



ISSN 1866-5268

ISSN en ligne 2261-2750

Le difficile retour du film allemand
sur les écrans français.
Etude de sa réception à travers des revues
cinématographiques de 1918 à 1925

Cecile Delettres

CeLiSO, Université Paris-Sorbonne, Paris, France
cdelettre@yahoo.de

Reçu le 22-04-2017 / Évalué le 02-06-2017 / Accepté le 30-09-2017

Résumé

Si à la sortie de la guerre, les directeurs de cinéma français s'engagent à boycotter les films allemands pour une durée de quinze ans, ce n'est pas pour des raisons artistiques mais poussés par leur patriotisme voire leur germanophobie. La faiblesse de la production française et l'attractivité de la production allemande - de par sa qualité et son faible coût - incitent cependant certains à faire des exceptions dès 1921. Les premiers scandales laissent vite place à de la curiosité puis à la reconnaissance des qualités techniques et artistiques des films allemands. L'accueil réservé en France au cinéma allemand change radicalement en l'espace de cinq ans.

Mots-clés : film allemand, cinéma muet, réception du cinéma en France, revues cinématographiques, critique cinématographique, germanophobie

Die schwierige Rückkehr des deutschen Films in die französischen Kinos

Zusammenfassung

Die französischen Kinobesitzer, die sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges dazu verpflichteten, die deutschen Filme fünfzehn Jahre lang zu boykottieren, handeln nicht aus künstlerischen Gründen, sondern Patriotismus und teils Deutscheindlichkeit. Die Unzulänglichkeit der französischen Produktion und die Attraktivität der deutschen - dank ihrer Qualität und ihrer niedrigen Preises - veranlassen einige Kinos dazu, bereits 1921 Ausnahmen zu machen. Dies ruft anfänglich Proteste hervor, bald aber überwiegen Neugier und schließlich Anerkennung ihrer technischen und künstlerischen Qualitäten. Innerhalb von fünf Jahren verändert sich die Rezeption der deutschen Filme in Frankreich grundlegend.

Schlüsselwörter: deutscher Film, Stummfilm, Filmrezeption in Frankreich, Filmzeitschriften, Filmkritik, Deutscheindlichkeit

The difficult come-back of German movies on French cinemas

Abstract

When, after the war, French cinema directors decided to boycott German produced movies for fifteen years, this was not for artistic reasons but out of patriotism, if not germanophobia. However, the weakness of the French film industry and the attractiveness of german movies - by their quality and their affordability - convinced some to make exceptions as early as 1921. After the initial outrage, curiosity and recognition of the technical and artistic qualities of German productions came to the fore. Within five years the reception of German movies in France was completely turned around.

Keywords: german movies, silent movies, reception of movies in France, film periodicals, film review, germanophobia

S'intéresser à la réception du cinéma allemand en France à la sortie de la Première Guerre Mondiale nous semble être un angle d'approche peu exploité mais tout à fait pertinent pour décrypter les relations culturelles franco-allemandes de l'époque. Le cinéma est alors un art tout récent qui intéresse donc beaucoup la presse, les critiques et surtout un public très large (Gauthier, 1999 : 38). Dans cet article, nous nous intéressons à la reprise des relations cinématographiques franco-allemandes essentiellement du point de vue français. Nous nous basons sur l'étude des revues cinématographiques françaises de l'époque¹. *La Cinématographie française* (Cin Fra dans les sources) constitue notre référence principale. Ce choix s'explique par plusieurs éléments². Tout d'abord c'est une des rares revues de cinéma à paraître dès 1918. La plupart de ses concurrentes sont créés en 1921. Or, la fin de la guerre paraît être un point de départ intéressant pour cette étude puisque, pendant le conflit, le boycott des films allemands en France est total. Il est donc intéressant de partir de ce point zéro des relations cinématographiques entre les deux pays et de voir comment la situation évolue dans les années qui suivent. Par ailleurs, *La Cinématographie française* présente l'intérêt d'être la plus importante revue corporative. L'étude de cette revue offre donc le double avantage de présenter ce qui va influencer la programmation française de films allemands, mais aussi de rendre compte d'un sentiment général. D'autre part, pour contrebalancer les opinions parfois extrêmes exprimées dans cette revue, cette étude s'appuie également sur des articles issus du *Courrier cinématographique* (CC), revue corporative qui s'adresse en premier lieu aux exploitants, de *Cinémagazine* (CZ), revue qui s'adresse directement au grand public, de *Cinéa*, une revue destinée à un public cultivé, intellectuel, ouvert à la nouveauté et à l'expérimentation et de façon

ponctuelle de *Comoedia*, quotidien culturel possédant un supplément cinéma. En complément, des articles extraits de *Der Film-Kurier* (FK) et de *Die Lichtbild-Bühne* (LBB) présentent le point de vue allemand sur la réception de leur production cinématographique en France.

Nous suivrons un plan chronologique, dégagant trois grandes étapes dans l'accueil réservé en France aux films allemands après la Première Guerre Mondiale. La première partie traitera du rejet total de toute production allemande au sortir de la guerre, motivé par une germanophobie exacerbée. La seconde s'intéressera aux premières sorties de films allemands en France et se concentrera donc sur les années 1921-1922. Dans la troisième partie nous nous intéresserons aux conséquences de l'occupation de la Ruhr (1923-1925) sur les relations cinématographiques.

