

Université Paris 1 – Panthéon – Sorbonne

UFR 09

Master Histoire des Sociétés occidentales contemporaines

Centre d'histoire sociale du XXème siècle

Penser et défendre le cinéma

**La construction du discours journalistique de cinéma en Allemagne
par une revue spécialisée, *Der Kinematograph* (1907-1928)**

Mémoire de master 2 recherche

Présenté par Mr Pierre Rybicki

Sous la direction de Mme Pascale Goetschel

Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier Madame Pascale Goetschel pour l'attention et le temps qu'elle a accordés à mon travail. Je la remercie également de m'avoir laissé libre dans le choix de mon objet d'étude.

Mes remerciements vont également au personnel des archives de la Staatsbibliothek de Berlin, de la BNF et de la Cinémathèque française, qui a toujours su se rendre disponible et aimable.

Enfin un grand merci à l'ensemble de mes proches et amis, Roxane, Jacques, Alice et Guillaume pour leur aide et leur soutien plus que précieux. Et tout particulièrement à mes parents, Laurence et Frédéric, pour leur écoute et leurs conseils avisés.

Abstract

Based on german newspapers sources, this work tries to understand how the concepts the journalists of the « first times cinema » use to figure out and write about this new media. A singular newspaper will be focalised on firstly, between 1907 and 1928. The publication of these new intellectual categories on the community of cinema lovers and the pedagogy that is linked to it will be enlightened. The architecture of all these thoughts and the way they work together will be searched in relationship to the ideas of space and time, in order to show how these new medium is thought with modernity and its international spreading.

Résumé

A partir de sources journalistiques allemandes et françaises, ce travail tente de comprendre les articulations conceptuelles que les journalistes du « cinéma des premiers temps » utilisent afin de comprendre et rendre compte du cinéma. Une focalisation est tout d'abord réalisée sur une revue particulière, *Der Kinematograph*, entre 1907 et 1928. La projection de ces nouvelles catégories sur le lectorat supposé et la pédagogie qui leur affère seront ensuite mises en lumière. L'architecture de cette pensée sera mise en lien avec les catégories d'espace et de temps afin de comprendre la saisie de ce nouveau medium dans la « modernité » et sa diffusion à l'internationale.

Sommaire

INTRODUCTION	12
Etude d'un périodique.....	12
I- Der Kinematograph : étude d'une revue spécialisée dans le cinéma.....	12
II- Approche et délimitation	19
III- Intérêts et enjeux de cette étude	23
Une périodisation problématique.....	24
I- L'ère wilhelmienne : oubli et renouveau	24
II- La République de Weimar	26
L'idée de cinéma en histoire.....	28
I- Le cinéma allemand, expression de « l'âme allemande » : une historiographie culturaliste	28
II- Le cinéma : objet de quelle histoire ?	30
PREMIERE PARTIE	34
La revue, les mots, les hommes.....	34
Chapitre 1 : De Düsseldorf à Berlin, la trajectoire de <i>Der Kinematograph</i>	35
I- Conquérir Berlin, capitale du cinéma	36
II- La recherche d'une audience	42
III- L'équipe de la rédaction.....	44
Conclusion.....	54
Chapitre 2.....	55
La structure évolutive de <i>Der Kinematograph</i>	55
I- Les premières de couverture : montrer une ambition	56
II- Organisation des rubriques	59
Conclusion.....	67
DEUXIEME PARTIE	68
Le cinéma à l'assaut du peuple.....	68
(1907-1924).....	68
Chapitre 1.....	69

Le cinéma et son public : entre pédagogie scientifique et « <i>Volksbildung</i> » (éducation du peuple) ?.....	69
I- L'exigence d'une pédagogie artisano-scientifique	70
II- Le cinéma : le médium d'éducation des masses	74
III- Le cinéma : l'arbre de la connaissance des temps modernes ?	78
Conclusion.....	82
Chapitre 2 : A l'assaut de la grande Anastasie : quelle censure pour le cinéma ?.....	83
I- Détruire la censure par ceux qui l'incarnent : le cas du Dr. Brunner.....	84
II- Réformer la censure	87
III- Censure et pédagogie	89
Conclusion.....	92
Chapitre 3.....	93
La conquête du public par le cinéma, ou par le <i>Kinematograph</i> ? Histoire d'un destin commun	93
I- L'instauration d'une mémoire commune.....	94
II- Abattre le théâtre.....	99
III- La publicité comme représentation	101
IV- Affronter la création d'une critique du film	104
CONCLUSION	106
Troisième partie : Le temps et l'espace du cinéma de <i>Der Kinematograph</i>	107
Chapitre 1 : Penser le cinéma dans l'histoire : un phénomène moderne ?	107
I- Rétablir une continuité historique : la perspective « lanterniste ».....	108
II- L'avenir du cinéma : l'œuvre prophétique des journalistes.....	113
III- Etre à l'avant-garde	118
Conclusion.....	122
Chapitre 2.....	123
<i>Der Kinematograph</i> et l'international : les ambitions à l'épreuve du conflit mondial	123
I- Se faire la voix d'un cinéma mondial : 1907-1914.....	124
II- L'épreuve de la guerre : discours patriotique et parole internationaliste.....	127
III- Une dialectique entre le cinéma national et l'intérêt pour l'étranger.....	129
Conclusion.....	135
Chapitre 3.....	136
La voix d'un cinéma germanique	136

