



HAL
open science

La réception de Madame du Barry d'Ernst Lubitsch par la presse cinématographique française du début des années 1920

Marc Lavastrou

► **To cite this version:**

Marc Lavastrou. La réception de Madame du Barry d'Ernst Lubitsch par la presse cinématographique française du début des années 1920. *Trajectoires - Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, 2007, 1, pp.99-110. halshs-00250322

HAL Id: halshs-00250322

<https://shs.hal.science/halshs-00250322>

Submitted on 11 Feb 2008

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

Doctorant en études germaniques, université de Toulouse 2-Le Mirail
marc.lavastrou@laposte.net

La réception de *Madame du Barry* d'Ernst Lubitsch par la presse cinématographique française du début des années 1920

Madame du Barry war der erste deutsche Film, den das Publikum in den USA sehen konnte. Im Dezember 1920 wurde er in den New Yorker Kinos aufgeführt. Schnell wurde der Streifen in Nordamerika zu einem sowohl kommerziellen wie filmkritischen und künstlerischen Erfolg. In Frankreich dagegen wurde diese Wirkung des Films als eine weitere Provokation des „Erbfeindes“ Deutschlands interpretiert. Von der französischen Filmkritik wurde Ernst Lubitschs Werk als schändliche und antifranzösische Propaganda diffamiert und als Beweis dafür genommen, dass Deutschland für den westlichen Nachbarn und seine Verbündeten weiterhin eine Gefahr war. Im Gefolge dieser Wahrnehmungen schien ein neuer „Krieg“ zur Verteidigung der französischen Filmkunst auszubrechen. Als Reaktion auf die „deutschen Attacken“ forderten die französischen Kritiker eine bessere finanzielle Unterstützung des französischen Kinos durch den Staat, um so dem deutschen Film angemessen begegnen zu können. Abgesehen von den finanziellen und politischen Aspekten definierte die französische Presse den deutschen Film als bloßes industrielles Produkt, dem sowohl Seele wie Gesicht fehlten. Deutsche Kinoproduktionen waren für sie ein Synonym für den auf reinen Kommerz ausgerichteten internationalen Film – und damit das ganze Gegenteil des französischen Films. Allein diese war dank des großartigen Talents seiner Regisseure tatsächlich Filmkunst. Im französischen Film, so die Empfindung, verbarg sich ein sicher verkanntes, jedoch das einzig wahre Genie der Filmkunst weltweit. Diese Haltung, die die französische Presse auch gegenüber Lubitschs *Madame du Barry* einnahm, macht so die Schwierigkeiten deutlich, auf welche deutsche Produzenten und Regisseure trafen, die in den 1920er Jahren in Frankreich Erfolg haben wollten.



Ernst Lubitsch tourne entre 1918 et 1919 onze films pour la Ufa (Universum Film AG) ¹. L'un d'eux a tout particulièrement attiré l'attention des historiens du cinéma. Il s'agit de *Madame du Barry*, qui a été réalisé durant le premier semestre de l'année 1919. Ce film raconte que :

« En délaissant son amoureux Armand pour le plus prestigieux don Diego, la minidette Jeanne accomplit la première étape d'une carrière de courtisane qui la mènera, *via* les cousins du Barry, au statut envié de favorite de Louis XV. Au faite de sa gloire, elle doit faire face aux pièges de Choisel, son ennemi juré, mais elle n'oublie pas Armand, que son ressentiment rapproche des antimonarquistes. Vient le temps de la disgrâce et (très vite) celui de la Révolution. Accusateur public, Armand obtient la tête de l'ancienne favorite, mais la passion est la plus forte et le traître est abattu dans la cellule de Jeanne qui finira sur l'échafaud ². »