I. Le film allemand : absent des écrans, mais présent dans la presse

En 1914, 90 % des films produits dans le monde le sont en France, et par des firmes françaises (Jeanne & Ford, 1965 : 107). Mais la Première Guerre Mondiale a des conséquences désastreuses pour l'industrie cinématographique française (Garçon, 2006 : 52). Et ironie du sort, le déclin du cinéma français a permis à l'Allemagne de développer une industrie cinématographique compétitive. En 1914, 90% des films projetés en Allemagne sont d'origine étrangère, et la France est de loin le premier fournisseur avec au moins 30% à elle seule (Thiermeyer, 1994 : 36). L'Allemagne ne compte que quelques dizaines de petites entreprises de production. La guerre ouvre des possibilités insoupçonnées au cinéma allemand. L'Allemagne, ainsi que l'ensemble de l'Europe centrale et de l'Europe de l'est, se retrouve coupée de l'ouest, d'où provenait jusqu'à présent la majorité de ses films. Il faut combler le vide créé par l'absence des productions anglaises, italiennes, américaines et surtout françaises. Les besoins des cinémas sont alors plus importants et plus vifs que jamais : avec le poids de la guerre et la tension grandissante qui s'exerce sur la population, le désir de divertissement augmente, et avec lui, la fréquentation des salles. Les studios allemands redoublent d'efforts, de nouveaux studios sont créés, c'est le début de la production de masse. En 1918, les sociétés de production sont au nombre de 131 (Wollenberg, 1948 : 15). A la fin de la guerre, la situation cinématographique est donc complètement renversée. La France ne peut plus subvenir à ses besoins en films alors que l'Allemagne n'a plus besoin des films français.

On peut se demander si l'Allemagne va réussir à exploiter la situation et devenir un grand fournisseur de films pour la France. L'état d'esprit des Français à la fin de la guerre laisse présager de l'accueil qu'ils s'approprient à réserver aux films de « l'ennemi ». Il est intéressant d'étudier l'évolution de cet accueil, et les principaux arguments utilisés pour justifier un rejet du film allemand.

1. L'expression de la germanophobie et le fantôme de la guerre

Force est de constater que le problème du « film boche », pour reprendre l'expression de l'époque, est un sujet qui tient à cœur aux rédacteurs de la *Cinématographie française* puisqu'ils lui consacrent un éditorial dès le huitième numéro de la revue : « Ce que nous voulons surtout, et cela sans la moindre concession, c'est fermer pour le plus lointain avenir notre marché aux films allemands et autrichiens. En cela nous sommes certainement d'accord, premièrement avec l'opinion publique, deuxièmement avec l'Amérique, l'Angleterre, l'Italie et tous nos alliés plus ou moins producteurs de films » (Simonot, Cin Fra n° 8, 28/12/18).

Ce vœu si cher à la revue, devance la radicale décision du Syndicat Français des Directeurs de Cinématographes, prise à l'unanimité lors de sa séance du 26 février 1919 de « proscrire de leurs écrans, pendant une durée de 15 ans, tous les films de provenance allemande ou autrichienne. » (Cin Fra n° 18, 08/03/19). La résolution est applaudie par la direction de la revue, mais celle-ci exprime ses craintes quant à son application. En effet, elle démontre, exemple à l'appui, qu'il est facile pour un film allemand d'obtenir un visa de censure : une firme étrangère acquiert un film, elle lui appose sa marque et parfois l'affuble d'un nouveau titre puis l'introduit ainsi « déguisé » dans d'autres pays, où les acheteurs peuvent ignorer la véritable origine de l'œuvre s'ils ne se livrent pas à une enquête scrupuleuse.

Ce rejet catégorique du film allemand ne s'appuie pas sur des arguments artistiques ni même - ou du moins pas encore - sur des arguments économiques mais bien sur des arguments purement nationalistes. Cette germanophobie est évidemment une conséquence de la guerre. L'exportation des films allemands est très souvent comparée à l'offensive militaire : « Les boches font du commerce comme ils font la guerre... en ce moment nos voisins d'Outre Rhin se préparent à envahir le monde de films » (CC n° 31, 08/04/19). De façon générale, les pages des revues cinématographiques regorgent d'expressions germanophobes³.

2. L'émergence de l'argument économique

Au printemps 1920, on constate une première évolution. Passée la réaction quasi épidermique face à l'origine allemande des films, certains parmi la profession sont d'avis que l'heure de la reprise des relations économiques avec l'Allemagne a sonné. Si l'on s'obstine à refuser tout contact avec l'Allemagne, d'autres sauront tirer les bénéfices de ce nouveau marché qui s'ouvre :

Il serait souhaitable que les maisons françaises comprennent que déjà il est tard pour se mettre en ligne. L'ordre de mobilisation pour la conquête

cinématographique de notre débiteur est déjà affiché. Toute hésitation peut nous être fatale. Et maintenant, si cela nous amuse, continuons à nous intéresser aux bouderies sottement «revanchardes» de journalistes en mal de copie qui sont les vrais antimilitaristes de l'armée économique - les anarchistes de la richesse de la France. (J. Piétrini, Cin Fra n° 93, 14/08/20).

Certains journalistes de la *Cinématographie française* prennent donc le parti de bien séparer la question économique de toutes les autres considérations. Sans pour autant changer d'avis sur les Allemands, ils se veulent avant tout pragmatiques et prônent la « sagesse » pour le bien de l'économie française. Un nouvel argument clé de la profession, repris par la presse, dans sa prise de position face aux films allemands est la réciprocité. Que l'Allemagne ouvre ses frontières aux films français et la politesse lui sera rendue.

Le moment semble effectivement propice à un rapprochement avec l'Allemagne : les écrans français sont submergés par une production américaine moyenne qui finit par lasser le public. Or les « éclairés » qui reviennent d'Allemagne vantent les gros progrès accomplis là-bas par l'industrie cinématographique, de plus les films allemands sont très bon marché. Par ailleurs, la voie est déjà préparée puisque, si les films allemands ne passent pas encore en France, le matériel cinématographique allemand, aussi bien les lampes que la pellicule, est déjà largement vendu et utilisé en France (« Frankreich und wir », FK n° 254, 16/11/20). Tout semble donc indiquer que la France va très prochainement devoir se fournir en films chez son voisin.

