



HAL
open science

De Louis Delluc à Caligari...

Marc Lavastrou

► **To cite this version:**

Marc Lavastrou. De Louis Delluc à Caligari.... Trajectoires - Travaux des jeunes chercheurs du CIERA, 2011, 5, pp.1-10. hal-00934478

HAL Id: hal-00934478

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-00934478v1>

Submitted on 22 Jan 2014

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.



Marc Lavastrou

De Louis Delluc à *Caligari*... L'introduction du cinéma allemand en France

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Marc Lavastrou, « De Louis Delluc à *Caligari*... L'introduction du cinéma allemand en France », *Trajectoires* [En ligne], 5 | 2011, mis en ligne le 16 décembre 2011, consulté le 22 février 2013. URL : <http://trajectoires.revues.org/685>

Éditeur : Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne (CIERA)

<http://trajectoires.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :

<http://trajectoires.revues.org/685>

Document généré automatiquement le 22 février 2013.

© Tous droits réservés

Marc Lavastrou

De Louis Delluc à *Caligari*... L'introduction du cinéma allemand en France

1 Si le titre du présent article fait explicitement référence à l'ouvrage phare de Siegfried Kracauer, c'est surtout pour tenter de s'en démarquer tant cette histoire psychologique du cinéma allemand – comme son sous-titre l'indique – est ancrée dans le contexte de l'immédiat après Seconde Guerre mondiale où des intellectuels allemands ont tenté de trouver des réponses à l'origine de la barbarie nazie (Traverso, 1994 : 157). La figure du docteur Caligari ne sera donc pas analysée comme le signe précurseur de la dictature nationale-socialiste (Kracauer, 2009 : 72) mais nous nous efforcerons d'inscrire ce film dans le contexte de sa réalisation et de sa distribution.

2 *Le cabinet du docteur Caligari* est l'un des premiers films allemands à être officiellement distribués aux États-Unis. Contrairement aux films de Lubitsch *Madame du Barry* et *Anne Boleyn* dont l'origine nationale fut un temps cachée, cette œuvre est le premier véritable succès mondial d'un film dont l'origine germanique est clairement affichée (Roberts, 2008 : 33-34). Le réalisateur français Henry Roussell, alors en voyage aux États-Unis, évoque cet épisode :

« 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... » (1921 : 12)

3 Ainsi l'avènement sur la scène cinématographique mondiale des productions allemandes correspond-il aux difficiles débuts de la République de Weimar dont les clauses non négociables du Traité de Versailles ne sont pas sans accentuer les difficultés économiques, commerciales et politiques de ce régime aux fondations fragiles. Les salles de cinéma d'outre-Rhin sont d'ailleurs un lieu de repos pour les spectateurs pour lesquels l'agitation et les violences urbaines sont quotidiennes dans la période de l'immédiat après-guerre.

4 Parallèlement, dans l'hexagone, les années succédant au premier conflit mondial sont marquées par la fin des illusions. Si la signature de l'armistice est naturellement synonyme de victoire nationale, les pourparlers lors du Traité de Versailles imposent l'équilibre défendu par les anglo-saxons reléguant ainsi les intérêts français après 14 points soutenus par Wilson (Bariéty, Poidevin, 1977 : 228). Il en va de même pour le cinéma français dont les tentatives d'exportation de films dans les régions libérées sont un échec (Garçon, 2006 : 49-50). Les productions américaines dominent sans rival l'ensemble du marché mondial au détriment de son homologue français qui, jusqu'en 1914, possédait un certain monopole. Ces désillusions et frustrations sont les conséquences logiques d'un repli nationaliste où le chauvinisme et la germanophobie sont exacerbés. Dès lors, la réaction de la Chambre syndicale des directeurs de cinéma faisant le « serment solennel » de ne pas projeter un seul film allemand pendant quinze ans est symptomatique de cette période de profonde remise en question (Courtade, 1991a : 99).

5 Pourtant, c'est bien le cinéma américain – donc d'origine étrangère – qui offre au 7^e art ses premières lettres de noblesse. *Forfaiture*, *Intolérance* ou encore les Chaplin sont la source même de la « conversion » de certains intellectuels au cinéma. C'est le cas de Louis Delluc¹ qui devient un ardent défenseur de ce nouvel art après la découverte de ces réalisations (Delluc, 1986 : 23-24). S'il n'est pas le premier chroniqueur français de cinéma, son omniprésence est manifeste – du poste de rédacteur en chef de la revue *Le Film* à la création de *Cinéa* en passant par les publications hebdomadaires dans *Paris-Midi*, sans oublier ses activités de cinéaste et de scénariste. L'organisation de deux « Matinées de *Cinéa* » participent également de cette politique de légitimation artistique et de tolérance envers les productions étrangères. La première, celle du 14 novembre 1921, voit la projection d'un premier film allemand en France, *Le Cabinet du Docteur Caligari* (Gauthier, 1999 : 56-62).

