente », *in* : LE FORESTIER Laurent, MORRISSEY Priska, « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1985,* hiver 2011, n°65, pp.151-167.
- BOURGET Jean-Loup, *Hollywood la norme et la marge,* Paris, Nathan, 1998, 315p., coll. Fac. Cinéma.
- CAROU Alain, *Le cinéma français et la écrivains ; histoire d'une rencontre : 1906-1914,* Paris, École nationale des chartes / Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2002, 364p., coll. Mémoires et documents de l'École des chartes.
- ELSAESSER Thomas, *European Cinema ; Face to Face with Hollywood,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009, 568p., coll. Film Culture in Transition

- GARÇON François, *La distribution cinématographique en France, 1907-1957,* Paris, CNRS Éditions, 2006, 282p., coll. Cinéma et audiovisuel.
- GASSEN Heiner, HURST Heike (textes édités par), *Tendres ennemis ; Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne,* Paris, L'Harmattan, 1991, 352p.
- GAUTHIER Christophe, *La passion du cinéma ; Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929,* Paris, École nationales des chartes / Association Françaises de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, 1999, 392p., coll. Mémoires et documents de l'École des chartes.
- GAUTHIER Christophe, LESCOT David, VÉRAY (sous la direction de), *Une guerre qui n'en finit pas ; 1914-2008, à l'écran et sur scène*, Bruxelle, Éditions complexe / La cinémathèque de Toulouse, 2008, 261p.
- GAUTHIER Christophe, ORY Pascal, VEZYROGLOU Dimitri (dossier coordonné par), « Pour une histoire cinématographique de la France », *Revue d'histoire moderne et contemporain,* octobre-décembre 2004, n°51-4n 189p.
- GHALI Noureddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt ; idées, conceptions, théories,* Paris, Paris expérimental, 1995, 437p., coll. Classiques de l'Avant-garde.
- ICART Roger (textes réunis par), *Un soleil dans chaque image,* Paris, Cinémathèque française / CNRS Éditions, 2002, 290p.
- KYROU Ado, *Le surréalisme au cinéma,* Paris, Ramsay, 2005, 338p.
- LAWDER Stadish D., *Le cinéma cubiste,* Paris, Paris expérimental, 1994, 225p., coll. Classiques de l'Avant-garde.
- LEFEUVRE Morgan, « Les travailleurs des studios : modalités d'embauches et conditions de travail (1930-1939) », *in* : LE FORESTIER Laurent, MORRISSEY Priska, « Histoire des métiers du cinéma en France avant 1945 », *1985,* hiver 2011, n°65, pp.151-167.
- PAGÉ Suzanne, VIDAL Aline, *Année 30 en Europe ; le temps menaçant, 1929-1939,* Paris, Paris-musées / Flammarion, 1997, 571p.
- TOULET Emmanuelle (sous la direction de), *Le cinéma au rendez-vous des arts ; France,*

années 20 et 30, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1995, 220p.

- VIRMAUX Alain et Odette, *Artaud-Dulac, « La Coquille et le Clergyman » ; essai d'élucidation d'une querelle mythique*, Paris, Paris expérimental, 1999, 113p., coll. Sine qua non.
- VIRMAUX Alain et Odette, *Les surréalistes et le cinéma,* Paris, Ramsay, 1988, 351p., coll. Ramsay poche cinéma.
- VÉRAY Laurent (sous la direction de), « Abel Gance, Nouveaux Regards », *1895,* octobre 2000, n°31, 355p.
- VEZYROGLOU Dimitri, *Le cinéma en France à la veille du parlant ; un essai d'histoire culturelle,* Paris, CNRS Éditions, 2011, 375p.

Histoire du cinéma allemand

- ALBERA François, « Le cinéma “ expressionniste allemand ” : rétrospective et exposition à la Cinémathèque française », *1895,* mai 2007, n°51, pp.107-117.
- ARSENE Annie, « La Révolution Française vue par le cinéma allemand des années vingt », *Les cahiers de la cinémathèque,* Automne 1982, n°35-36, pp.113-120.
- ASTRUC Alexandre, « Le feu et la glace », *Les cahiers du cinéma,* décembre 1952, n°18, pp.10-14.
- AUMONT Jacques, « Migrations », *Cinémathèque,* printemps 1995, n°7, pp.35-47.
- AUMONT Jacques, BENOLIEL Bernard, (sous la direction de), *Le cinéma expressionniste :* De *Caligari* à Tim Burton, Paris / Rennes, La Cinémathèque française / Presses Universitaires de Rennes, 2008, 225p., coll. Le Spectaculaire.
- BALÁZS Béla, *L'esprit du cinéma,* Paris, Payot, 1977, 298p.
- BALÁZS Béla, *L'homme visible et l'esprit du cinéma,* Belval, Circé, 2010, 144p.
- BELLAN Monika, *100 ans de cinéma allemand,* Paris, Ellipses, 2001, 160p., coll. Les essentiels.
- BERGSTROM Janet, « Murnau en Amérique Chronique des films perdus (1) : *4 Devils* »,