3. Les premières critiques

En attendant de découvrir les grandes - ou « kolossale » - productions allemandes, on se les fait raconter par les correspondants à l'étranger. Le correspondant en Italie de la *Cinématographie française* résume par exemple ainsi *Madame Du Barry*⁴ d'Ernst Lubitsch : « L'histoire de France traduite en boche et par des boches ! L'époque gracieuse et légère de Louis XV évoquée par les Herren... Choucroute, aux petits yeux ronds et aux ventres alourdis ! » (Piétrini, Cin Fra n° 69, 28/02/20). Mais dans les pages de la même revue on trouve bientôt une analyse beaucoup plus nuancée de la production allemande dans son ensemble : dans la rubrique « En Allemagne », Gehri remarque que les Allemands se spécialisent dans la reconstitution historique, et d'après lui « c'est dans ce genre qu'ils réussissent le mieux » (Cin Fra n° 111, 18/12/20). Viennent ensuite les films policiers dont le public allemand raffole et qui sont, toujours d'après lui, de meilleure qualité que leurs équivalents américains. Il note aussi beaucoup de drames sociaux alors que les œuvres franchement imaginatives font défaut. Enfin, son opinion sur les films comiques est sans appel :

« franchement mauvais ». Il reconnaît que les réalisateurs allemands travaillent « consciencieusement et méticuleusement », déplore en revanche une interprétation « souvent mauvaise ».

Un journaliste du *Film-Kurier* explique que l'on peut ranger les professionnels français du cinéma en trois catégories selon leur position vis-à-vis du film allemand. Les premiers tiennent le film allemand pour totalement inoffensif, puisque de qualité inférieure. A l'opposé, la grande majorité des industriels est d'avis que l'industrie cinématographique allemande fait des efforts incroyables pour prendre la première place mondiale et qu'il ne faut pas gaspiller ses forces à tenter vainement de bannir définitivement le film allemand du marché français. Ce serait se priver d'avantages économiques et priver le public d'un plaisir artistique. La troisième catégorie, la plus réduite, a pour devise « nous sommes Français et nous nous défendons contre toute expansion transrhénane économique ou culturelle. »⁵ (FK n° 164, 16/07/21). On retrouve ici schématiquement les positions de *Cinémagazine*, de *Cinéa* et de la *Cinématographie française*.

Dès la fin de la guerre, alors qu'un boycott de quinze ans a été décrété à l'encontre du film allemand, celui-ci est au cœur des préoccupations des revues spécialisées dans le cinéma, *La Cinématographie française* en tête. Les rappels à la guerre, les peurs et les préjugés viennent toujours et encore empêcher un jugement clair et sans parti pris (Kasten, 1996 : 37). La qualité et le bas prix des films allemands sont globalement vus comme une menace, que l'on cherche à repousser en évoquant les risques de pénétration culturelle, a fortiori si elle s'effectue de façon camouflée. A partir du printemps 1920, on note tout de même une évolution : des arguments davantage économiques et pragmatiques font leur apparition dans le débat. La reprise des relations économiques entre la France et l'Allemagne semble imminente. Jeancolas a bien cerné l'attitude des milieux du cinéma français vis-à-vis du film allemand au cours de cette année charnière : « Pendant toute l'année 1920 on assiste à un curieux ballet de la séduction et de la tentation qui révèle une fois de plus à quel point ce qu'on appelle « la profession » est pusillanime et divisée. » (Jeancolas, 1988). Toute cette effervescence reste somme toute assez théorique, dans la pratique c'est le statu quo qui prévaut puisqu'à la fin 1920, aucun film allemand n'a encore été distribué en France.

II. Les premiers films allemands en France

Si, depuis la fin de la guerre, on parle beaucoup du film allemand en France, on ne le voit pas. Le film allemand ne trouve pas officiellement d'acheteurs français. Mais la question de la reprise des échanges de films avec l'Allemagne intéresse à cet instant de nombreux professionnels. La situation ne semble donc pas figée.

1. *La Princesse aux Huîtres*⁶

Voici bientôt la première brèche. Un premier film allemand sort à Paris en janvier 1921. L'information est révélée par le quotidien *La Libre Parole*. Le journaliste explique que chaque semaine, les films sont présentés aux directeurs des salles de cinéma et qu'une agence de location, la Super-Film, qu'il qualifie d'ailleurs de « peu importante », a fait annoncer à la surprise générale, pour la semaine suivante, la présentation de : *La princesse des huîtres*, film dont on a déjà beaucoup entendu parler et dont on sait qu'il est allemand. C'est donc sur une initiative d'une petite maison que le film allemand fait son retour sur les écrans français.

Dans le numéro du 29 janvier 1921 de *La Cinématographie française*, de La Borie, le rédacteur en chef de la revue, consacre un papier à cette présentation, qu'on peut qualifier d'historique. Après avoir précisé qu'il n'est nullement hostile par principe à l'introduction du film allemand - à condition que la réciprocité soit de mise - il se lance dans une critique explosive ce « film boche » qui vaut la peine d'être reproduite ici :

Quant à La Princesse des huîtres que l'on a camouflée en Mademoiselle milliard c'est, en toute impartialité, une production inepte et plate, basse et vulgaire. On y voit, dans des pièces immenses et nues qui figurent, paraît-il, l'intérieur d'un palais somptueux, une armée de larbins galonnés - auxquels il ne manque guère que le casque de tranchée - défiler, s'aligner, courber l'échine selon les plus stricts principes du caporalisme prussien. Et il y a aussi une armée de « Gretchen » tout aussi bien dressée. Et cet automatisme raide et anguleux est sinistre. Or il s'agit d'une comédie ! Hélas, si nous en jugeons par La Princesse des huîtres le comique des Allemands est par trop rudimentaire et grossier. (de La Borie, Cin Fra n° 117, 29/01/21).