D'un point de vue historiographique, cette œuvre de Lubitsch a suscité diverses réactions, que l'on peut regrouper autour de deux principales interprétations : celle de Siegfried Kracauer et celle de Lotte Eisner. En 1946 est publiée la première édition de *From Caligari to Hitler*, la première histoire du cinéma de la période de la République de Weimar. Son auteur, Kracauer, a été critique de cinéma au *Frankfurter Zeitung* entre 1920 et 1933, puis a fui le régime national-socialiste et s'est exilé aux États-Unis ³. Pour Kracauer, dans la période de l'immédiat après-guerre, les films historiques faisaient partie des films en vogue ⁴. Selon l'auteur, le film de Lubitsch enlève à la Révolution française toute sa symbolique et sa signification. En effet, le film ne relierait pas la Révolution française à ses causes politiques et économiques mais à :

« un amoureux déçu, qui dans son désir de revanche, pousse les masses à prendre la Bastille. De même, l'exécution de *Madame du Barry* a plus à voir avec des motifs de vengeance personnelle qu'avec des raisons politiques. *Madame du Barry* n'exploite pas les passions inhérentes à la révolution, mais réduit la révolution à un dérivatif des passions personnelles ⁵. »

Ainsi, pour Kracauer, *Madame du Barry* nie les idées révolutionnaires. Et la réduction de la Révolution française à des aventures sentimentales, comme dans le film de Lubitsch ou le *Danton* de Dimitri Duchowetski, serait la manifestation d'une tendance antirévolutionnaire voire antidémocratique ⁶.

1. Kreimeier, 1994 : p. 86.

2. Lamy et Rapp, 2002 : p. 701.

3. Bellan, 2001 : p. 15.

4. Kracauer, 1973 : p. 49.

5 *Ibid.* : p. 50.

6 *Ibid.* : p. 56.



Dès lors, il est nécessaire de resituer ces propos dans le contexte de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Kracauer tente une histoire psychologique du cinéma allemand et analyse l'ensemble des films produits sous la République de Weimar comme annonciateurs de la barbarie et du despotisme nazi. Le discours est tout autre dans le livre d'Eisner, *L'Écran démoniaque*, publié pour la première fois en 1965. Cette Allemande, historienne d'art de formation, qualifie ces films non de films historiques – ce qui leur donnerait une relation avec le contexte dans lequel ils ont été réalisés – mais comme des « *Kostümfilme* » [...], expression du besoin d'évasion dans la somptuosité d'un peuple appauvri et déçu, et qui, en outre, a toujours aimé l'éclat des parades ⁷ ». D'ailleurs, selon Eisner, l'Histoire n'est pour Lubitsch qu'un prétexte pour tourner en costumes d'époque. Lubitsch évoque la Révolution française, mais ce n'est pas elle qui l'intéresse. Ce qui l'attire en revanche, ce sont les détails, les accessoires qui révèlent par insinuation la réalité d'une situation, d'un personnage ou d'un caractère ⁸. En procédant ainsi, il crée un nouveau genre cinématographique : la comédie.

Avec *Madame du Barry*, les producteurs de l'Ufa ont forcé le blocus des vainqueurs et pénétré le marché américain ⁹. S'il s'agit du premier film allemand visible sur le continent américain, il est aussi l'un des rares, voire le seul film européen distribué aux États-Unis. Or à la fin de la guerre, le marché français, comme beaucoup d'autres, est inondé de films américains. Malheureusement pour les producteurs français, aucun de leurs films n'est acheté par le marché américain ¹⁰. Ainsi, à la sortie de *Madame du Barry* aux États-Unis, le monde cinématographique français constate qu'un concurrent vient de rentrer sur la scène mondiale et qu'il risque de bouleverser profondément et durablement l'équilibre du cinéma mondial. La sortie du film de Lubitsch marque les premiers pas du cinéma allemand dans l'histoire mondiale du cinéma. Or, comme le souligne Fabrice Montebello, les « histoires du cinéma mondial ("à la Sadoul") [...] oublient de prendre en considération ce qui les rendent possible : la mondialisation des films ». Il poursuit en affirmant que :

« la mondialisation des films est une réalité que connaît le spectateur ordinaire [et, par extension, le critique] depuis les débuts du cinéma. [...] Elle permet de rappeler que les films nationaux sont rarement appréhendés, fabriqués ou consommés en dehors de la présence de films étrangers ¹¹ ».