Cinéma – revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma, Printemps 2002, n°3, pp.105-127.

- BERGSTROM Janet, « Murnau en Amérique Chronique des films perdus (2) : de *Our daily bread* à *City Girl* », *Cinéma – revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma,* Automne 2002, n°4, pp.137-160.
- BIMBENET Jérôme, « L'accueil de *Triumph des Willens* et *Olympia* de Leni Riefenstahl », *1895,* avril 2005, n°45, pp.31-55.
- BORDE Raymond, BUACHE Freddy, COURTADE Francis, *Le cinéma réaliste allemand,* Lyon, Cerdoc, 1965, 340p., coll. Panoramique.
- BUACHE Freddy, *Le cinéma allemand : 1918-1933,* Rennes / Paris, 5 continents / Hatier, 1984, 128p., coll. Bibliothèque du cinéma Les classiques du cinéma.
- BUDD Mike (Editor), *The Cabinet of Dr. Caligari ; Texts, Contexts, Histories,* New Brunswick / London, Rutgers University Press, 1990, 261p.
- CADARS Pierre, COURTADE Francis, *Le cinéa nazi,* Paris, Éric Losfeld, 1972, 397p., coll. Cinémathèque de Toulouse
- COURTADE Francis, *Cinéma expressionniste*, Paris, Henri Veyrier, 1984, 233p., coll. Cinéma.
- COURTADE Francis, « Les films de propagande », *L'histoire,* juin 1978, n°2, pp.103-105.
- DELAGE Christian, *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich,* Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, 252p., coll. Histoire et théorie du cinéma.
- DUBOIS Philippe, « La traversée du siècle du docteur Mabuse ; une lecture des trois âges du personnage mythique de Fritz Lang », *Le Monde dossier et documents littéraire,* janvier 2006 (1ére édition 2001), n°53, p.3.
- EISENSCHITZ Bernard, « Billet pour une traversée / Le rêve d'un langage universel », *Cahiers du cinéma,* janvier 2006, n°608, p.85.
- EISENSCHITZ Bernard, *Fritz Lang au travail,* Paris, Cahiers du cinéma, 2011, 271p.
- EISENSCHITZ Bernard, *Le cinéma allemand,* Paris, Nathan, 1999, 128p., coll. Cinéma 128.

- EISNER Lotte H., « Aperçus sur le Kammerspielfilm », *Cahiers du cinéma,* mars 1952, n°10, pp.4-10.
- EISNER Lotte H., *L'écran démoniaque ; les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme,* Paris, Ramsay, 1985 (1ère édition 1952), 287p., coll. Ramsay poche cinéma.
- EISNER Lotte H. (textes de), PASSEK Jean-Loup (sous la direction), *vingt ans de cinéma allemand 1913-1933,* Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1978, 143p.
- ELSAESSER Thomas, *Filmgeschichte und frühes Kino ; Archäologies eines Medienwandels,* München, Text + Kritik, 2002, 346p.
- ELSAESSER Thomas, WEDEL Michael, (hrsg. von)*, Kino der Kaiserzeit ; zwischen Tradition und Moderne,* München, Text + Kritik, 2002, 429p.
- ELSAESSER Thomas, *Metropolis*, London, British Film Institute, 2000, 87p., coll. BFI film classics.
- ELSAESSER Thomas, *Weimar cinema and after ; Germany's Historical imaginary,* London / New York, Routledge, 2000, 472p.
- FRONDON Jean-Michel, « Faust puissance 2 », *Cahiers du cinéma,* novembre 2006, n°617, p.101.
- GAUTHIER Christophe, « De *Caligari* à Siegfried. Appréhensions de la “ germanité ” dans la critique cinématographique françaises dans les années vingt », *in* : TILLIER Bertrand, VEZYROGLOU Dimitri, WERMESTER Catherine (sous la direction de), *Actes colloques / L'art allemand en France, 1919-1939. Diffusion, réception, transferts,* http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/PublicationsLigne/Christophe%20Gauthier.pdf
- JACOBSEN Wolfgang (hrsg. von), *Babelsberg ; ein Filmstudio : 1912-1922,* Berlin, Argon, 1992, 368p.
- KEAS Anton, *M,* London, British Film Institute, 2001, 87p., coll. BFI film classics.
- KAES Anton, *Shell Shock Cinema : Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton, Princeton University Press, 2011, 328p.