On a un peu de mal à être convaincu de « l'impartialité » de l'auteur, surtout au vu du succès de ce film dans le monde. Dans *Cinémagazine*, le critique est nettement plus clément à l'égard de la Super-Film et du film lui-même :

« 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 ses 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. » (Doublon, CZ n° 4, 11/02/1921). Cependant même au sein de *Cinémagazine*, tout le monde n'est pas du même avis, ainsi quelques mois plus tard, on retrouve dans la même revue des commentaires un peu moins tendres : « Ce film, qui franchement n'est pas transcendant, est même graveleux et certaines scènes sont d'une amoralité choquante, qu'une censure ayant sinon du tact, tout au moins de l'éducation, aurait dû faire couper. » (CZ n° 17, 13/05/1921).

Cette première incursion sur les écrans français n'est donc pas un franc succès. Il faut dire que la sortie du film n'a pas été préparée. Malgré tout, en Allemagne, on semble considérer que cette première expérience est assez positive. Ainsi un journaliste du *Film-Kurier* remarque qu'un revirement est en train de se produire aussi bien au niveau politique que commercial. La présentation de *Die Austernprinzessin* en France a selon lui prouvé que les Français ne sont pas aussi mesquins et chauvins qu'on les présente généralement puisque l'écran n'a pas été déchiré, ni la pellicule brûlée ou le cinéma démoli. Les représentations, qui ont eu lieu pendant plusieurs semaines, se sont déroulées sans le moindre incident⁷. (FK n° 164, 16/07/1921).

2. Le « caligarisme »

Il faut attendre le mois de mars de l'année suivante pour qu'on ose, en France, passer un deuxième film allemand : *Le Cabinet du docteur Caligari*⁸ de Robert Wiene. Cette fois-ci, on ne peut pas parler de surprise puisqu'on attendait beaucoup de la projection de ce film en France, avant même que celle-ci fut d'actualité. La *Cinématographie française* évoque l'arrivée de ce film allemand à Paris dans son numéro du 14 janvier 1922. Le correspondant en Allemagne de la *Cinématographie française*, qui signe sous le pseudonyme de Lux, rapporte que la presse allemande dans son ensemble « souhaite que ce film active la reprise des transactions allemandes. » (Cin Fra n° 167, 14/01/1922). C'est dire l'espoir placé sur les épaules du docteur Caligari.

Lux n'est pas d'avis que ce film sera un succès public : « Une œuvre spéciale et futuriste, si je puis m'exprimer ainsi, ne constituera jamais une pierre de touche infaillible, et si les professionnels ont fait le choix, le public ne l'a pas encore ratifié... » (ibid). De La Borie non plus : « [...] en fin de compte, l'esprit français, le goût français se révoltent devant les outrances d'une imagination en délire, devant les inventions malsaines d'une mentalité déliquescence, faisandée, morbide. » (Cin Fra n° 169, 28/01/1922). Dans les autres revues non plus, on ne peut pas parler d'un accueil chaleureux. Même dans *Cinémagazine*, qui nous avait habitué à une plus grande ouverture d'esprit, on trouve un article non signé, très hostile et n'ayant pour argument que le souvenir de la guerre :

Une maison française a osé... [sic] 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 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. (CZ n°4, 27/01/22).

Le film sort cependant, mais non sans difficultés. A Marseille par exemple, le film est interdit par le préfet - qui ne l'a pas vu (Courtade, 1998 :85) - malgré le visa de censure qui lui a été accordé. En effet, depuis le décret du 25 juillet 1919, tout film, à l'exception des actualités, ne peut être projeté qu'après avoir obtenu un visa du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts après avis de la « Commission de contrôle des films cinématographiques⁹ ».

Après ce premier mouvement de rejet quasi instinctif, les analyses de ce film ne tardent pas à être plus précises et il se dégage rapidement des critiques positives. Ainsi, pour Piétrini¹⁰, l'atout essentiel de cette œuvre tient dans le fait que, « pour une fois, l'irréel et l'irréalisable paraissent s'être trouvés réalisés. » (CZ n°9, 03/03/22). Il met l'accent sur le fait que l'on ne peut rester indifférent à cette innovation qui permet au film d'atteindre une puissance d'émotion inégalée. Quelques numéros plus tard, le journal dédie à nouveau un bel article à ce film. Vuillermoz parle de « date dans l'histoire », d'après lui, « la grande trouvaille consiste à se servir du récit d'un dément pour nous proposer une technique nouvelle de la mise en scène. » (CZ n°12, 24/03/22). Et il prévoit un grand avenir à cette esthétique inédite, il s'agit d'une nouvelle porte ouverte pour les artistes qui peuvent désormais « abandonner le réalisme du décor naturel, renoncer à la vérité quotidienne et réaliser un effort de composition *total* [sic] ».

Le rédacteur en chef de la *Cinématographie française*, quant à lui, maintient sa ligne. Même un second visionnage ne lui permet pas d'apprécier ce film. Il développe bientôt le concept de « caligarisme » qu'il expose dans son éditorial du 1^{er} avril, intitulé « Gare au caligarisme ». Il s'agit, « comme son nom l'indique, d'un snobisme d'origine allemande » qui consiste à ériger en principe « le truqué, le chiqué, l'ersatz. » (Cin Fra n°178, 01/04/22). Le terme sera repris par d'autres, mais pas forcément sous cette acception négative.

Il est très intéressant de voir que le premier film allemand à passer officiellement en France depuis la fin de la guerre, soulève dès la première projection une immense polémique non seulement de par son origine, mais aussi au niveau artistique. Le cinéma allemand revient sur les écrans français avec un film particulièrement original, car les films expressionnistes sont très marginaux dans la production allemande de l'époque, dominée par les policiers, les comédies, les opérettes et autres films d'aventures. Ce n'est pas forcément une mauvaise

stratégie car la controverse, en prenant l'ampleur que l'on sait, incite chacun à aller assouvir sa curiosité. Par ailleurs, un tel film permet de montrer que l'art cinématographique allemand peut apporter de la nouveauté sur le marché français du film. Cette stratégie, si c'en est une, revient aux acheteurs français et non aux exportateurs allemands. Ce film est le premier évoqué dans l'article « Les surprises des ventes à l'étranger » du *Film-Kurier*, consacré aux œuvres allemandes que l'on avait sous-estimées en Allemagne et qui ont eu un succès inattendu à l'étranger (FK, n° 73, 30/03/22). Pommer lui-même, directeur de la Decla, firme qui a produit le film, déplore le choix qui a été fait par les acheteurs français : « On n'aurait pas dû choisir *Le Cabinet du Dr Caligari* comme spécimen de l'art allemand et il était facile de prévoir la résistance que ce film rencontrerait en France. [...] Non, ce n'est pas là qu'est l'art allemand et le Caligarisme n'est, dans notre production, qu'un accident sans importance et sans lendemain. » (traduction dans Cin Fra n° 192, 08/07/22).