- 6 Nombreux sont les historiens – Courtade (1991a : 99-100), Gauthier (1999 : 57), Eisenschitz (2008 : 19) – qui traitent de cet événement en y associant le nom de Delluc comme organisateur. Il s'agit de la projection d'un film réalisé dans un pays européen qui, aux yeux des critiques de l'époque, possède une culture ancienne, contrairement aux États-Unis². L'Allemagne comme la France est confrontée au contexte mondialisé et capitaliste de ce nouvel art et semble proposer à la fois une œuvre conforme à cette industrie tout en gardant un caractère national.
- 7 L'analyse de cette première projection à travers la grille conceptuelle du conflit développée par Georg Simmel permet d'en donner une autre interprétation où l'idée d'une identité nationale endogène serait une fiction qui masquerait mal la nécessité vitale de se confronter aux autres cultures et de réagir en fonction. « Un groupe qui serait tout simplement centripète et harmonieux, une pure et simple "réunion", n'a non seulement pas d'existence empirique, mais encore il ne présenterait pas de véritable processus de vie [...]. » (Simmel, 2003 : 21) Dès lors, il ne s'agit pas à proprement parler d'un conflit cinématographique franco-allemand puisque cette projection n'a que peu de répercussion outre-Rhin. C'est davantage un conflit franco-français où Louis Delluc, secondé par la rédaction de *Cinéa*, lutte contre le chauvinisme national en s'attachant à faire connaître les grandes productions étrangères et notamment les films allemands, américains, suédois ou encore russes. En d'autres termes, si l'initiative de projeter le film de Robert Wiene vient exclusivement de Louis Delluc, ses collaborateurs, comme Léon Moussinac, Robert Florey ou Lucien Wahl, approuvent cette démarche provocatrice dont l'objectif est de forcer la confrontation avec les autres cinémas nationaux.
- 8 En quoi l'impact d'une telle démarche modifie-t-il durablement l'image du cinéma allemand en France et dans quelle mesure ouvre-t-il la voix à d'éventuels transferts culturels franco-allemands à l'issue de ces premiers échanges ? Dans un premier temps, nous analyserons en quoi le boycott du cinéma allemand nuit au développement de son homologue hexagonal. Puis nous verrons que la première Matinée de *Cinéa* fait apparaître les insuffisances structurelles du cinéma français pour montrer enfin en quoi le cinéma allemand peut être interprété comme une source d'inspiration à une recherche d'unité entre art et industrie au sein du cinéma français.

La négation d'un conflit : le boycott du cinéma allemand en France

- 9 Très tôt, Louis Delluc mesure les dangers du boycott français du cinéma allemand. Dès 1919, il s'insurge contre cette interdiction dans un article publié dans *Le Film*. Cette situation n'empêche en rien le développement de l'industrie cinématographique allemande et paradoxalement dessert lourdement le cinéma hexagonal : « L'entrée des films allemands est rigoureusement interdite ici. C'est un bon moyen pour se rendre compte de ce qu'ils font. » (Delluc, 1986 : 118) La curiosité du critique apparaît comme une attitude iconoclaste au regard des réactions haineuses que provoque le cinéma d'outre-Rhin chez des critiques pourtant réputés tolérants et cultivés à l'instar d'Émile Vuillermoz qui écrira en février 1921 : « Le terrain germanique est parfaitement favorable à la culture du navet. » (1921 : 5) Le concept simmelien du conflit nous permet ainsi d'analyser la réaction de Delluc comme celle d'un chroniqueur conscient de la nécessité de voix dissonantes indispensables à l'émergence d'un cinéma national français (Simmel, 2003 : 22).
- 10 Les propos de Delluc trouvent leur justification dans les conditions d'un cinéma désormais mondialisé où le 7^e art est avant tout une industrie capitaliste dont la rentabilité économique est la principale source d'intérêt pour les producteurs peu scrupuleux des contingences nationalistes qui ont alimenté et justifié la boucherie de 1914-1918 : « tous les capitalistes allemands et pro-allemands ne consacraient pas nécessairement leur fortune à la glorification du chauvinisme germanique : ils ne demandent pas mieux que de gagner de l'argent chez des gens qui travaillent contre leur gouvernement. » (Delluc, 1986 : 119)
- 11 L'industrie cinématographique allemande a su évoluer en fonction des nouvelles nécessités économiques mondialisées liées aux divers flux commerciaux de ventes et d'achats de films. Dès lors, les producteurs d'outre-Rhin distinguent aisément les films de propagande politique peu rentables et les autres réalisations dont l'exploitation à l'étranger peut être envisagée. Cette

interdiction française est symptomatique de la difficile situation du cinéma français qui n'est pas parvenu à se convertir et à répondre à ces nouvelles exigences industrielles et capitalistes. À ce titre, la négation du cinéma allemand peut être perçue comme un refus de cette nouvelle donne mondialisée où des concurrents inédits vont nécessairement émerger et s'imposer sur les marchés globaux.