- KESSLER Franck, LENK Sabine, « Du *Kunstfilm* à l'*Autorenfilm*. Le film d'art en Allemagne », *1895,* décembre 2008, n°56, pp.251-266.
- KESTER Bernadette, *Film Front Weimar ; Representation of the Frist World War in German Film of the Weimar Period,* Amsterdam, Amsterdam University Press, 2002, 332p.
- KORTE Helmut, « Intrigues, jalousies et Révolutioon : de Madame du Barry de Lubitsch au Danton de Behrendt », *Les cahiers de la cinémathèque,* décembre 1989, n°52, pp.43-52.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler ; une histoire psychologique du cinéma allemand,* Paris, L'Âge d'homme, 2009 (1ère édition 1973), 459p., coll. Histoire et théorie du cinéma.
- KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma,* Grenoble, Presses Universitaire de Grenoble, 1986, 198p., coll. Débuts d'un siècle.
- LANG Fritz, *Trois lumières ; Écrits sur le cinéma,* Paris, Ramsay, 2007, 374p., coll. Ramsay cinéma poche.
- LAVASTROU Marc, « La réception en France de *Westfront 1918* ; Une humanisation *après-coup* du soldat allemand ? », *in* : COZIC Alain, INDERWILDI Hilda, MAZELLIER Catherine, *Du texte à l'image ; appropriations du passé et engagements au présent : littérature, histoires des idées et arts du spectacles dans l'espace germanophone contemporain*, Nancy, CEGIL, 2010, pp.219-228, coll. Le texte et l'idée.
- LAVASTROU Marc, « La réception de *Madame du Barry* d'Ernst Lubistch par la presse cinématographique française du début des années 1920 », *Trajectoires,* novembre 2007, n°1, pp.99-100, http://trajectoires.revues.org/187
- LAVASTROU Marc, « De Louis Delluc à *Caligari*... L'introduction du cinéma allemand en France », *Trajectoires*, décembre 2011, n°5, http://trajectoires.revues.org/685
- MOULIS Anne-Marie, « La représentation du moyen âge dans le cinéma expressionniste allemand », *Les Cahiers de Conques : Le Moyen Âge vu par le cinéma européen,* avril 2011, n°3, pp.49-61.
- OMS Marcel, « Le rail de Lupu Pick 1921 », *Les cahiers de la cinémathèque,* Hiver 1974, n°12, pp.57-59.

- PIERRE Sylvie, « Le considérable talent de G. W. Pabst », *Cahiers du cinéma,* septembre 1967, n°193, pp.43-47.
- ROBERTS Ian, *German expressionnist cinema ; The world of light and shadow,* London / New York, Wallflower Press, 2008, coll. Short cuts series : 40, 132p.
- ROHMER Éric, *L'organisation de l'espace dans le* Faust *de Murnau,* Paris, Cahiers du cinéma, 2000, 143p., coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- ROTHER Raine, « Le film allemand *Douaumont* et la représentation », *Les Cahiers de la cinémathèque,* novembre 1998, n°69, pp.14-22.
- SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand,* Paris, Éditions du Cerf, 1990, 256p., coll. 7e art.
- SORLIN Pierre, « Le cinéma allemand et la Grande Guerre », *Les Cahiers de la cinémathèque,* novembre 1998, n°69, pp.35-41.
- STURM Sibylle M. WOHLGEMUTH Arthur (Redaktion), *Hallo ? Berlin ? Ici Paris ! Deutsch-französische Filmbeziehungen*, München, Text + kritik, 1996, 191p., coll Ein Cinegraph Buch
- VÉRAY Laurent, *La Grande Guerre au cinéma ; de la gloire à la mémoire,* Paris, Ramsay, 2008, 239p., coll. Ramsay cinéma.
- VOGT Guntram, *Die Stadt im Film : deutsche Spielfilme 1900-2000,* Marburg, Schüren, 2001, 819p.