7. Eisner, 1981 : p. 53.

8. *Ibid.* : p. 56.

9. Schneider, 1990 : p. 32.

10. Garçon, 2006 : p. 73.

11. Montebello, 2005 : p. XII.



C'est ce concept d'« histoire nationale du cinéma mondial » qui justifie qu'on étudie la réception de *Madame du Barry* par la presse française du début des années 1920. Car bien que le film d'Ernst Lubitsch ait subi un rejet absolu de la part de la presse cinématographique française, la sortie aux États-Unis autant que son rejet en France ont eu des conséquences sur la production nationale française. Ces conséquences sont en partie visibles dans les écrits des critiques de cinéma, qui exposent de nouvelles problématiques autant liées au cinéma français qu'au cinéma allemand, autant au marché américain qu'au marché français, et plus largement aux relations franco-allemandes et internationales.

La sortie de *Madame du Barry* en Allemagne et aux États-Unis

Lors de l'inauguration, le 18 septembre 1919, du plus grand cinéma de Berlin, l'*Ufa-Palast am Zoo*, on projette *Madame du Barry* d'Ernst Lubitsch. L'événement et le film ne concernent, en fin de compte, que l'univers du cinéma allemand et plus particulièrement le monde de l'Ufa¹². En revanche, lorsque ce même film est, pour la première fois, projeté à New York le 12 décembre 1920, il s'agit véritablement d'un épisode fondateur, tant pour l'histoire du cinéma allemand que pour celle du cinéma mondial. C'est en effet le premier film allemand qui sort à l'époque des frontières germanophones¹³. Mais en arrivant aux États-Unis, le film change de nom : il s'intitulera *Passion* et, dans un premier temps, les affichages publicitaires omettent l'origine du film et les noms des acteurs. Très vite, la duperie est révélée, à la fois par la presse américaine et la presse française, très au fait de l'activité cinématographique outre-Atlantique. Face à cette tromperie, le *New York Times* déclare alors qu'après tout, « l'origine de *Passion* peut-être excusée, car sa vedette [Pola Negri] est polonaise et son sujet français¹⁴ ». Le public américain réagit de même et le film est un premier succès populaire et commercial pour les producteurs allemands¹⁵. Forts d'une telle réussite, d'autres films sont rapidement distribués outre-Atlantique, notamment les autres métrages historiques de Lubitsch, comme *Anne de Boleyn*. En France, les réactions sont bien différentes.

12. Kreimeier, 1994 : p. 89.

13. *Ibid.* : p. 93.

14. Prinzler, 2006 : p. 40-41.

15. *Ibid.*



Madame du Barry: un film de propagande antifrançais ?

Au moment de la sortie du film de Lubitsch sur les écrans de New York, le gouvernement français est toujours préoccupé par les problèmes liés à l'application du traité de Versailles. En 1920, les États-Unis n'ont ratifié ni le traité de Versailles, ni le traité de garantie militaire en cas d'agression allemande. Le Royaume-Uni, solidaire des États-Unis, décide également de s'en dégager. La France se trouve donc isolée, mais exige toujours l'exécution intégrale du traité de Versailles ¹⁶. Face aux événements politiques, la projection et le succès du film de Lubitsch aux États-Unis ont donc quelque chose de scandaleux. Pour le metteur en scène français Henry Roussell (dont le vrai nom était Henri Rousselle) :

« dans ces films dits historiques, on ridiculise, bafoue, déshonore, par exemple, des monarques français ou des grandes figures de la Révolution française. Tel le film, *Dubarry*, qui a conquis les États-Unis sous le mauvais titre de *Passion*. (Un film pitoyable, mal fait, mal joué, où des millions ont été gâchés) ¹⁷ ».