(1922-1928)	136
I- Construire le « cinéma allemand ».....	137
II- Un moment national européen ?	141
III- Le temps des propositions	142
Conclusion.....	146
CONCLUSION	147
BILAN ET OUVERTURE	147
Monographie ou histoire d'un plaidoyer à partir de sources journalistiques ?	148
Ce que Der Kinematograph nous dit.....	149
Une particularisation du plaidoyer	150
Penser un modèle de militantisme propre au cinéma	151
Peuple et cinéma : vers une nouvelle « Aufklärung » ?.....	152
La stratégie mémorielle	153
La place de la Grande Guerre	154
PERSPECTIVES	155
ETAT DES SOURCES	157
I- Archives de presse.....	158
La revue « Der Kinematograph ».....	158
La revue « Erste Internationale Film-Zeitung »	164
III- Sources critiques et littéraires	166
BIBLIOGRAPHIE	167
I- Outils d'analyse	167
II- Ere Wilhelmiennne et République de Weimar	168
III- La Presse	171
ANNEXES	186
IMAGES	187
PREMIERES DE COUVERTURE.....	187
LES RUBRIQUES	191
GRAPHIQUES ET TABLEAUX.....	195
I- Graphiques de densité par date	195
II- Graphique de densité par auteur	197
III- Graphique de densité par thèmes	198

« Et puis ce soir on s'en ira
Au cinéma

Les Artistes que sont-ce donc
Ce ne sont plus ceux qui cultivent les Beaux-arts
Ce ne sont pas ceux qui s'occupent de l'Art
Art poétique ou bien musique
Les Artistes ce sont les acteurs et les actrices
Si nous étions des Artistes
Nous ne dirions pas le cinéma
Nous dirions le ciné

Mais si nous étions de vieux professeurs de province
Nous ne dirions ni ciné ni cinéma
Mais cinématographe

Aussi mon Dieu faut-il avoir du goût. »

« Avant le cinéma », Guillaume Apollinaire, 1917

INTRODUCTION

Etude d'un périodique

I- Der Kinematograph : étude d'une revue spécialisée dans le cinéma

A. Périple d'une revue allemande de l'Empire à la République de Weimar

Une revue est « une publication périodique, le plus souvent mensuelle ou trimestrielle, brochée, qui présente généralement un bilan de la période écoulée dans un domaine particulier et qui s'intitule souvent “revue” »¹. Or, « Der Kinematograph » est une publication hebdomadaire² dont le sujet de spécialisation est le cinéma. C'est donc à bon droit que notre objet d'étude peut être appelé « revue ». Considérons-la ensuite comme une revue allemande pour trois raisons : elle est créée par une équipe de journalistes et un éditeur allemands de Düsseldorf, elle est en langue allemande et que nous épousions le point de vue du producteur ou celui de la réception, là encore il

¹ Définition donnée par le site du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales).

² Elle fut d'abord publiée chaque mercredi de la semaine puis chaque dimanche à partir de 1912.

semblerait qu'elle se situe dans le domaine de la presse allemande³, dans le sens où lecteurs et journalistes sont en grande majorité allemands. Enfin, cette revue apparaît dans un contexte extraordinairement fécond pour la presse allemande, puisque l'apogée de l'extension du marché médiatique vers 1900 et le nombre de quotidiens allemands est alors estimé à 4 000, et si ce nombre diminue ensuite, le tirage de quelques grands journaux augmente considérablement au début du XX^e siècle, ce qui signe une forme de concentration du marché : plusieurs atteignent alors un tirage de plus de 100 000 exemplaires⁴. Les années autour de 1900 sont considérées comme une ère de changement dans l'histoire de la communication. La « deuxième révolution de la lecture » provoquée par les processus d'alphabétisation, d'industrialisation et d'urbanisation produit un marché de masse pour les imprimeurs⁵.

Il faut attendre l'avènement de la République de Weimar pour observer de notables changements : la situation de la presse sous la République de Weimar est caractérisée par une explosion du nombre de publications et les tirages élevés des journaux (600.000 publications quotidiennes à Berlin en 1928⁶). Les progrès techniques permettent l'apparition à grande échelle d'un nouveau type de produit : les journaux très populaires illustrés (le plus célèbre étant le *Berliner Illustrierte Zeitung*). Cette effervescence est encouragée par une censure moins forte, en particulier pour la presse écrite⁷. L'article 118 de la constitution de la nouvelle république garantit en effet que « chaque allemand a le droit, dans les limites fixées par la loi, d'exprimer librement son opinion par la parole, l'écrit, l'image ou par d'autres moyens »⁸. Aucune censure n'est donc officiellement instaurée ; cependant, les interdictions sont courantes. En 1922 par exemple, elles s'élèvent à 52, mais ce chiffre diminue jusqu'en 1927 où seules 4 interdictions sont à relever⁹. Cette liberté (même relative) encourage la création de

³ Ce qui ne l'empêchera pas de nourrir des ambitions internationales et d'utiliser une rhétorique « internationaliste » autour du cinéma.