De La Borie tient cependant à relativiser le succès du film en France en précisant « qu'il ne s'est pas trouvé, pour tomber dans ce panneau, autant de snobs que certains voudraient nous le faire croire. *Caligari* n'a eu à Paris et dans quelques rares villes de province qu'un succès de curiosité et presque de scandale. » (Cin Fra n° 192, 08/07/22). Cela est immédiatement contredit par l'agence parisienne qui a introduit le film en France et qui affirme que « ce film a obtenu l'approbation du public français à un tel degré qu'il a pu être donné pendant 2 [sic] mois sans interruption, en rapportant une recette de 350 000 francs malgré l'exiguïté de la salle qui ne contient que 500 personnes. [...] A Marseille¹¹, Nice, Toulouse, le film n'a pas obtenu moins de succès et les grandes stations balnéaires l'ont loué pour la saison. » (Cin Fra n° 192, 08/07/22). On voit donc que malgré les chiffres, les interprétations peuvent être très différentes, allant du four au succès.

En conclusion, on peut noter que plusieurs mois après la sortie du film-événement, les avis divergent encore, mais que la position d'extrême rejet de la *Cinématographie française* paraît tout de même marginale et contredite par la fréquentation des salles. En outre, on remarque que parmi les contemporains, même les mieux renseignés, rares étaient ceux qui avaient pressenti la fortune à laquelle ce film était destiné.

3. Un nouveau scandale : *La Du Barry* à Paris

1922 semble propice au film allemand en France. Les critiques français commencent à assumer leurs opinions positives. Dans *Cinémagazine*, les nombreux films allemands qui sortent cette année-là sont quasiment systématiquement

encensés. On peut par exemple lire à propos des *Trois Lumières*¹² : « L'ensemble nous montre à quel degré de perfection est arrivé l'art cinématographique. » (CZ n°25, 23/06/22). Deux mois plus tard, dans la rubrique « Les grands films », on vante les mérites de *Torgus*¹³. D'après le critique, avec cette œuvre, le cinéma sort enfin du stade des essais pour parvenir à une forme aboutie d'art (CZ n°33, 18/08/22). Les critiques élogieuses parues dans la presse française sont reprises par la maison de production Decla pour assurer la publicité du film en Allemagne (Cin Fra n°197, 12/08/22).

Un nouveau scandale ne tarde pourtant pas à éclater. Il s'agit du film d'Ernst Lubitsch bien connu et datant déjà de 1919 : *Madame Du Barry*. Ce film a déjà fait couler beaucoup d'encre en tant qu'exemple de propagande anti-française. Or des Français ont acquis les droits du film. Le film est interdit par la censure mais l'affaire ne s'arrête pas là. Les importateurs réussissent à gagner le député Charles Bernard à leur cause. Celui-ci intervient en faveur du film et contre la censure, toute la Chambre ou presque lui donne tort (Bailby, *L'intransigeant*). Le Ministre de l'Instruction Publique maintient la décision des censeurs. Pourtant, il semblerait que la nouvelle version du film « ne comporte rien de choquant car les importateurs ont eu soin de pratiquer d'habiles coupures dans la version primitive » (Toulout, *Comoedia*).

C'est cette version corrigée qui est présentée aux professionnels en projection privée. De La Borie fait remarquer que « des filtrages destinés à composer une salle favorable » (Cin Fra, n°217, 30/12/22) ont été effectués. Il n'a d'ailleurs pas été invité. Croze, dans son compte-rendu pour *Comoedia*, explique que « si l'on n'en vint pas aux mains, on en vint aux voix - ou plutôt aux vociférations. » Les témoignages décrivent une séance particulièrement tumultueuse mais on trouve peu de critiques du film lui-même. Si les films allemands peuvent maintenant passer en France et obtenir des critiques favorables, les Français ne sont donc visiblement pas encore prêts à être confrontés à un film allemand traitant de leur propre histoire.

Ces deux années ont été particulièrement riches en rebondissements : 1921 voit le premier film allemand sortir en France de façon marginale. 1922 débute par ce que l'on retient comme étant la première sortie officielle d'un film allemand, *Le Cabinet du docteur Caligari* et s'achève sur une présentation scandaleuse de *Madame Du Barry*. Entre temps, le public français a pu faire connaissance avec d'autres productions allemandes. Si l'évolution générale tend donc vers une reprise des relations, celle-ci ne se fait pas sans à-coups et sans tension autour de ce qui est considéré comme de la propagande ou de la caricature.