Gaston Tournier partage l'avis de Roussell et affirme :

« On se souvient du mal que nous fit la projection, sur tous les écrans de New York, de ce film odieux qui a pour nom *La Du Barry* (film présenté en Amérique sous le titre alléchant de *Passion*). Cette œuvre, prétendant retracer un des épisodes de notre Révolution, était traitée de telle sorte qu'elle laissait, dans l'esprit des Américains, le souvenir d'une France assoiffée de carnages et de désordre, d'une race pétrie de bas instincts et incapable de beaux sentiments. ¹⁸ »

Ces deux réactions montrent que le film de Lubitsch subit en France plus qu'un véritable rejet. Il est réellement considéré comme un film de pure propagande antifrançais. Face à une telle réaction, on se doute que *Madame du Barry* ne sera pas projeté en France dans l'entre-deux-guerres. Au regard des relations franco-allemandes, le rejet absolu d'un film allemand sur la Révolution française est naturel, voire prévisible. Même si la France est isolée dans sa politique d'exécution du traité de Versailles, il faut qu'elle montre à ses alliés et à l'Allemagne qu'elle est fermement décidée à obtenir l'exécution intégrale du traité. Or dénoncer les productions allemandes comme des œuvres de propagande antifrançaise, c'est montrer, si ce n'est aux Alliés, du moins aux lecteurs français, que

16. Becker et Berstein, 1990 : p. 210-211.

17. Roussell, 1921 : p. 11.

18. Tournier, 1922 : p. 113.



l'Allemagne est toujours dangereuse. Pour la critique cinématographique française, l'Allemagne mène le combat sur un nouveau champ de bataille: les écrans de cinéma. Pour Gaston Tournier, « le poison [comprendre: la propagande anti-française] était dosé avec une telle habileté que les spectateurs ne pouvaient s'apercevoir de sa présence ¹⁹ ». Au-delà de l'exécution intégrale du traité de Versailles, la critique cinématographique française montre qu'il est nécessaire que les producteurs et le gouvernement français se lancent dans cette nouvelle guerre, décisive sur le plan idéologique, commercial et artistique.

Madame du Barry, symbole de l'engagement allemand contre le cinéma français

Utiliser le terme de « bataille » pour évoquer la perception du cinéma allemand dans la France du début des années 1920 peut être considéré comme quelque peu exagéré, et certains préféreraient utiliser le terme moins agressif de « concurrence ». Or, à la lecture des articles traitant de la question du cinéma allemand, on se rend rapidement compte qu'il s'agit bel et bien d'une guerre pour la défense de la cinématographie française. La preuve en est l'article publié par le célèbre musicologue et critique de cinéma Émile Vuillermoz, intitulé « Le Film allemand ». Il affirme que si le cinéma allemand réussit à :

« envahir les deux hémisphères [...], nous n'aurons plus qu'à renoncer à la cinématographie que nous avons 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 ²⁰ ».

Au regard du vocabulaire belliqueux utilisé dans cet extrait, nous voyons clairement que Vuillermoz analyse l'émergence de la concurrence cinématographique allemande comme une nouvelle bataille, puisqu'il est nécessaire, selon lui, « de s'armer pour repousser cette nouvelle invasion ». Le metteur en scène Henry Roussell partage cette opinion en affirmant que [les Américains] pensent et disent :

19. Tournier, 1922 : p. 113.

20. Vuillermoz, 1921 : p. 6.



« L'heure est proche où un pays qui ne possédera pas une industrie cinématographique lui permettant de se mesurer à armes égales avec ses concurrents se classera parmi les pays sans prestige et sans avenir national, peut-on, lorsqu'on a suivi passionnément l'évolution du cinématographe depuis cinq ans, peut-on n'être pas de leur avis? Alors, est-ce au moment où de bonnes volontés et des talents nouveaux se font enfin jour en France que nous allons abandonner la lutte et laisser nos adversaires accentuer leur avance redoutable? Pour organiser la défense, il faut trois choses: des talents, de la méthode et de l'argent. ²¹ »

Afin de remporter cette « bataille », la critique française dénonce un problème uniquement franco-français. Il s'agit des taxes et autres impôts, que Roussell, Vuillermoz et bien d'autres décrivent comme un frein au développement du Septième Art français. En fin de compte, le cinéma allemand n'est pas supérieur à celui de son voisin français, il profite seulement des difficultés passagères liées au financement de la cinématographie française pour s'insinuer – tel un gaz invisible ou un « poison ²² » – dans les salles du monde entier. Roussell déclare :