12 Dans le cas du cinéma allemand, il ne s'agit pas d'une véritable naissance. L'article de Louis Delluc s'efforce de démontrer que l'état-major de Guillaume II a su voir dans le 7^e art un puissant allié dans lequel des moyens financiers et matériels devaient être investis dans le cadre de l'effort de guerre. Certes, « le cinéma servit alors moins l'art que la guerre » (*ibid.*) mais pour Delluc, cette période de conflit a accéléré l'évolution d'ordre structurel donnant à l'Allemagne des investisseurs mais aussi des studios indispensables à la production de films à l'échelle mondiale. La radicale évolution politique de l'Allemagne d'après-guerre semble ouvrir la voie à l'émergence de véritables réalisations indépendantes des instances gouvernementales et militaires. « On cite des films : *Ferdinand Lassale*, *Que la lumière soit*, *Homunculus*, avec Olaff Fonss, où paraît un sens aigu des beautés cinématographiques. » (*ibid.*) Dès lors, cette ébauche d'une première histoire du cinéma allemand montre une certaine admiration pour ce pays européen économiquement exsangue dont les moyens cinématographiques sont potentiellement capables de rivaliser avec l'omnipotent cinéma américain – ce qui est loin d'être le cas du cinéma français de la fin des années 1910.

13 Ici Louis Delluc touche les limites imposées par son statut de chroniqueur dont l'activité dépend des films projetés en France. Aussi, organise-t-il pour les abonnés de la revue *Cinéa* deux « matinées » qui seront l'occasion de montrer des productions étrangères. Lors de la séance du 14 novembre 1921 Delluc montre pour la première fois dans l'hexagone un film allemand – *Le Cabinet du docteur Caligari* – et un documentaire inédit sur la nouvelle Russie soviétique (Gauthier, 1999 : 56-62). Certes, il ne s'agit pas à proprement parler du premier film d'outre-Rhin distribué à Paris – *La Princesse aux huîtres* de Lubitsch est projeté au début de l'année 1921 (Doublon, 1921 : 26) mais ce long métrage de Robert Wiene est la première œuvre cinématographique germanique à susciter autant de controverses, ce qui par conséquent confère à cette Matinée de *Cinéa* un rôle fondateur dans l'émergence du cinéma allemand en France. Elle doit donc être également analysée comme l'élément déclencheur d'un conflit cinématographique franco-français où la dimension nationale est au centre des débats.

La première Matinée de Cinéa : l'émergence du conflit

14 Louis Delluc connaît parfaitement la force de la critique qu'il utilise dans ce cas comme un formidable levier de pression contre l'interdiction du cinéma allemand en France. Rapidement, cette séance quasi privée devient un événement à la portée nationale puisque le critique publie une chronique dans *Paris-Midi* et non pas dans les colonnes de *Cinéa* (Delluc, 1986 : 262-263). Le célèbre critique déclenche sciemment un scandale au sein du cinéma français – ce qui n'est pas sans provoquer une extraordinaire publicité pour la revue qu'il dirige – mais, il est conscient également qu'il ouvre les frontières aux productions d'outre-Rhin qui désormais existent et ne peuvent plus être ignorées.

15 « Que ce film passe bientôt et partout ! Il produira des impressions mais il attirera et intéressera. L'aventure de *LA CHARENTE 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. [...] Les intellectuels ont fait une ovation à *CALIGARI*. Il faut livrer aux faubourgs maintenant. C'est là que le nouveau est désiré et même compris. » (*ibid.* : 262-263)

16 L'objectif de Delluc est d'abord de lutter contre le chauvinisme ambiant en montrant des œuvres à l'esthétique alors inédite en France. Certes, *Le Cabinet du docteur Caligari* est perçu comme éminemment germanique mais pour les cinéastes français, ce film peut être, si ce n'est une source d'inspiration, du moins l'objet de réactions.