Autobiographies et biographies

- AGARD Olivier, *Kracauer ; le chiffonnier mélancolique,* Paris, CNRS Édition, 2010, 390p., coll. De l'Allemagne.
- AMENGUAL Barthélemy, *G. W. Pabst,* Paris, Seghers, 1966, 189p., coll. Cinéma d'aujourd'hui.
- BERGER Pierre, *Robert Desnos,* Paris, Seghers, 1970, 191p., coll. Poètes d'aujourd'hui.
- BOURGET Jean-Loup, *Fritz Lang ; Ladykiller,* Paris, Presses Universitaires de France,

2009, 275p., coll. Perspectives critiques.

- EISNER Lotte H., *Fritz Lang,* Paris, Cahiers du cinéma / Cinémathèque française, 2005, 479p., coll. Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma.
- EISNER Lotte H., *F. W. Murnau,* Paris, Le Terrain vague, 1964, 255p.
- JAMEUX Charles, *F. W. Murnau,* Paris, Éditions universitaires, 1965, 188p., coll. Les classiques du cinéma.
- MESNIL Michel, *Fritz Lang ; Le jugement,* Paris, Éditions Michalon, 1996, 124p., coll. Le bien commun.
- MÉRIGEAU Pascal, *Josef von Sternberg,* Paris, EDILIG, 1983, 124p., cill. Filmo.
- SUDENDORF Werner (hrsg. von), *Erich Kettelhut ; Der Schatten des Architekten,* München, Belleville, 2009, 483p.,
- TRAVERSO Enzo, *Siegfried Kracauer : itinéraire d'un intellectuel nomade,* Paris, la Découverte, 1994, 229p., coll. Textes à l'appui. Série Histoire contemporaine.
- TURK Edward Baron, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français : 1929-1945,* Paris, L'Harmattan, 2002, 326p., coll. Champs visuels étrangers.
- VON STERNBERG Josef, *Souvenirs d'un montreur d'ombres,* Paris, Robert Laffont, 1966, 359p.

Ouvrages théoriques

- BAECQUES Antoine (de), « Les formes cinématographiques de l'histoire », *1895,* mai 2007, n°51, pp.9-21.
- BAECQUE Antoine (de), DELAGE Christian (sous la direction de), *De l'histoire au cinéma,* Bruxelles, Éditions complexe, 1998, 223p., coll. Histoire du temps présent.
- BACHERLARD Gaston, *La formation de l'esprit scientifique,* Paris, Vrin, 2011, 305p., coll. Bibliothèque des textes philosophiques.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art ; Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Seuil, 1998, 567p., coll. Points.

- DELAGE Christian, GUIGENO Vincent, *L'historien et le film,* Paris, Gallimard, 2004, 362p., coll. Folio.
- ESPAGNE Michel, *Les transferts culturels franco-allemands,* Paris, Presses Universitaires de France 1999, 286p., coll Perspectives Germaniques.
- ESPAGNE Michel, WERNER Michael (textes réunis et présentés par), *Transferts, les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand : XVIIIe et XIXe siècle,* Paris, Éditions Recherche sur les civilisations, 1988, 476p., coll. Travaux et mémoires de la Mission historique française en Allemagne.
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993, 290p., coll. Folio histoire.
- GAUTHIER Christophe, « Le cinéma, une mémoire culturelle », *1895,* septembre 2007, n°52, pp.9-26.
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 333p., coll. Tel.
- KRACAUER Siegfried, *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, 367p., coll. Un ordre d'idées.
- KRACAUER Siegfried, *Théorie du film ; La rédemption de la réalité matérielle,* Paris, Flammarion, 2010, 515p., coll. Bibliothèque des savoirs.
- LEVERATTO Jean-Marc, *La mesure de l'art ; Sociologie de la qualité artistique,* Paris, La Dispute, 2000, 414p.
- LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix,* 2003, n°61, pp.17-50.
- MONTEBELLO Fabrice, « Des films muets aux films parlants ; Naissance de la qualité cinématographique », *Politix*, 2003, n°61, pp.51-80.
- POIRIER Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle ; l'histoire en débats,* Paris, Seuil, 2004, 435p., coll. Points inédit histoire.
- ORY Pascal, L'histoire culturelle, Paris, Presses Universitaire de France, 2004, 128p., coll. Que sais-je ?