« Ce n'est pas prononcer un grand mot à la légère que de dire: "il s'agit encore là de la défense nationale". Il est temps encore, juste temps, agissons. [...] Si l'État et la haute finance réhabilitent et ennoblissent par leur appui l'industrie cinématographique, des concours leur viendront, tels et de si haute valeur artistique et commerciale, que nous serons bientôt les égaux des plus forts, les vainqueurs de demain ²³. »

Si la critique française peut douter de l'engagement de l'État dans le cinéma français, elle ne doute pas, en revanche, de la supériorité artistique du cinéma français. Pour Émile Vuillermoz :

« 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 et des Alpes-Maritimes ²⁴. »

Afin d'expliquer rationnellement le succès de la cinématographie allemande aux États-Unis, Vuillermoz pose les fondements d'une nouvelle conception cinématographique : le film international.

21. Roussell, 1921 : p. 12.

22. Tournier, 1922 : p. 113.

23. Roussell, 1921 : p. 12.

24. Vuillermoz, 1921 : p. 5.



Madame du Barry et le film international

Poète expressionniste alsacien, Yvan Goll est sûrement, par son origine et son parcours artistique, l'un des critiques français les moins virulents à l'égard du cinéma allemand. Dans un article consacré au cinéma expressionniste, il affirme que :

« 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. ²⁵ »

La comparaison entre « les fabriques de macaronis » et les maisons de productions allemandes vient en partie de l'article de Vuillermoz dans *Cinémazine*. En effet, selon Vuillermoz :

« une organisation industrielle puissante [...] construira des films internationaux dans le même style confortable, solide et banal que les *palaces* [c'est l'auteur qui souligne] stéréotypés que le voyageur rencontre dans toutes les villes de l'univers, par les soins de l'industrie hôtelière allemande ²⁶ ».

Cette citation montre que le célèbre musicologue interprète les productions cinématographiques allemandes comme des objets industriels fabriqués en série. Il perçoit le film allemand comme :

« le produit d'une collaboration très étudiée avec une bonne division du travail, bien dominée par le cerveau. [...] Dans un studio allemand, la formule adoptée est plus rationnelle et plus efficace ²⁷ ».

Ainsi, avec le succès d'une telle « formule », la mort du cinéma peut être annoncée.

La réponse allemande ne tarde pas à venir. La même revue de cinéma a le courage de la publier. Il s'agit de la réaction de Kurt von Mombart, que *Cinémazine* présente comme « chef du film-département au ministère des Affaires étrangè-

25. Goll, 1921 : p. 20.

26. Vuillermoz, 1921 : p. 6.

27. *Ibid.* : p. 5.

28. Mombart, 1921 : p. 28.



res à Berlin ²⁸ ». Sa définition du film international est plus simple que celle de Vuillermoz. Il affirme, non sans une certaine provocation :

« Sur le marché mondial, le meilleur film sera toujours celui dont l'auteur, le metteur en scène et l'opérateur arriveront à s'unir jusqu'à ne plus former qu'une seule personnalité et à créer cette unité artistique qui exercera toujours la plus forte impression sur les spectateurs. C'est ce que nous arrivons à faire en Allemagne, où nous avons compris ce que signifie l'expression "film international" ²⁹. »

La définition du concept de « film international » par Mombart ne reprend absolument pas les idées de Vuillermoz. Pour le premier, un film international est simplement un bon film compréhensible par tous. Cette vision du film international ne pouvait, bien entendu, qu'entraîner des réactions en France. C'est Orcino qui publie quinze jours plus tard dans la même revue une réponse à Mombart. Sa réaction rejoint, dans l'argumentation, les idées de Vuillermoz. Il affirme notamment que les Allemands « ne réaliseront jamais un film où la délicatesse, le charme, le naturel s'uniraient pour exprimer une forme d'art précieuse, unique et complète ³⁰ ». Ainsi la critique cinématographique ne semble-t-elle pas réellement inquiète de l'émergence des productions d'outre-Rhin sur le marché mondial. Le succès d'un film comme *Madame du Barry* semble être perçu en France comme un pur hasard. D'ailleurs, la critique semble être persuadée que le public – notamment américain – se rendra rapidement compte de la supercherie et reviendra – ou plutôt viendra – naturellement vers les productions françaises.