17 « 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. » (*ibid.*)

- 18 Cette chronique remet en cause les préjugés sur le cinéma allemand qu'il avait déjà décriés dès 1919. La production de Robert Wiene est perçue comme une véritable œuvre d'art – aux antipodes d'un film de propagande – utilisant des procédés décoratifs et de mise en scène véritablement artisanaux – ce qui situe ce film en contradiction avec les cadres très industriels des studios allemands. La radicalité du *Cabinet du Docteur Caligari* fait table rase de ces lieux communs propres à une Allemagne perçue comme industrielle et militariste. Cependant, le film est aussi à l'origine du développement de « nouveaux » *topoi*, ceux d'une Allemagne romantique et fantastique déjà exposés par Madame de Staël dans *De l'Allemagne*.
- 19 Le choix de ce film s'inscrit également sur une échelle géographique plus large. *Le Cabinet du Docteur Caligari* a été, en effet, distribué aux États-Unis quelques mois auparavant (Roussell, 1921 : 11-12). Le cinéma allemand est donc parvenu à imposer un film à l'identité culturelle forte sur le territoire américain, ce que n'avait pas encore réussi à faire son homologue français. L'exemple de ce succès mondial montre que l'équilibre entre industrie globalisée et spécificité nationale est possible. Les cadres civilisationnels des pays du vieux monde ne sont donc pas incompatibles avec les nouvelles exigences du cinéma dont l'évolution contraint les producteurs à une exportation sur tous les continents.
- 20 Naturellement, cette initiative provoque une campagne haineuse envers l'ancien ennemi héréditaire ; le numéro du 27 janvier 1922 de *Cinéma Magazine* critique le « battage intolérable » autour de ce « film boche » (Palmier, 1991 : 148). Au-delà des réactions germanophobes, force est d'admettre que l'introduction d'un élément exogène à la culture française, tel que ce film allemand, ouvre la voie vers une recherche de compromis entre industrie mondialisée et identité française. Cette quête d'unité entre ces deux pendants du cinéma, d'apparence contradictoire, s'inspire, malgré la germanophobie ambiante, du modèle allemand dont le surprenant succès international provoque une admiration certaine de la part des critiques les plus éclairés.
- 21 En créant avec de remarquables chroniqueurs la revue *Cinéa*, Louis Delluc lutte activement contre un patriotisme excessif nuisible au développement international d'un cinéma d'essence française dont la confrontation avec les autres cinémas nationaux apparaît comme capitale. Qu'elles soient positives ou négatives, radicales ou tempérées, les critiques permettent aux films d'exister aux yeux du public de sorte que les commentaires nationalistes et germanophobes n'empêcheront pas les spectateurs de se déplacer pour des raisons diverses – simple curiosité, découverte d'une nouvelle esthétique. Suite à cette première projection, Delluc place les directeurs de salles devant le fait accompli, des cinémas, comme *Le Carillon* ou *Le Ciné-Opéra*, deviennent les lieux privilégiés de cette nouvelle cinématographie nationale (Gauthier, 1999 : 105-107).
- 22 Durant la première moitié des années 1920 en France, la distribution de films allemands accroît l'existence d'un cinéma national marqué – des *Trois Lumières* (*Der müde Tod*) aux *Nibelungen* en passant par *Nosferatu* – dont le succès international est indéniable. En s'attachant à légitimer le cinéma comme le 7^e des arts, les intellectuels en ont oublié l'aspect industriel indispensable à son développement et à son expansion. Dès lors, le cinéma allemand est en passe de devenir une source d'inspiration.

Première moitié des années 1920 : une recherche d'unité ?

- 23 La période de la Grande Guerre a vu à la fois l'effondrement de la production française et le prodigieux développement du cinéma allemand. « [...] [L]a 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 ? » (Delluc, 1985 : 127) Cet extrait de l'ouvrage *Le Cinéma et les cinéastes*, publié *post mortem*, souligne la prédominance du cinéma d'outre-Rhin qui devient, à ses yeux, un modèle tant au niveau d'une esthétique d'essence nationale que sur le plan économique. En revanche, le cinéma français semble paralysé depuis le premier conflit mondial dans une crise dont les causes sont, avant tout, intrinsèques et d'ordres structurels et économiques :