III. La crise de la Ruhr et ses conséquences

1. Retour à zéro

C'est un événement politico-militaire qui vient assombrir l'horizon. L'occupation de la Ruhr¹⁴ n'est naturellement pas bien accueillie par les Allemands, y compris dans les milieux du cinéma. La réaction ne se fait pas attendre, et à la une de son numéro du 20 janvier 1923, la *Lichtbild-Bühne* publie un manifeste qui incite à la « guerre économique contre la France et la Belgique ». La *Cinématographie française* reproduit l'article dans sa traduction littérale dont voici un passage :

Les détenteurs de la puissance militaire de la France trouvent qu'il est opportun de déclarer à la vie économique de l'Allemagne une guerre mortelle. Bien que l'industrie filmique soit une industrie internationale, on entend dire par de nombreuses personnalités dirigeantes, qu'elle ne fasse pas, dans cette lutte, bande à part, mais qu'elle se déclare absolument solidaire avec les autres industries. Cette solidarité devrait ensuite être affirmée par l'industrie filmique toute entière en ce sens que toutes les associations de cette branche prendraient position contre la production française par une déclaration commune : aucun directeur de cinéma ne devra présenter au public allemand un film français ; aucun loueur ne devra mettre sur le marché allemand un film français ; aucun importateur ne devra introduire des films français ; aucun fabricant ne devra en produire avec de l'argent français. Un pareil procédé aura naturellement l'appui officiel nécessaire. (Cin Fra n°222, 03/02/23).

Le rédacteur en chef de la *Cinématographie française* s'empresse de répondre que la profession française est tout autant solidaire de son gouvernement que c'est le cas en Allemagne. Dans l'ensemble, le milieu cinématographique français est convaincu du bienfondé de l'occupation de la Ruhr et a bien l'intention de boycotter les films allemands en retour.

La situation a des effets concrets sur l'importation et l'exportation de films. Les achats français de film allemand exposé pour les neuf premiers mois de 1923 tombent à 975 000 mètres de pellicule contre 1 230 000 l'année précédente pour la même période¹⁵. De l'avis du correspondant en Allemagne de la *Cinématographie française*, même malgré ces diminutions, « la France absorbe encore plus de films allemands que l'Allemagne n'en achète en France. » (Cin Fra n°268, 22/12/23). Quant à la part représentée par la France sur les écrans allemands : « Ce pays ne figurait au tableau de la première année de contingentement que par deux films, mais l'année suivante il s'inscrivit par un nombre respectable de 29 films - jusqu'à l'année de la Ruhr, laquelle a fauché tout espoir d'exportation vers l'Allemagne,

puisque, pendant toute cette période, *pas un seul film français n'a pu passer* [sic]. » (LBB, 20/01/24). On note que 1923 est désignée par « l'année de la Ruhr », ce qui atteste que les relations cinématographiques entre les deux pays sont totalement influencées par cet événement si éloigné des considérations artistiques.

2. La profession appelle à la détente

Une semaine après l'appel aux armes, le ton de la *Lichtbild-Bühne* est déjà bien différent : « Quant au film français, la question est à examiner sans passion, si par ce boycottage nous ne nuisons pas plus à notre industrie qu'à l'industrie française. » (article de la LLB reproduit dans Cin Fra n°225, 24/02/23). Cependant la situation perdure de façon problématique et la tendance à l'apaisement n'est pas générale. En juillet, on prône la détente du côté français également :

Si, en attendant, la politique et l'opinion publique influencée par elle, sépare encore la France et l'Allemagne, ce fait regrettable ne pourra frapper le film allemand de quarantaine. Il ne tombera jamais dans l'esprit de quelqu'un d'expulser, pour de pareilles raisons, Wagner, Mozart, Beethoven, même Léhar, de nos salles de théâtre et de concert et aucune tension politique ne pourrait bannir Goethe de la littérature ni Roentgen de la science du monde. Il importe donc de créer d'abord dans ce monde de guerres et de haine, des zones neutres, à qui appartient en premier l'art : le film aussi, car il représente une branche de l'art (la septième, dit-on) et il veut être considéré comme tel. (Guillaume, LBB, 25/07/23).

On voit donc qu'au bout de quelques mois, le patriotisme n'est plus de rigueur et qu'on aimerait bien séparer politique et affaires. Les milieux cinématographiques des deux pays attendent donc avec impatience le règlement de la question de la Ruhr. Fin septembre 1923, face à une situation bloquée, le concept de la « résistance passive », prôné par le gouvernement allemand et appliqué par la majorité de la population, est abandonné. La tension redescend d'un cran dans la région et la reprise des relations et des échanges ne se fait pas attendre.

3. Un an après

Début 1924, le problème semble donc définitivement réglé, du moins dans le domaine cinématographique. Même le rédacteur de la *Cinématographie française* l'analyse ainsi :

Entre les représentants de l'industrie française et de l'industrie allemande du film, les événements de la Ruhr avaient entraîné, du côté allemand, une rupture

imposée avec une violence inouïe par la volonté populaire. Il était devenu littéralement impossible de représenter un film français en Allemagne [...]. Cette tempête est à peine apaisée que le film français reparait sur les écrans de l'Allemagne et que les cinématographistes français y sont accueillis de la façon que je viens de dire. On peut ainsi considérer comme acquise désormais, la pleine adhésion des cinématographistes allemands aux thèses que nous avons, ici, énergiquement soutenues de l'échange international des films sur la base de la réciprocité d'une nation à l'autre. (de La Borie, Cin Fra n° 277, 23/02/24).

Rien ne viendra plus stopper la conquête des écrans français par les films allemands. Celle-ci se poursuit de façon assez naturelle. Les films plaisent, et à partir de 1924, les critiques positives se généralisent. En général, on s'accorde pour trouver au film allemand des qualités techniques : l'éclairage en particulier est souvent apprécié. Par exemple à propos du *Docteur Mabuse*¹⁶, on peut lire : « des éclairages en clair-obscur bien allemands et beaux à voir » (Cin Fra n° 323, 10/01/25). On vante également souvent la mise en scène, notamment la maîtrise de la figuration nombreuse et des mouvements de foule. Ainsi, peut-on lire dans *Cinémagazine* à propos de *Monna Vanna*¹⁷ : « Il y a dans cette production des groupements de foules qui tiennent du prodige... » (CZ n° 51, 21/12/23). On reconnaît aussi les innovations dont font preuve les metteurs en scène allemands : les décors expressionnistes, notamment dans *Le Cabinet du docteur Caligari*, mais aussi le premier film entièrement sans sous-titre, *Le Rail*¹⁸. On s'habitue aux caractéristiques remarquables, positives ou négatives, typiques du cinéma allemand. Si bien que, la critique du film *Ainsi sont les hommes*¹⁹!, par exemple, peut se contenter de remarquer que « cette comédie comporte toutes les qualités et quelques défauts des productions habituelles d'outre-Rhin. » (CZ n° 36, 07/09/23). Par « qualités habituelles », nous devons comprendre : « la réalisation est soigneusement réglée, la photo excellente, les tableaux d'ensemble réussis », de « défauts », ne sont évoqués que « quelques fautes de goût dans l'intrigue » (ibid).