⁴ WIRSCHING Andreas, « Culture de masse et culture médiatique en Allemagne », in MOLLIER J.-Y., SIRINELLI J.-F., VALLOTTON F. (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, PUF, 2006.

⁵ GRUNEWALD Michel, PUSCHNER Uwe, *Krisenwahrnehmungen der Krise in Deutschland um 1900 : Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im Wilhelminischen Reich (Perceptions de la crise en Allemagne au début du XX^e siècle : les périodiques et la mutation de la société allemande à l'époque Wilhelmiennne)*, Berlin, P. Lang, 2010, P. 95.

⁶ DUSSEL Konrad, *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*, 2004, p. 129.

⁷ FULDA Bernhard, *Press and politics in the Weimar Republic*, 2009.

⁸ Verfassunggebende Deutsche Nationalversammlung, *Verfassung des Deutschen Reiches vom 11. August 1919*

⁹ DUSSEL Konrad, *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*, 2004, p. 125.

journaux, revues et magazines, et à Berlin en particulier cette période est caractérisée par une profusion de titres de presse¹⁰.

Le paysage médiatique est alors marqué par de grands trusts à la tête de grands empires de presse, tels que Ullstein, Mosse ou encore Scherl¹¹. Mais la part de ces géants dans l'ensemble des publications ne représente que 4 à 5% et la presse, loin d'être constituée de gros cartels monopolistiques, est alors organisée en une multitude de propriétaires¹². Il est en outre notable que la moitié des publications soient, sous la République de Weimar, directement reliées à un parti politique¹³. Parmi celles-ci, un tiers est orienté à droite en étant associé au DVP¹⁴ ou au DVNP¹⁵ ; un quart environ est favorable au *Zentrum* et au *Bayerischer Volkspartei*¹⁶ et un quart soutient les libéraux¹⁷. Les 15% restant sont liés à la gauche, avec 10% pour le SPD et 5% pour le KPD. Loin de cette presse politisée, la revue *Der Kinematograph* appartient néanmoins au trust d'Alfred Hugenberg à partir de 1923, détenteur également de la UFA¹⁸.

B. De Düsseldorf à Berlin : une trajectoire centripète

Le *Kinematograph* est l'un des premiers périodiques à s'intéresser strictement au cinéma et à le considérer dès 1907 comme un « art » véritable. Elle naît suite à une rencontre entre l'éditeur Lintz et quelques passionnés du cinéma en automne 1906. C'est tout d'abord un projet de rubrique de quatre pages dans la revue « Der Artist » que l'éditeur se voit proposer, mais il souhaite aller plus loin et consacrer une revue entière à la promotion, à la critique des films et de la technique cinématographique. La première revue est donc publiée le quatre janvier 1907, suite à une première publication en décembre qui constituait une sorte d'essai pour analyser la réaction d'un potentiel

¹⁰ZIEMANN Benjamin, „Weimar was Weimar. Politics, Culture and the Emplotment of the German Republic”.

¹¹FULDA Bernhard, *Press and politics in the Weimar Republic*, 2009.

¹²DUSSEL Konrad, *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*, 2004, p. 135.

¹³FULDA Bernhard, *Press and politics in the Weimar Republic*, 2009.

¹⁴*Deutsche Volkspartei* : le Parti populaire allemand d'orientation national-libérale.

¹⁵*Deutschnationale Volkspartei* : le Parti national du peuple allemand d'obédience nationale-conservatrice.

¹⁶le centre et le *Parti populaire bavarois* sont des alliés au centre de l'échiquier politique.

¹⁷DUSSEL Konrad, *Deutsche Tagespresse im 19. und 20. Jahrhundert*, 2004, p. 130.

¹⁸Universum Films AG, créée par le colonel Ludendorff à des fins de propagande en 1917.

lectorat¹⁹. Si la revue est aussi publiée à Berlin, le siège de la rédaction ne s'y installe véritablement qu'en 1923. Le changement de rédaction de l'année 1923 est l'occasion pour certains journalistes, et notamment Aros²⁰, nouveau rédacteur en chef, de « faire le point » sur la revue en proposant une lecture cohérente de son parcours afin de se projeter dans les années à venir sans écorner « l'esprit » de la revue, cher aux différents collaborateurs ; enfin, il lui construit un destin. Dès juin 1928, la revue adopte une nouvelle fréquence de publication : elle devient bihebdomadaire. Le contenu des articles qu'elle présente et sa structure en sont donc profondément modifiés, et les développements, largement tronqués au profit de la promotion publicitaire des films de l'époque. L'analyse se bornera donc à la forme hebdomadaire, plus complète sur le plan textuel et conceptuel.