- 24 « L'habitude de ne pas payer convenablement les artistes, les peintres, les auteurs ; [...] la dilapidation de capitaux (venus de sources respectables) par des réalisateurs ou cinéastes peu scrupuleux, sortis ou 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 interdissent au Cinéma de France un développement rapide, généreux et juste. » (*ibid.*)
- 25 Cette description est d'autant plus critique qu'elle a été rédigée par un ardent défenseur du cinéma et plus particulièrement du cinéma français qui, dès 1917, s'acharne à soutenir et à légitimer ce nouvel art parmi les intellectuels. Si la France « n'a pas le sens du cinéma » (*ibid.*) c'est qu'elle ne possède pas la rigueur nécessaire à l'élaboration de structures indispensables au développement de l'industrie cinématographique. Pourtant, il admet que l'hexagone « abonde en esprits, jeunes, curieux et inventifs, épris de cinéma » (*ibid.*). Tous ses espoirs sont tournés vers cette nouvelle génération à laquelle il tente de donner des repères dont certains se situent chez l'ancien ennemi héréditaire. En ce sens, le cheminement de Delluc et, par extension, la ligne éditoriale de *Cinéa* sont à rapprocher du mot de Leibniz repris par Simmel dans *Le Conflit* : « il serait prêt à suivre même son ennemi mortel, si celui-ci avait quelque chose à lui apprendre. » (2003 : 51) Or, dans le difficile contexte diplomatique de la première moitié des années 1920, dont la crise de la Ruhr est à la fois le paroxysme et le symbole, cette ouverture d'esprit demeure incomprise.
- 26 Pourtant, des films comme *Genuine*, *La Terre qui flambe*, *Le Rail* ou encore *Nosferatu* sont pour Delluc « à peine une carte de visite en attendant l'énorme production exécutée ou en cours d'exécution » (1985 : 131-132). Ces œuvres représentent l'avant-garde du cinéma allemand dans toute sa variété cinématographique. L'immense potentiel du cinéma d'outre-Rhin est une réalité confirmée dont les fondements se situent au niveau de l'engagement des « 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 » (*ibid.*). Il s'agit d'un travail collectif, d'une œuvre d'art totale représentant, à travers l'ensemble de la production, toute la diversité de la civilisation allemande (*ibid.*). Cette participation complète permet la réalisation d'œuvres de qualité inégale – film international et national – certes, mais dont la « qualité supérieure » (*ibid.*) globale lui ouvre commercialement les portes des principales salles de cinéma du monde entier.
- 27 Cet engagement a un coût financier considérable que les investisseurs sont cependant en mesure de couvrir, permettant ainsi l'indispensable développement technologique et artistique de la production cinématographique allemande. « À Berlin, pas plus qu'à New York et à Los Angelès [*sic*], excès de finance ne signifie pas 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 cinématographie sans une base solide est folie. On sait d'ailleurs ce que cela coûte à d'autres nations. » (*ibid.* :132) Il est évident qu'il vise ici le gouvernement et les investisseurs français qui refusent de prendre toute la mesure des véritables besoins que nécessite l'industrie cinématographique pour être capable de rivaliser, à l'échelle mondiale, avec les grandes puissances américaine et allemande.
- 28 Ces deux grands pays producteurs sont à ce sujet des modèles à suivre pour le cinéma français. Ce compte-rendu de l'état du cinéma allemand est à considérer comme une humble tentative de rapprochement franco-allemand à la modeste échelle du cinéma. Si la crise identitaire que traverse le cinéma français est intrinsèque, elle doit trouver une issue dans les écoles nationales qui lui sont proches. L'exemple de la réussite allemande ne doit pas être considéré comme une atteinte à l'honneur de la nation française mais comme la voie à suivre.

Conclusion

- 29 Le boycott français du cinéma allemand dessert doublement son homologue hexagonal : d'une part, cette négation n'empêche en rien le développement cinématographique outre-Rhin et d'autre part, l'interdiction écarte toute tentative de confrontation ou de réaction mutuelle. Tant qu'aucun film allemand n'est officiellement montré en France, les tentatives de Louis Delluc pour aiguïser la curiosité de ses lecteurs restent lettre morte. Sans œuvre à commenter, la

critique n'a aucun pouvoir d'amplification et de médiation. Il faut donc attendre la première Matinée de *Cinéa*, celle du 14 novembre 1921, pour donner aux abonnés de la revue l'occasion de voir enfin *Le Cabinet du Docteur Caligari*. En chroniqueur avisé, Delluc donne rapidement à cet événement quasiprivé une importance nationale. Ainsi ouvre-t-il un conflit franco-français en intégrant sur cette aire géographique un élément exogène.

30 Certes, la violence des débats est proportionnelle à la germanophobie issue du premier conflit mondial, mais la proximité de ces deux aires culturelles explique également ce phénomène (Simmel, 2003 : 62-63). Le concurrent le plus menaçant demeure le cinéma américain mais il est perçu comme le fruit d'un pays jeune et sans culture (Moussinac, 1983 : 13). Le succès international du film allemand renvoie directement à son pendant français son incapacité à s'adapter aux exigences du marché global où le cinéma est avant tout une industrie capitaliste. Cependant, le cinéma germanique ne produit pas des œuvres sans caractéristiques nationales ; bien au contraire, le film de Robert Wiene véhicule une série de *topoi* propre à une Allemagne romantique et fantastique se situant aux antipodes des *topoi* impérialiste et militaire. Dès lors, les productions allemandes sont la preuve que les nations du vieux monde peuvent se conformer aux obligations du marché cinématographique désormais globalisé. La crise du cinéma français est donc endogène, il doit trouver de nouvelles ressources auprès de son voisin et ennemi d'hier. L'idée d'un cinéma européen voit certes le jour en France dès 1922 (Courtade, 1991b : 173) – quelques mois seulement après la projection du *Cabinet du Docteur Caligari* – sans pour autant provoquer de profondes restructurations des studios français. Babelsberg devient l'anti-Hollywood européen dans la mesure où ces studios sont les seuls capables de pouvoir rivaliser avec leur homologue américain.