Table des matières

INTRODUCTION.....1

PREMIÈRE PARTIE
Introduction méthodologique

CHAPITRE PREMIER. Bilan historiographique.....9
I. – De Caligari à Hitler (1946) de Siegfried Kracauer (1889-1966).....9
II. – L'écran démoniaque (1952) de Lotte H. Eisner (1896-1983).....11
III. – Le cinéma réaliste allemand (1965) de Raymond Borde (1920-2004), Freddy Buache et Francis Courtade.....14
IV. – La théorie des transferts culturels et les débuts d'une histoire franco-allemande du cinéma ?.....16

CHAPITRE II. Nouvelles orientations de l'histoire du cinéma.....18
I. – Une vision française du cinéma allemand.....18
II. – Définition du corpus.....24
III. – Définition des concepts.....31

DEUXIÈME PARTIE
La place du cinéma allemand dans les écrits de critiques et de cinéastes en France entre 1921 et 1933

CHAPITRE PREMIER. Les critiques français.....37
I. – Louis Delluc (1890-1924).....37
1 – Éléments biographiques.....37
2 – L'évolution de la représentation du cinéma allemand dans l'œuvre de Louis Delluc....39
3 – La première « matinée de Cinéa » : un événement fondateur pour l'histoire française du cinéma allemand.....44
4 – Les conséquences de cette première projection d'un film allemand. La place du cinéma allemand dans l'œuvre de Louis Delluc à partir de la fin de l'année 1921.....45
II. – Jean Tedesco (1895-1959).....48
1 – La place du cinéma allemand dans la constitution du répertoire du Théâtre du Vieux-Colombier.....50
2 – Une représentation rétrograde de l'avant-garde allemande.....53
III. – Jean-Georges Auriol (1907-1950).....59
1 – Les débuts du cinéma parlant allemand.....60
2 – Siegfried Kracauer.....64
3 – George Grosz.....73

CHAPITRE II. Les cinéastes français.....76
I. – Germaine Dulac (1882 – 1942).....76

1 – Éléments biographiques....76
2 – Ses premiers écrits....77
3 – Les débuts du cinéma parlant....83
II. – Jean Epstein (1897-1953)....87
1 – Éléments biographiques....87
2 – La conférence du 14 décembre 1924 au Théâtre du Vieux-Colombier....89
3 – Bilan du cinéma muet : une réévaluation du cinéma allemand ?....96
III. – Marcel Carné (1906-1996)....99
1 – Ses débuts dans le monde du cinéma 99
2 – L'activité critique de Carné....102
3 – Le cinéma allemand à la veille des débuts du parlant....105
4 – Les débuts du cinéma parlant allemand....109

DEUXIÈME PARTIE
Étude chronologique de la réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

CHAPITRE PREMIER. Les années 1921-1924....117
I. – Das Kabinett des Doktor Caligari de Robert Wiene (1919) et autres films à décors peints ou dits expressionnistes....117
1 – Das Kabinett des Doktor Caligari : réception d'un film fondateur de la vision française du cinéma allemand 117
2 – Les autres films à décors peints et dits expressionnistes....128
3 – Le cabinet du docteur Caligari comme classique du cinéma mondial....136
II. – L'évocation du quotidien dans deux genres postcaligariens : le Kammerspielfilm et le Straßenfilm....139
1 – Scherben de Lupu Pick (1921)....139
2 – Die Straße de Karl Grune (1923)....144
3 – La postérité des Kammerspielfilme et des Straßenfilme....148

Chapitre II. 1924-1927 : entre mythologies fondatrices et réalisme....150
I. – Les mythologies fondatrices....150
1 – Die Nibelungen de Fritz Lang (1924)....150
2 – Faust – Eine deutsche Volkssage de Friedrich Wilhelm Murnau (1926)....161
II. – Les préludes du réalisme cinématographique allemand du milieu des années 1920.....169
1 – Der letzte Mann de Friedrich Wilhelm Murnau (1924)....169
2 – Die freudlose Gasse de Georg Wilhelm Pabst (1925)....173
3 – Variété de Ewald André Dupont (1925)....178

CHAPITRE III. 1927 – 1930 : Lang et Murnau....185
I. – Metropolis de Fritz Lang (1925)....185
1 – La perception française des ancrages culturels de Metropolis....189
2 – La mise en scène de Metropolis comme apogée de la technique cinématographique ? 195
II. – La carrière américaine de Friedrich Wilhelm Murnau....200
1 – Sunrise : A Song of two humans (1927)....200
2 – Four Devils (1928) et City girl (1929) : la perte de l'identité allemande....207