C. Une idée nouvelle du cinéma ?

Les auteurs José Moure et Daniel Banda dans *Le cinéma, naissance d'un art* distinguent trois périodes de la critique de films, dont deux nous intéresseront plus particulièrement pour suivre l'évolution de la revue : la première période voit se développer une question primordiale pour le cinéma : « à quoi cela va-t-il servir ? », de 1895 à 1906. Ensuite vient le temps de l'émergence d'un discours théorique et spécialisé sur le cinéma ; enfin, un moment où le cinéma tente de se distinguer des autres domaines artistiques et notamment le théâtre.

La période entre 1907 et 1920 permet de s'interroger sur trois moments de la critique cinématographique mis en avant par les auteurs : le « temps premier d'un discours » entre 1906 et 1907²¹ ; « l'art des temps modernes » jusqu'en 1915 (temps d'une interrogation du cinéma moins sur sa dimension artistique que sur ses moyens spécifiques d'expression) ; « le temps d'un art nouveau », de 1915 à 1920, 1915 correspondant à la sortie d'un des premiers films de l'histoire du cinéma considéré comme un chef-d'œuvre, *The Birth of a nation* de D. Griffith, qui signe la rencontre

¹⁹ On voit apparaître dans le premier microfilm une proto-version de décembre 1906 du premier numéro paru en janvier 1907. Par ailleurs, cette information est également confirmée dans l'article d'Aros cité en note précédente.

²⁰ De son vrai nom Alfred Rosenthal, figure critique du cinéma des premiers temps.

²¹ Le discours cesse d'être purement descriptif et devient théorique, on cherche à légitimer l'objet plus qu'à le décrire.

entre ce nouvel art naissant et l'Histoire (le succès et la valeur artistique du film entraînent les artistes à se rallier au cinéma et autorisent le développement d'une critique indépendante et d'une théorie cinématographique). Dès 1920, on peut considérer que la critique cinématographique s'est autonomisée et emploie ce que les auteurs nomment des « catégories proprement cinématographiques » : les films ne sont plus analysés seulement en termes de scénario ou de bonnes histoires et les images sont enfin abordées pour elles-mêmes. Néanmoins, la revue n'occupera qu'une place secondaire dans ce qu'on peut appeler la « critique » à proprement parler²² : on parle dans son cas de « *Filmpublizistik* »²³.

Le périodique *Der Kinematograph* s'inscrit donc dans cette histoire de la critique et du journalisme de films et une brève analyse de son sous-titre original nous permet de saisir la spécificité de sa position. Véritable cri de ralliement, il demeure inchangé tout au long de la période qui nous intéressera : « Organ für die gesamte Projektionskunst » (que l'on pourrait traduire par « Journal pour un art total de la projection »). Cette expression mérite un égard particulier car elle fait écho à un concept important de la culture romantique allemande du XIX^{ème} siècle : le « *Gesamtkunstwerk* », soit « l'œuvre d'art totale », dont l'expression fut notamment popularisée par Richard Wagner²⁴ à propos de l'opéra. Il faut donc comprendre que le journal place le cinéma comme le couronnement technique et artistique du XIX^{ème} siècle : cette prise de position n'est guère originale et s'inscrit dans le camp déjà bien défini à cette époque des défenseurs du cinéma partagés entre le sentiment d'un accomplissement technique de la nouvelle machine et des potentialités utopiques qu'elle pourrait révéler au genre humain²⁵. Les premiers journalistes tentent de penser le cinématographe selon une interprétation fonctionnaliste : sa vocation est de diffuser un savoir scientifique ; il doit permettre d'atteindre un idéal de réalisme dans le but d'éduquer le peuple et de diffuser le savoir dans une société régénérée par ce dernier. Mais pour se faire entendre, les critiques, techniciens du cinéma et journalistes qui

²² Analyse de mécanismes cinématographiques dans le but de porter un jugement esthétique sur une œuvre

²³ Concept allemand qu'on traduirait par « journalisme cinématographique ».

²⁴ L'artiste allemand le plus populaire et le plus connu au début du XX^{ème} siècle en Allemagne, ainsi que le démontre Emilie Altenloh dans son ouvrage de 1914 *Zur Soziologie des Kinos*.

²⁵ MOURE José, BANDA Daniel, *Le cinéma, naissance d'un art*, Champs Flammarion, Paris, p. 15.

collaborent à la rédaction du journal vont devoir aiguiser leur rhétorique et faire reconnaître le cinéma comme un art à part entière par rapport aux arts déjà existants²⁶.