Même dans la *Cinématographie française*, les critiques deviennent clémentes voire élogieuses. Avec l'année 1924, on assiste à une révolution dans le jugement du rédacteur en chef de la revue, dont le déclencheur est la présentation à Berlin des *Nibelungen* de Fritz Lang devant les directeurs des principaux corporatifs du monde entier. Il consacre un éditorial au merveilleux accueil qu'il a reçu et qui est selon lui à insérer dans un effort plus général. « Il s'agit de reconnaître que les cinégraphistes allemands s'empressent de tout leur pouvoir à rétablir de bonnes relations avec l'industrie cinématographique française à la faveur de la détente survenue dans les relations franco-allemandes depuis l'abandon de la "résistance passive" dans la Ruhr. » (de La Borie, Cin Fra n° 277, 23/02/24). On voit une fois de

plus que cet événement politique dominait les relations cinématographiques. « Il y a donc, en dehors et au-dessus des événements de la politique [...] un terrain de rencontre, sinon de collaboration et d'entente. » (ibid). On ne peut qu'être surpris par cet éditorial d'un ton nouveau. Mais la surprise est plus grande encore à la lecture de sa critique du film en lui-même : « Et me voici maintenant devant le film avec la crainte de ne pas suffisamment exprimer tout le bien qu'il en faudrait dire, ou de paraître exagérer si je dis hautement tout le bien que j'en pense. » (Cin Fra n° 277, 23/02/24). Le film allemand a remporté une victoire sur la critique française le plus réticent.

A partir de 1924, on assiste à une véritable explosion du nombre de films allemands passant sur les écrans français. La plupart font l'objet de bonnes, voire d'excellentes critiques. Même la plus germanophobe des revues a changé de ligne. Ainsi après l'occupation de la Ruhr, qui aurait pu remettre définitivement en cause les relations franco-allemandes y compris les relations cinématographiques, celles-ci reprennent très rapidement et même de façon accélérée. On s'intéresse désormais énormément à tout ce qui se passe Outre-Rhin, en témoignent les rubriques du style « Nouvelles de Berlin » qui se multiplient dans les publications françaises. Dans les milieux cinématographiques français, le ressentiment ou même la jalousie semblent appartenir au passé. On s'enorgueillit des réussites allemandes car on les considère comme des réussites européennes aptes à concurrencer les grandes productions américaines. Le retournement de situation est donc total par rapport à la première phase des relations cinématographiques franco-allemandes et la surprise est d'autant plus grande que l'année 1923 semblait avoir anéanti tout espoir de rapprochement.

Nous avons vu que dès 1918, alors que le film allemand est banni des écrans français pour quinze ans, il fait couler beaucoup d'encre en France. Son retour sur les écrans français s'opère plus rapidement que prévu, de façon plus ou moins légale et officielle d'ailleurs. Mais les critiques ont souvent encore du mal à séparer analyse et sentiments. Durant la période 1921-1924 l'évolution de l'accueil fait aux films allemands est loin d'être constante, on a même l'impression que chaque pas en avant est suivi d'un pas en arrière. Si globalement on commence à apprécier les qualités de la production allemande, des choix de films malheureux font vite éclater des scandales. Et alors que chez les industriels du cinéma, on commence à peine à oublier la guerre, l'occupation de la Ruhr recrée une situation délicate où le patriotisme et le ressentiment supplantent les questions d'intérêt économique et artistique. Cependant après cette épreuve, les échanges de films reprennent de plus belle entre les deux pays. Les journalistes français semblent particulièrement bien disposés envers les films allemands et les critiques perdent leurs accents

germanophobes. Le film allemand devient presque un concept et l'on assiste petit à petit à une sorte de normalisation des critiques. En 1924, le film allemand fait partie intégrante du paysage cinématographique français, bien plus qu'avant la guerre. Et il va continuer à consolider sa position.

Bibliographie

La Cinématographie française, années 1918 (1^{ère} parution le 9 nov. 1918) à 1925.

Cinémagazine, années 1921 (1^{ère} parution le 21 janv. 1921) à 1925.

Cinéa, années 1921 (1^{ère} parution le 6 mai 1921) à 1923.

Der Film-Kurier, années 1919 (1^{ère} parution le 31 mai 1919) à 1925.

Die Lichtbild-Bühne, années 1918 à 1925.

Ciment, M., Zimmer, J. (éds) 1997. *La critique de cinéma en France : histoire, anthologie, dictionnaire*. Paris : Ramsay.

Courtade, F. 1988. Un phénomène de rejet, l'expressionnisme allemand. In : *Le Cinéma français muet dans le monde : influences réciproques, Symposium de la F.I.A.F.* Toulouse : Cinémathèque de Toulouse, p.83-92.

Gandert, G. 1997. *Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin : Walter de Gruyter.

Garçon, F. 2006. *La distribution cinématographique en France 1907-1957*. Paris : CNRS Editions.

Gauthier, C. 1999. *La passion du cinéma : cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris : AFRHC/Ecole des Chartes.

Jeancolas J.-P. 1988. Le marché français entre la production nationale et les productions étrangères. 1910-1920. In : *Le Cinéma français muet dans le monde : influences réciproques, Symposium de la F.I.A.F.* Toulouse : Cinémathèque de Toulouse, p.13-23.