31 Raymond Borde définit la période du cinéma muet comme celle du cinéma européen où les échanges sont constants car les langues ne font pas encore barrière, « puisqu'il suffisait de traduire les intertitres » (1984 : non paginé). Delluc appelait de ses vœux une unité entre l'art et l'industrie cinématographique française ; en raison de l'absence de cette union franco-française une nouvelle cohésion voit donc le jour. En dépassant les strictes frontières de l'hexagone, elle s'effectue sur une échelle géographique plus large celle de l'Europe occidentale dont les cadres culturels sont informels. Ainsi dénombre-t-on vingt-quatre coproductions franco-allemandes entre 1919 et 1929 (Courtade, 1991b : 173). Certains artistes français profitent du confort des studios berlinois pour réaliser leur projet, et les producteurs allemands y trouvent également un intérêt. Ces films sont distribués sans difficultés en France et dans les autres pays de langue française sans pour autant concurrencer le cinéma allemand. Cette situation provoque donc un nouvel équilibre propice à des échanges culturels franco-allemands.

32 Paradoxalement, si ces échanges sont relativement bien perçus, une barrière subsiste. En effet, durant les années 1920, aucun critique ne semble reconnaître une éventuelle influence du cinéma allemand sur la production française. Seul le jeune Jean Mitry remarque une prégnance du caligarisme dans *Le Brasier ardent* d'Ivan Mosjoukine dans la légende d'une illustration (Mitry, 1923 : 5). Or, selon Jacques Aumont, certains longs métrages français et notamment ceux de Marcel L'Herbier comme *L'Inhumaine* et *Don Juan et Faust* s'inspirent des décors du *Cabinet du docteur Caligari* (2008 : 22). Il y aurait donc une autocensure interdisant les critiques français d'évaluer la pertinence de ces transferts culturels, si bien que la pensée dominante française persiste à voir dans son voisin d'outre-Rhin l'origine de tous les maux de la société. Malgré les chroniques de Delluc, la domination française du cinéma européen apparaît comme un droit légitime usurpé par le barbare allemand. Cette non-réception montre les limites de ces médiateurs culturels dont le schéma de pensée semble exclure tout échange de quelque nature qu'il soit.

Bibliographie

Aumont, Jacques (2008) « Où commence, où finit l'expressionnisme », in : Aumont, Jacques et Benoît Benoliel, dir. : *Le Cinéma expressionniste de Caligari à Tim Burton*. Paris/Rennes (Cinémathèque française/Presses Universitaires de Rennes), p. 13-28.

Bariéty, Jacques et Raymond Poidevin (1977) : *Les relations franco-allemandes 1815-1975*. Paris (Armand Collin).

Borde, Raymond (1984) : « Préface », in : Chirat, Raymond et Roger Icart, dir. : *Catalogue des films français de long métrage*. Toulouse (Cinémathèque de Toulouse), non paginé.

Courtade, Francis (1991a) : « L'influence de l'expressionnisme allemand sur le cinéma français », in : Hurst, Heike et Heiner Gassen, dir. : *Tendres Ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*. Paris (L'Harmattan), p. 91-102.

--- (1991b) : « Les coproductions franco-allemandes et versions multiples des années 30 », in : Hurst, Heike et Heiner Gassen, dir. : *Tendres Ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*. Paris (L'Harmattan), p. 173-183.

Delluc, Louis (1985) : *Le cinéma et les cinéastes*. Paris (Cinémathèque française).

--- (1986) : *Cinéma et Cie*. Paris (Cinémathèque française).

Doublon, Lucien (1921) : « La Princesses aux huîtres », in : *Cinémagazine*, 11.02.1921, p. 26.

Eisenschitz, Bernard (2008) : *Le cinéma allemand*. Paris (Armand Colin).

Gauthier, Christophe (1999) : *La passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris (École des Chartes/Associations Français de Recherche sur l'Histoire du Cinéma).

Garçon, François (2006) : *La distribution cinématographique en France 1907-1957*. Paris (CNRS Édition).

Ghali, Nouredine (1995) : *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Paris (Paris Experimental).