D. Un lectorat de professionnels et de connaisseurs du cinéma

La revue *Der Kinematograph*, lors de son lancement en 1907, ne se proposait pas forcément d'être une grande revue populaire dont le tirage rivaliserait avec les journaux berlinois. Le ton est donné dès le premier numéro : la revue est destinée « au service de tous et pour tous. »²⁷. Il ne s'agit évidemment pas de toucher un grand public, ambition démesurée pour une revue spécialisée de cinéma à cette époque, mais d'atteindre une communauté d'amateurs éclairés ou de professionnels du cinéma et de les mettre en relation par des petites annonces, des publicités et des articles à la fois critiques et techniques. Il existe notamment une rubrique intermittente écrite par « l'ingénieur Paul Levy » traitant des différents outils et machines au service des propriétaires de salles, informant les lecteurs sur les nouveaux brevets et les assurances incendie par exemple²⁸. Une telle rubrique n'existerait évidemment pas dans une revue plus généraliste destinée à un plus large public. Le lectorat du *Kinematograph* n'est pas celui des journaux à grand tirage comme le *Berliner Anzeiger* d'August Scherl à Berlin ou d'une revue d'avant-garde comme le périodique d'art *Querschnitt* qui défendra l'essor de l'art expressionniste sous la République de Weimar. Il nous faut donc bien saisir la particularité de sa place dans le « champ » de la presse sous l'ère wilhelmienne : la promotion d'un art nouveau, technique, dont le caractère « populaire » rebute alors les intellectuels de l'époque qui le considèrent comme le divertissement du peuple. Dans une thèse datée de 1914, une des premières chercheuses à s'intéresser au cinéma d'un point de vue sociologique, Emilie Altenloh, précise que les classes supérieures continuent d'y voir un instrument didactique bon pour les couches

²⁶ Ainsi on retrouve dans la revue beaucoup d'articles qui développent l'idée d'une supériorité du cinéma sur le théâtre.

²⁷ « Sommaire », la rédaction et la maison d'édition, *Der Kinematograph*, numéro 1 du 6 janvier 1907.

²⁸ La première occurrence de cette rubrique date du 3 mars 1907 et l'article s'intitule « L'équipement électrique dans une salle de cinéma ».

populaires de la société²⁹. En cherchant à se créer une communauté de lecteurs spécialistes, en défendant l'émergence du cinéma et la radicalité de sa technique novatrice, il semble évident que *Der Kinematograph* adopte une position militante dont l'objectif avoué est la défense du medium cinématographique.

E. De quels films parle-t-on ?

Mais pour comprendre comment on parle des films de cette époque, il me faut utiliser ici deux concepts mis en avant par les historiens André Gaudreault et Tom Gunning : le « système d'intégration narrative » et « le système d'intégration monstrative »³⁰. Le premier de ces concepts renvoie aux films conçus avant la standardisation des normes imposées par le film de Griffith *The birth of a nation* en 1915 qui intégraient déjà des éléments de narrativisation (une seule histoire) mais dont les marques d'énonciation n'étaient pas effacées. Le second concept rassemble les films dont chaque plan était considéré comme une petite histoire en soi, où il n'y avait pas de trame narrative unique qui permettait de suivre le déroulement d'une « histoire ». Cette distinction nous apparaît d'autant plus pertinente qu'elle fait sens pour les acteurs de l'époque et les rédacteurs de la revue, qui différencient souvent les « Sensationsfilms » et « Dramenfilms », termes que nous pourrions traduire en français par « Films à sensations » et « films dramatiques ». C'est donc à l'aune de cette production que les films produits et regardés avant 1915 doivent être jugés, et la critique cinématographique considérée. Enfin, la critique à l'œuvre dans la revue est avant tout une critique de films allemands³¹, d'autant plus abondante que le « cinéma allemand », au sens d'un « cinéma produit dans et par une cinématographie nationale »³², naît

²⁹ ALTENLOH Emilie, *Zur Soziologie des Kinos (Vers une sociologie du cinéma)*, 1914, Chapitre « les consommateurs ».

³⁰ *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, 1989, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma ? », p. 57.

³¹ Même si on peut considérer une forte prégnance du cinéma français avant les années 1910, qui ne découle non pas d'une politique francophile de la revue mais plutôt du monopole exercé par Gaumont et Pathé Frères.

³² Andrew Higson, « The concept of National Cinema », *Screen*, n° 30 (4), 1989, p. 36-47, cité par GAUTHIER Christophe (dir.), *Loin d'Hollywood ? : Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925 – 1935*, Paris, Nouveau Monde Editions, octobre 2013 (Introduction p. 12).

véritablement avec la production du film de Paul Wegener *Der Student von Prag*, tourné aux studios de Neubabelsberg en 1913³³. Il existe donc une concomitance entre l'apparition de normes narratives standardisées au niveau international et l'apparition d'un cinéma national qui développe ses tropes particuliers.