4 – La réception de Tabu : A Story of the South Seas (1929).....211
5 – Le décès de Murnau et la réévaluation de son œuvre.....214

CHAPITRE IV. 1929 - 1932 : Les premières années du cinéma parlant.....217
I. – Walter Ruttmann, entre cinéma absolu, musicalité des images et réalisme documentaire expérimental : de Die Sinfonie einer Groβstadt (1927) à Melodie der Welt (1929).....217
1 – Die Sinfonie einer Groβstadt (1927).....217
2 – Die Melodie der Welt (1929).....222
II. – Der blaue Engel de Joseph von Sternberg (1929/1930).....226
III – Westfront 1918 de Georg Wilhelm Pabst (1930).....234
1 – La réception française de Quatre de l'infanterie.....238

TROISIÈME PARTIE
Étude thématique de la réception du cinéma allemand par la presse cinématographique française entre 1921 et 1933

CHAPITRE PREMIER. Le film international : évolution d'un mode de représentation autour de la réception française du cinéma allemand entre universalisme et cosmopolitisme.....245
I. – Émergence d'un discours sur le film international au début des années 1920.....246
II. – La représentation du film international au milieu des années 1920 : entre germanité et universalisme.....253
III. – L'internationalisme : une première appréhension des transferts culturels ?.....256
IV. – L'image du film international au début du cinéma parlant.....259

CHAPTIRE II. L'image de l'expressionnisme dans le contexte de la réception française du cinéma allemande (1921-1933).....263
I. – Yvan Goll, un singulier médiateur culturel. La première définition du cinéma expressionniste.....263
II. – Entre caligarisme et expressionnisme.....269
III. – L'expressionnisme entre romantisme et fantastique germanique.....276

CHAPITRE III. La question du réalisme au centre des nouvelles représentations du cinéma allemand 283
I. Les causes de l'incompréhension de la part réaliste du cinéma allemand.....284
II. Le fantastique social de Pierre Mac Orlan.....288
III. Le cinéma allemand réaliste à la veille du parlant.....290

CHAPITRE IV. Les studios allemands et l'apparition des versions multiples vus par la presse cinématographique française.....306
I. – La représentation des studios allemands à la veille du parlant.....308
II. – Les versions multiples : l'exemple de Die Dreigroschenoper / L'opéra de quat'sous.....316

CHAPITRE V. Excursus : Les premiers émigrés allemands.....322

CONCLUSION.....330

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

SOURCES

1921....337
Cinéa....337
Cinémagazine....337
1922....337
Cinéa....337
Cinémagazine....338
1923....338
Cinéa....338
Cinémagazine....338
1924....339
Cinéa-Ciné pour tous....339
Cinémagazine....339
1925....341
Cinéa-Ciné pour tous....341
Cinémagazine....342
1926....344
Cinéa-Ciné pour tous....344
Cinémagazine....344
1927....346
Cinéa-Ciné pour tous....346
Cinémagazine....347
1928....349
Cinéa-Ciné pour tous....349
Cinémagazine....350
Cinémonde....352
Du Cinéma 352
Pour Vous....353
1929....353
Cinéa-Ciné pour tous....353
Cinémagazine....354
Pour Vous....355
1930....355
Cinéa-Ciné pour tous....355
Cinémagazine....356
Cinémonde....356
Pour Vous....357
La Revue du cinéma....359
1931....360
Cinéa-Ciné pour tous....360
Cinémagazine....360
Cinémonde....361
Pour Vous....361
Pour Vous....363

1932.....365
Cinémagazine.....365
Cinémonde.....367
Pour Vous.....369
1933.....371
Cinémagazine.....371
Cinémonde.....372
Pour Vous.....374
Ouvrages.....376

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages historiques.....378
Histoire de l'Allemagne.....378
Histoire de France.....378
Histoire des relations franco-allemandes.....378
Regards croisés franco-allemands sur la Première Guerre Mondiale.....379
Ouvrages sur la vie allemande de la République de Weimar.....380
Ouvrages sur la presse française.....382
Ouvrages généraux.....382
Histoire de la presse cinématographique française.....382
Ouvrages sur l'histoire du cinéma.....384
Ouvrages généraux.....384
Ouvrages spécialisés.....385
Histoire du cinéma allemand.....387
Autobiographies et biographies.....391
Ouvrages théoriques.....392