Jeanne, R., Ford, C. 1965 (1^{ère} éd. 1947). *Histoire encyclopédique du cinéma. Tome 1 Le cinéma français 1895-1929*. Paris : Robert Laffont.

Kasten, J. 1996. Boche-Filme, zur Rezeption deutscher Filme in Frankreich 1918-1924. In : *Hallo? Berlin? Ici Paris ! Deutsch-französische Filmbeziehungen 1918-1939*. München : edition text + kritik.

Lavastrou, M. 2007. « La réception de *Madame du Barry* par la presse cinématographique française du début des années vingt » *Trajectoires*, n° 1, p. 99-110.

Thiermeyer, M. 1994. *1965 (1^{ère} éd. 1947). Histoire encyclopédique du cinéma. Tome 1 Le cinéma français 1895-1929*. Paris : Robert Laffont.

Wollenberg, K. 1948. *Fifty Years of German Film*. London : Falcon-Press.

Notes

1. Gandert, 1997 : X « Filmgeschichte wird als Rezeptionsgeschichte verstanden, deren verlässlichste Quelle die zeitgenössische Kritik ist. An ihr beteiligten sich damals Schriftsteller und Journalisten von Rang. Die siebente Kunst war ihnen die eigentliche Kunst des technischen Zeitalters. Der Ernst und die Leidenschaft mit der sie ihr Amt versahen, hat eine kritische Prosa entstehen lassen, die noch nach Jahrzehnten durch sprachliche Kraft, analytische Brillanz und moralischen Impetus besticht. »

2. Description de la revue dans Ciment & Zimmer, 1997 : 16 « *La Cinématographie française*, le plus prestigieux et le plus durable des corporatifs français (né en novembre 1918, il

régnera sans partage jusqu'en 1964), riche non seulement de renseignements ayant trait à la production et à l'exploitation, mais aussi d'articles de fond, d'enquêtes, d'interviews, de comptes rendus de tournage, de correspondance avec la province et l'étranger, de débats techniques et surtout, avec une remarquable régularité, d'analyses détaillées de *tous* (sic) les films de long métrage, français et étrangers, présentés à Paris, avec générique et synopsis, le point de vue critique n'étant pas absent, même s'il est presque toujours favorable. [...] »

3. Voici un petit florilège de ce que l'on trouve dans *La Cinématographie française* entre 1918 et 1920 : des caractérisations négatives telles « Fourberie teutonne », « cette sorte de cynisme inconscient qui caractérise les Boches », « La lourdeur, la brutalité, et la vulgarité tudesques qui leur est propre » mais aussi ce qui se veut être des transcriptions de l'accent allemand, du type « hōnoraple glientèle » ou encore la « ponne avaire ».

4. Titre original : *Madame Du Barry*. Réalisateur : Ernst Lubitsch. Année de sortie : 1919.

Pour la réception de ce film dans le monde et dans le temps, voir l'article de Lavastrou, 2007.

5. « Wir sind Franzosen und wehren uns gegen jede überrheinische Ausbreitung wirtschaftlicher oder geistiger Art. »

6. Ou *Princesse aux huîtres*, la traduction du titre original *Die Austernprinzessin* variant d'un journaliste à l'autre. Le film est d'ailleurs présenté en France sous un autre titre : *Miss Milliard*. Réalisateur : Ernst Lubitsch. Année de sortie : 1919.

7. « Bisher sind die Handelsbeziehungen zwischen Frankreich und Deutschland nicht gerade eng gewesen, doch scheint sich jetzt in der Politik und auch im Handel ein Umschwung bemerkbar zu machen. Die Vorführung eines deutschen Filmes in Frankreich hat überdies bewiesen, dass die Franzosen durchaus nicht so kleinlich und chauvinistisch sind, wie es meistens dargestellt wird. Denn weder die Leinwand ist zerrissen, noch der Film verbrannt, noch das Theater demoliert worden. Die Vorführungen, die wochenlang stattgefunden haben, sind ohne jeden Zwischenfall verlaufen. »

8. Titre original : *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Réalisateur : Robert Wiene. Année de sortie : 1920.

9. Archives Nat, carton F21 4691 (projets de décret et décret).

10. Le journaliste qui se montrait très hostile à tout ce qui venait d'Allemagne dans ses articles dans la *Cinématographie française*, exprime ici un avis étonnamment favorable. On peut se demander si cela est dû au fait qu'il écrit ici pour une autre revue (*CinémaMagazine*) ou si c'est le signe d'une réelle évolution de sa position.

11. Le préfet a finalement cédé après trois mois d'interdiction.

12. Titre original : *Der müde Tod*. Réalisateur : Fritz Lang. Année de sortie : 1921.

13. Titre original : *Verlogene Moral* aussi *Brandherd*. Réalisateur : Hanns Kobe. Année de sortie : 1921.

14. Le 11 janvier 1923, des troupes françaises et belges, qui occupaient la Rhénanie allemande depuis la fin de la Grande Guerre, pénètrent dans le bassin de la Ruhr dans le but de faire pression sur l'Allemagne pour qu'elle cesse de repousser le paiement des réparations. Le chancelier allemand Wilhelm Cuno proteste et appelle ses concitoyens à la «*résistance passive*». L'arrivée au pouvoir en France du Cartel des gauches en mai 1924 permet débloquer la situation.

15. Chiffres publiés par le Bureau officiel de la statistique de Berlin et relayés dans la presse professionnelle allemande.

16. Titre original : *Dr Mabuse. Der Spieler*. Réalisateur : Fritz Lang. Année de sortie : 1922.

17. Titre original : *Monna Vanna*. Réalisateur : Richard Eichberg. Année de sortie : 1922.

18. Titre original : *Scherben*. Réalisateur : Lupu Pick. Année de sortie : 1921.

19. Titre original : *So sind die Männer* (également sorti en France sous le titre de *Caprice de femme*). Réalisateur : Goerg Jacoby. Année de sortie : 1923.