II- Approche et délimitation

A. Pourquoi ces bornes ?

Il conviendra de s'intéresser au *Kinematograph* sur une période d'un peu plus de vingt ans, de sa création en janvier 1907 jusqu'en décembre 1928. Nous pouvons avancer quatre arguments qui justifient la cohérence de cette période pour le journal. Il n'y a tout d'abord aucun changement de ligne éditoriale. Il sera ensuite intéressant d'analyser cette continuité malgré le passage d'une édition à l'autre en 1923³⁴ au cours de laquelle l'écrivain et journaliste Alfred Rosenthal devient rédacteur en chef. Enfin, le dernier argument avancé est double et d'ordre tout à fait pratique : il semblerait que les sources de la *Staatbibliothek Preußischer Kulturbesitz* soient chaotiques et mal ordonnées pour les numéros à partir de 1928, notamment parce que le journal devient un quotidien, et perd sa qualité d'hebdomadaire qui le rendait plus aisé à décrire. Les archives de la BNF du département Arts du spectacle ne couvrent par ailleurs pas la période après 1928.

La période qui ouvre la période de Weimar jusqu'en 1928 est souvent considérée comme l'âge d'or du cinéma allemand de cette époque, il serait donc malvenu de se priver des nombreuses critiques qui ont fleuri lors de l'épanouissement de la « culture de Weimar ». La revue *Der Kinematograph* traverse donc trois périodes majeures dont les spécificités ne doivent pas nous échapper : l'époque wilhelmienne, caractérisée par le chauvinisme politique et une censure importante ; la première guerre mondiale, au cours de laquelle les deux éléments précédents existent toujours mais exacerbés par le

³³ C'est la thèse qu'on retrouve chez Roland Schneider dans son *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, 1990.

³⁴ Le journal qui appartenait à l'éditeur Lintz de Düsseldorf passe entre les mains de la maison d'Édition Scherl, elle-même appartenant au conglomérat d'Alfred Hugenberg.

conflit ; puis la République de Weimar, proposant une période d'ouverture, voire d'explosion culturelle dans différents domaines artistiques.

B. L'impasse d'une approche en terme de « champs »

Je désirais tout d'abord effectuer une approche bourdieusienne de mon sujet, mais force me fut de constater que les concepts développés par le sociologue ne me permettaient pas de réfléchir d'une manière féconde aux problèmes rencontrés. Elle suppose tout d'abord un champ délimité avec des valeurs connues par tous les acteurs : mais de quel champ parlons-nous lorsqu'on aborde le cinéma des premiers temps ? La nébuleuse cinématographique du début de siècle renvoie à des pratiques différentes (fêtes foraines, salles de cinémas éphémères, durables) et à des considérations non encore unifiées par des concepts. De même pour le « champ » de la presse cinématographique, qui n'en est qu'à ses débuts. Encore plus insoluble apparaît la question des valeurs mobilisées par les acteurs : sans concepts appropriés au cinéma, sur quel étalon intellectuel ou esthétique peut-on raisonner ? Les catégories reprises par les journalistes avant les années 1920 ressortissent à la critique théâtrale : on analyse le jeu des acteurs et la mise en scène, plus rarement la lumière et jamais le montage. Sans doute un travail réalisé sur une plus grande échelle, intégrant de manière exhaustive de nombreuses revues européennes serait à même d'analyser la construction d'un « champ » du cinéma, mais il dépasse le cadre de la présente étude, bornée à l'espace germanique et à l'analyse rhétorique de la défense du cinéma.

J'ai néanmoins trouvé des concepts opératoires dans un ouvrage paru en 1965, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. A l'époque où Bourdieu écrit ce livre, il différencie la photographie du cinéma dans leur signification sociale en ce que la photographie ne requiert aucune « culture d'école » comme le cinéma : il faut en effet « savoir écrire des films »³⁵. Or, si nous nous intéressons au cinéma des premiers temps, il se trouve qu'une telle institutionnalisation n'existe pas encore :

³⁵ *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1965, Introduction, p. 23.

« écrire des films » peut être le travail de n'importe quel écrivain ou artiste qui s'essaie à la tâche, le métier de scénariste ou de script n'existant pas³⁶. Les premiers réalisateurs font office de pionniers qui se lancent dans l'aventure des temps modernes en se confrontant à ce nouvel objet technique. Il n'existe encore aucune « école de cinéma » à proprement parler³⁷. Je retiendrai également le concept « d'inflation rhétorique »³⁸ qui sert à caractériser le vernis discursif derrière lequel se réfugient les artistes ou critiques d'un art encore considéré comme « déviant »³⁹, véritable stratégie de camouflage culturel.

C. Inscription de la revue dans le paysage de la presse allemande

Mais cette revue, si nous souhaitons l'analyser dans un champ particulier, on ne peut pas la considérer isolément et une étude comparée s'impose pour comprendre la singularité du positionnement des journalistes qui y collaborent. Nous utiliserons pour ce faire une série d'ouvrages publiés à l'époque de la revue ou qui lui sont quelques peu postérieurs, dont le plus connu est sans nul doute l'essai de Walter Benjamin *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* écrit en 1939. Afin de nuancer certaines postures de la revue, j'ai étoffé mon analyse grâce à la lecture des archives d'un autre « outsider »⁴⁰ de la presse allemande : nous nous intéresserons donc également à la revue *Erste Internationale Film-Zeitung*, dont le sous-titre, « Zentral-Organ für die gesamte Kinematographie », pourrait se traduire par « Organe central de toute la cinématographie », qui, comme son titre l'indique si bien, ambitionne d'être la première revue de cinéma aux dimensions internationales. J'ai souhaité enrichir mon étude d'une perspective également plus européenne en consultant les archives de la revue française *Filma* conservées à la Cinémathèque Française, en consacrant mes efforts à la période entre 1907 et 1918.