Kracauer, Siegfried (2009, 1^{er} éd. 1973) : *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne (L'Âge d'homme).

Mitry, Jean (1923) : « Le Brasier ardent », in : *Ciné pour tous*, 01.07.1923, p. 5-6.

Moussinac, Léon (1983, 1^{er} éd. 1925) : *Naissance du cinéma*. Plan-de-la-Tour (Éditions d'Aujourd'hui).

Palmier, Jean-Michel (1991) : « Quatre destins de cinéastes émigrés en France / Fritz Lang, Georg Wilhelm Pabst, Robert Siodmak et Max Ophuls », in : Hurst, Heike et Heiner Gassen, dir. : *Tendres Ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*. Paris (L'Harmattan), p. 147-171.

Roussell, Henry (1921) : « Le Film allemand en Américaique », in : *Cinémagazine*, 12.08.1921, p. 11-12.

Traverso, Enzo (1994) : *Siegfried Kracauer. Itinéraire d'un intellectuel nomade*. Paris (La Découverte).

Roberts, Ian (2008) : *German Expressionist Cinema. The World of Light and Shadow*. Londres (Wallflower).

Simmel, Georg (2003) : *Le Conflit*. Paris (Circé/Poche).

Vincendeau, Ginette (1991), « France – Terre d'accueil. L'industrie cinématographique français des années 30 face aux étrangers », in: Hurst, Heike et Heiner Gassen, dir. : *Tendres Ennemis. Cent ans de cinéma entre la France et l'Allemagne*. Paris (L'Harmattan), p. 139-145.

Vuillermoz, Émile (1921) : « Le Film allemand », in : *Cinémagazine*, 28.01.1921, p. 5-6.

Filmographie (classement chronologique)

The Cheat (Forfaiture) (Cecil B. DeMille, 1915, États-Unis)

Homunculus (Homunculus) (Otto Rippert, 1916, Allemagne)

Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages (Intolérance) (David Wark Griffith, 1916, États-Unis)

Es werde Licht ! (Que la lumière soit) (Richard Oswald, 1917, Allemagne)

Ferdinand Lassalle (Ferdinand Lassalle) (Rudolf Meinert, 1918, Allemagne)

Die Austernprinzessin (La princesse aux huîtres) (Ernst Lubitsch, 1919, Allemagne)

Das Cabinet des Dr. Caligari (Le cabinet du docteur Caligari) (Robert Wiene, 1919, Allemagne)

Madame DuBarry (Madame du Barry) (Ernst Lubitsch, 1919, Allemagne)

Anna Boleyn (Anne Boleyn) (Ernst Lubitsch, 1920, Allemagne)

Genuine (Genuine) (Robert Wiene, 1920, Allemagne)

Körkarlen (La charrette fantôme) (Victor Sjöström, 1921, Suède)

Der müde Tod (Les trois lumières) (Fritz Lang, 1921, Allemagne)

Scherben (Le rail) (Lupu Pick, 1921, Allemagne)

Der brennende Acker (La terre qui flambe) (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922, Allemagne)

Don Juan et Faust (Marcel L'Herbier, 1922, France)

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le vampire) (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922, Allemagne)

Le brasier ardent (Ivan Mosjoukine, 1923, France)

Die Nibelungen: Siegfrieds Tod (Les Nibelungen : La mort de Siegfried) (Fritz Lang, 1924, Allemagne)

Die Nibelungen: Kriemhilds Rache (Les Nibelungen: La vengeance de Kriemhild) (Fritz Lang, 1924, Allemagne)

Notes

1 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. Il est d'abord tenté par la littérature et le théâtre. Ce goût pour les lettres ne le quittera pas puisque parallèlement à sa carrière de cinéaste, il publie régulièrement romans et nouvelles comme par exemple *La Guerre est morte*, *La Danse du scalp* (1919) ou encore *L'Homme des bars* (1923). Cette attirance pour les arts du spectacle révèle, en négatif, un certain mépris pour le cinéma. Ce n'est qu'en 1916, après la projection de *Forfaiture* de Cecil B. De Mille que Louis Delluc n'aura de cesse de prouver tant par ses écrits que par ses films, les possibilités expressives de ce nouvel art. Dès 1917, il est engagé comme rédacteur en chef au *Film*. Après la guerre, il souhaite créer un véritable lieu de rencontres autour d'une revue. Ce projet voit le jour le 14 janvier 1920 avec la création du *Journal du ciné-club*. Rapidement, son activité de cinéaste l'empêche de continuer cette expérience qu'il renouvelle dès 1921 avec *Cinéa*. Dans le cadre de cet hebdomadaire, il poursuit son ambition première et organise deux « Matinées de *Cinéa* » au cours desquelles il projette des films alors inédits en France. Toutefois, en novembre 1922, Jean Tedesco le remplace à la tête de *Cinéa*. Dès lors, l'essentiel des textes de Delluc sera publié dans le quotidien *Bonsoir* dans la rubrique « Pellicules » qu'il tiendra jusqu'en février 1924 quelques semaines avant sa mort le 22 mars. (*Dictionnaire du cinéma français des années vingt, Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, <http://1895.revues.org/90#tocto1n2> [18 novembre 2011]).