L'étude de la réception du film de Lubitsch nous a permis de mieux apprécier les différences de perception et d'analyse d'un film. Comme nous l'avons vu, le public et la critique des États-Unis perçoivent *Madame du Barry* comme un film à costumes. En revanche, il en va tout autrement en Allemagne. Dans l'article de *Cinémagazine*, Mombart affirme que :

« la forte impression produite par le film *du Barry* s'explique par le fait qu'on avait réussi à fixer sur l'écran l'esprit de la Révolution. Ce film nous enseigne comment une réalisation cinématographique se rapportant à une époque historique, et par conséquent lointaine, peut être modernisée, rendue "actuelle" et "permanente" ³¹ ».

29. Mombart, 1921 : p. 28.

30. Orcino, 1921 : p. 24-25.

31. Mombart, 1921 : p. 28



Cette citation montre que le film de Lubitsch est perçu en Allemagne, ou du moins par Mombart, comme un film historique dans le sens où il rendrait compte implicitement de la révolution. En France, même si l'œuvre de Lubitsch n'est pas projetée, elle est longuement commentée. La critique analyse ce film dans deux directions complémentaires, donnant à ce film une orientation politique et une portée artistique. Sur le plan politique, un long métrage allemand ayant pour décor le Paris de 1789 ne peut être perçu, au lendemain du premier conflit mondial, que comme une œuvre de propagande antifrançaise. Roussell est peut-être le seul à avoir décelé dans ce film une certaine forme d'humour et de burlesque, qui tourne naturellement pour l'auteur au « grotesque [...] du plus mauvais goût, à tendance nettement francophobe et qui fourmille d'anachronismes aussi ridicules qu'odieux ³² ». Bref, il est interdit de rire avec la Révolution française, d'autant plus lorsqu'on est allemand. Ainsi, le ton employé par la critique cinématographique française montre aussi la germanophobie ambiante dans la France du début des années 1920. Cette peur de l'Allemagne se manifeste à la fois dans l'inflexibilité des positions françaises sur l'application intégrale du traité de Versailles et – toutes proportions gardées – dans la perception de *Madame du Barry*. En France, au lendemain de la signature du Traité, l'Allemagne apparaît dangereuse, tant pour la France que pour ses alliés. La critique française le montre : *Madame du Barry* est une attaque en règle contre la civilisation et l'art français. Mais le danger allemand ne s'arrête pas là. Roussell l'affirme en écrivant que :

« Dans un autre film boche, on s'ape habilement le traditionnel respect britannique [...]. Je parle de *Anna Boleyn*, qui, en ce moment même, conquiert à son tour l'Amérique sous le nouveau titre de *Déception* ³³. »

Ainsi le combat pour la culture et la civilisation a quitté les champs de bataille pour les écrans de cinéma. Et la presse française est unanime pour affirmer que pour remporter cette guerre, il est nécessaire de prendre exemple sur l'Allemagne, car l'argent reste le nerf de la guerre et l'État se doit d'assister financièrement le cinéma français. Si en s'exportant sur le continent américain, les producteurs allemands ont pris, sur le plan *idéologique*, une longueur d'avance, la presse française se rassure en rappelant la supériorité *artistique* du cinéma français.