³⁶ En Allemagne la promotion du mouvement des *Autorenfilme* reposait justement sur le fait que le scripts étaient rédigés par des auteurs déjà confirmés en littérature.

³⁷ Beaucoup de réalisateurs allemands des années 1920 comme Lubitsch ou Von Sternberg venaient de l'école de théâtre tenue par Max Reinhardt à Berlin.

³⁸ J-C Chamboredon « Art mécanique art sauvage », in *Un art moyen*, Pierre Bourdieu (dir.), p. 222.

³⁹ C'est l'hypothèse que l'on peut formuler à bon droit sur toute la période étudiée, même au temps de l'âge d'or du cinéma.

⁴⁰ Ces « outsiders » constituent les autres revues spécialisées dans le cinéma et qui doivent elles aussi faire valoir une conquête de légitimité auprès de leur lectorat

D. Problématique et pistes de recherche

Je voudrais maintenant présenter quelques questions liminaires qui ont guidé ma recherche et mes analyses. Le principal fil conducteur demeure mon interrogation autour de la lutte symbolique en faveur du cinéma des premiers temps dans l'espace culturel germanique des années 1910 et 1920 et les tentatives intellectuelles pour penser un médium inédit. En quoi la pédagogie de la revue, « au service de tous et pour tous », sert-elle le processus « d'artification » du cinéma ? Comment s'effectue la transition entre un discours générique et une rhétorique plus nationale ? Qui sont les producteurs de ce discours au sein de la revue ? Quels sont les liens pratiques et théoriques qui unissent pédagogie et entreprise morale ou artistique et quelles sont les ambitions de la revue sur un plan national ? Comment la distinction opérée par le découpage des articles (technique et artistique), et de ce fait la distinction théorique, permet aux auteurs d'argumenter en faveur de la suprématie du cinématographe ? C'est à l'aune de ces questions qu'il conviendra d'interroger les sources journalistiques et littéraires sélectionnées.

III- Intérêts et enjeux de cette étude

A. Pourquoi une revue au début du XXème siècle ?

Le choix de cette revue fut portée non seulement par le sujet qui s'offrait à mon analyse, le cinéma, mais aussi parce la période allemande de l'empire wilhelmien est assez peu étudiée en France. En effet, les histoires de la presse à cette époque sont presque inexistantes en ce qui concerne l'historiographie française, qui a contrario présente de nombreux ouvrages sur la presse française de cette époque, notamment la presse politique. Il me semble aussi que l'étude de cette revue sur une période de vingt ans permet de saisir les transformations profondes rencontrées par la population allemande de cette époque (visibles du point de vue esthétique dans les premières de couverture de la revue par exemple) dans les domaines du goût et de la mode. Il apparaît en outre que la revue *Der Kinematograph* n'a jamais fait l'objet d'un traitement précis par l'historiographie française, bien qu'elle soit régulièrement citée.

B. Interroger une époque fracturée

Mais ce qui constitue aussi l'intérêt de cette étude, c'est de creuser derrière les représentations esthétiques ou purement « cinématographiques » pour en extraire des significations qui soient plutôt d'ordre politique ou social. Il paraît impossible qu'une telle revue, qui à un moment de son histoire jouissait d'une audience au moins nationale, ne se soit pas positionnée malgré son parti pris de « revue au-dessus des partis » dans un camp ou un autre. Les hommes que j'étudie par le biais de la revue traversent une guerre mondiale, une tentative de révolution avortée dans le sang et une crise économique dont la violence aiguïsa le profond désir de s'échapper dans le divertissement. Et même si ces considérations ne se laissent pas incessamment saisir,

nous les verrons surgir au cours de notre analyse, notamment après le virage « national » de la revue.

Une périodisation problématique

I- L'ère wilhelmienne : oubli et renouveau

A. Une période « oubliée » et le renouveau des années 2000

Il semblerait que le peu d'intérêt suscité par cette période chez les universitaires français et allemands puisse être résumé par cette phrase présente dans l'introduction de l'ouvrage de Walter Laqueur : « on s'y ennuie »⁴¹. En effet on trouve assez peu d'ouvrages qui traitent du début du XXème siècle en Allemagne, comparés à la somme de travaux consacrés à la République de Weimar. On y voit souvent une Allemagne sclérosée par l'immobilisme impérial et une pruderie philistine qui s'exprime par une censure hors de proportion. Il faut attendre quelques années avant que le sujet ne soit véritablement traité⁴² du point de vue de l'histoire sociale et culturelle, très utile pour quantifier les données sur le lectorat de l'époque. Enfin, un ouvrage proche de la tendance de l'*Ideengeschichte* allemande paru en 2010 a permis de rappeler les concepts d'« Übergangsmenschen »⁴³ pour caractériser les allemands de l'Empire

⁴¹ LAQUEUR Walter, *Weimar, une histoire culturelle des années 1920*, Introduction.