2 « Ils [Les Américains] furent admirablement servis par leur absence de culture. Leur civilisation jeune et neuve ne s'embarrasse pas d'une tradition artistique considérable. » (Moussinac, 1983 : 13) En ce sens, le cinéma français ne peut se confronter et trouver des éléments de réponses à sa crise que chez ses voisins européens à la culture séculaire.

Pour citer cet article

Référence électronique

Marc Lavastrou, « De Louis Delluc à Caligari... L'introduction du cinéma allemand en France », *Trajectoires* [En ligne], 5 | 2011, mis en ligne le 16 décembre 2011, consulté le 22 février 2013. URL : <http://trajectoires.revues.org/685>

À propos de l'auteur

Marc Lavastrou

doctorat d'allemand, université de Toulouse – Le Mirai, marc.lavastrou@gmail.com

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Résumés

Dès 1919, le boycott du cinéma allemand interdit toute confrontation avec les réalisations de l'ennemi héréditaire. Cette négation inquiète Louis Delluc qui réagit en publiant deux articles

sur la situation du cinéma allemand. Ces chroniques proposent un premier état des lieux mais, sans film distribué, ces analyses restent lettre morte et ne font que souligner ce manque. Il faut attendre 1921 et la création de la revue *Cinéa* pour que Delluc organise la première projection du *Cabinet du docteur Caligari*. Cet événement prend vite une ampleur nationale. Le succès mondial de ce film démontre la possibilité d'un équilibre entre industrie mondialisée et spécificité nationale. Dès lors, le cinéma allemand peut servir de modèle pour la recherche d'une telle unité au sein du cinéma français dont la crise structurelle démontre son incapacité à s'adapter aux nouvelles exigences du marché global. Louis Delluc parvient donc à imposer les productions allemandes en France, mais il ne réussit cependant pas à effectuer la transition entre artisanat anarchique et industrie cinématographique rationalisée. Ainsi, une autre unité voit-elle le jour, dépassant les cadres nationaux pour s'inscrire sur le vaste espace européen ouvrant ainsi la voie à des échanges culturels et techniques franco-allemands.

Seit 1919 verhindert das Verbot des deutschen Kinos in Frankreich jegliche Konfrontation mit den Produktionen des Erzfeindes. Diese Ablehnung des deutschen Films beschäftigt und beunruhigt Louis Delluc, der daraufhin zwei Artikel über die Situation des deutschen Films veröffentlicht. Seine Artikel zeigen einen ersten Stand der Dinge auf, der aber in Anbetracht fehlender deutscher Filmvorführungen keine weitere Beachtung findet. Erst im Jahr 1921 wird mit der Revue *Cinéa*, deren Gründer Delluc ist, eine erste Aufführung des *Kabinett des Dr. Caligari* organisiert. Dieses Ereignis nimmt schnell nationale Dimensionen an. Der internationale Erfolg dieses Films zeigt auf, dass ein Gleichgewicht zwischen globalisierter Industrie und nationaler Spezifität möglich ist. Von diesem Zeitpunkt an fungiert das deutsche Kino als Vorbild für die Suche nach einer solchen Synergie im französischen Kino. Dessen strukturelle Krise zeugt von seiner Unfähigkeit, sich an die neuen Anforderungen der globalisierenden Märkte anzupassen. Selbst wenn Delluc es schafft, deutsche Produktionen in Frankreich durchzusetzen, kann er dennoch nicht den Übergang vom anarchischen Handwerk hin zur rationalisierten Filmindustrie durchsetzen. Vielmehr kommt eine andere Synergie zutage, die den nationalen Rahmen sprengt und sich in den gesamteuropäischen Raum einschreibt und somit den Weg für den technischen und kulturellen Austausch zwischen Deutschland und Frankreich ebnet.

Entrées d'index

Mots-clés : Le Cabinet du Docteur Caligari, Robert Wiene, Louis Delluc, Georg Simmel, cinéma, industrie, art, identité nationale, conflit, France, Allemagne

Schlagwörter : Das Kabinett des Dr. Caligari, Robert Wiene, Louis Delluc, Georg Simmel, Kino, Industrie, Kunst, Nationalidentität, Konflikt, Frankreich, Deutschland