Le face-à-face entre le Septième Art français et l'industrie cinématographique allemande est récurrent. Aux yeux de la critique française, la production ciné-

32. Roussell, 1921 : p. 12.

33. *Ibid.* : p. 11.



matographique d'outre-Rhin est définie comme industrielle, sans âme et anonyme – aucun nom de metteur en scène, de producteur, d'acteur n'est indiqué dans les articles. Cette définition correspond au concept de « film international », dont *Madame du Barry* apparaît comme un spécimen. À l'inverse, le cinéma français reste une industrie, certes, mais une industrie artisanale, grâce notamment à la toute-puissance de metteurs en scène, tels Gance ou L'Herbier. Si le cinéma français n'est pas connu du public mondial, c'est une preuve supplémentaire, pour la critique française, de son génie, un génie certes maudit – puisqu'il n'est pas reconnu –, mais aussi et surtout un génie en devenir, car :

« les réalisateurs français soutiennent facilement la comparaison avec les producteurs étrangers. Si [Abel] Gance et [Marcel] L'Herbier [...] disposaient des moyens matériels de Griffith et si leurs œuvres bénéficiaient d'une publicité égale à celle dont sont entourées les productions du metteur en scène américain, *La Dixième Symphonie* et *L'Homme du large* apparaîtraient supérieures au *Lys Brisé* ³⁴ ».

Ainsi la critique française semble-t-elle ne pas vouloir prendre conscience de l'émergence du nouveau concurrent allemand. Cette posture est aussi représentative de l'état d'esprit dans lequel se trouve la France au lendemain de l'armistice de 1918. La presse française montre à ses lecteurs ce nouveau concurrent comme le nouveau génie de la propagande, de la fourberie et de l'imposture, comme le génie de l'industrialisation donc – surtout pas comme un nouveau génie artistique. Avec une telle idée sur le cinéma allemand, nous pouvons aisément imaginer le scandale qui a dû entourer la projection du *Cabinet du Docteur Caligari*, le 14 novembre 1921, mais aussi le courage de l'organisateur de cette projection, Louis Delluc ³⁵.

Bibliographie

- GOLL, Ivan (1921) : « Le Cinéma Allemand/Films Cubistes », in : *Cinéa*, I (06/05), p. 20.
- MOMBART, Kurt von (1921) : « À travers la presse étrangère : le Film international », in : *Cinémagazine*, 4 (11/02), p. 28.
- ORCINO (1921) : « Défense et Illustration de la Cinématographie Française », in : *Cinémagazine*, 6 (25/02), p. 24-25.

34. Orcino, 1921 : p. 25.

35. Gauthier, 1999 : p. 57.



- ROUSSELL, Henry (1921) : « Le Film Allemand en Amérique », in : *Cinémagazine*, 30 (12/08), p. 11.
- TOURNIER, Gaston (1922) : « Le dangereux essor de la cinématographie allemande » in : *Cinémagazine*, 30 (28/07), p. 113.
- VUILLERMOZ, Émile (1921) : « Le Film Allemand » in : *Cinémagazine*, 2 (28/01), p. 5-6.
- BECKER, Jean-Jacques et BERSTEIN, Serge (1990) : *Victoire et frustrations 1919-1924*. Paris (Seuil).
- BELLAN, Monika (2001) : *100 ans de cinéma allemand*. Paris (Ellipses).
- EISNER, Lotte H. (1981) : *L'Écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*. Paris (Éric Losfeld).
- GARÇON, François (2006) : *La Distribution cinématographique en France 1907-1957*. Paris (CNRS Éditions).
- GAUTHIER, Christophe (1999) : *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920-1929*. Paris (École des Chartes/AFRHC).
- KRACAUER, Siegfried (1973) : *De Caligari à Hitler. Pour une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne (L'Âge d'Homme).
- KREIMEIER, Klaus (1994) : *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*. Paris (Flammarion).
- LAMY, Jean-Claude et RAPP, Bernard (2002) : *Dictionnaire des films*. Paris (Larousse).
- MONTEBELLO, Fabrice (2005) : *Le Cinéma en France depuis 1930*. Paris (Armand Colin).
- PRINZLER, Hans Helmut : « Éléments pour une biographie », in : EISENSCHITZ, Bernard et NARBONI, Jean, (dir.) : *Ernst Lubitsch*. Paris (Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma/Cinémathèque française), p. 9-103.