⁴² Notamment l'ouvrage collectif très utile dirigé par J-F Sirinelli qui s'intéresse aux formes médiatiques de la presse dans l'Allemagne impériale, *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*.

⁴³ GRUNEWALD Michel, PUSCHNER Uwe, *Krisenwahrnehmungen der Krise in Deutschland um 1900 : Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im Wilhelminischen Reich (Perceptions de la crise en*

wilhelmien. L'autre grand mérite de cet ouvrage est de mettre l'accent sur le mouvement d'auto-critique et de pessimisme culturel hérité de la pensée nietzschéenne qui a caractérisé les cercles intellectuels allemands du début du XX^e siècle.

B. Une histoire culturelle revalorisée

La réhabilitation de cette « ennuyeuse » période est en réalité venue de l'histoire de la République de Weimar et l'ouvrage pionnier de Peter Gay⁴⁴. Ce dernier considère avec justesse que les grands noms de la révolution artistique amorcée sous Weimar sont en fait déjà en activité sous le régime impérial⁴⁵, que ce soit dans le domaine de la musique avec Arnold Schönberg ou celui du théâtre avec Max Reinhardt et ses mises en scènes « expressionnistes » qui scandalisent les bourgeois. Même si l'ouvrage a tendance à se concentrer sur les faits culturels « majeurs » (il n'évoque que les grands poètes ou grands penseurs de l'époque), il pense une continuité intéressante entre l'empire et la république au point de vue culturel. Mais c'est aussi la vie médiatique qu'il faut reconsidérer, « il ne faut donc pas croire que l'Empire allemand aurait été dominé par une prudence bourgeoise généralisée »⁴⁶ : des figures d'opposition existent et s'opposent à l'immobilisme apparent de cette société. Ce sont en tout cas les résultats que nous pouvons retenir de cette nouvelle histoire sur l'empire wilhelmien depuis les années 2000⁴⁷ : les conditions de genèse de la « culture moderne » allemande y sont déjà présentes.

Allemagne au début du XX^e siècle : les périodiques et la mutation de la société allemande à l'époque Wilhelmiennne), Berlin, P. Lang, 2010, p. 4. Le terme pourrait être traduit en français par « les hommes de la transition ».

⁴⁴ GAY Peter, *Weimar, le suicide d'une république*, 1968, rééd. de 1995, Paris, Gallimard.

⁴⁵ On peut lire dès le premier chapitre « Le traumatisme de la naissance : de Weimar à Weimar » : « Weimar ne leur apporte rien d'autre que le succès ».

⁴⁶ WIRSCHING Andreas, « Culture de masse et culture médiatique en Allemagne », in MOLLIER J.-Y., SIRINELLI J.-F., VALLOTTON F. (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, PUF, 2006.

⁴⁷ L'historiographie allemande connaît ce même mouvement avec l'ouvrage de Martin Kohlrausch *Die wilhelminische. Zwischen Moderne und Tradition* publié en 2011.

II- La République de Weimar

A. L'écueil téléologique

La République de Weimar naît le 9 novembre 1918 sur les ruines de l'ancien Empire allemand, où l'autorité est laissée vacante après l'abdication de Guillaume II. Longtemps considérée par l'historiographie classique comme une période de transition, une parenthèse historique⁴⁸, condamnée *per se* à cause des faiblesses de sa constitution et de l'enracinement des mœurs impériales dans le peuple allemand, elle est longuement rejetée par l'historiographie. C'est en réalité le contexte des années 1960 (la guerre du Viêtnam, les mouvements étudiants) et son instabilité qui poussèrent les universitaires à interroger la précarité apparente de la République de Weimar pour en tirer des analogies avec leur présent⁴⁹. L'ouvrage d'Alfred Grosser⁵⁰ nous semble à cet égard symptomatique de cette historiographie qui analyse en Weimar les conditions du succès du nazisme avec l'apparition d'une culture de masse médiatique qui permit aux nazis de la façonner selon leur bon vouloir. Or, il semblerait que depuis le renouveau de l'histoire culturelle de la République de Weimar, cette dernière ne soit en rien une période linéaire aboutissant à une catastrophe politique inévitable : ces considérations furent en effet le fruit de travaux qui s'étaient contentés d'écrire son histoire à partir de sa fin déliquescence⁵¹.

⁴⁸ Préface française à l'ouvrage de Peter Gay, *Weimar, Le suicide d'une république*, 1968, rééd. de 1995.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Hitler, *la presse et la naissance d'une dictature*, Paris, A. Colin, 1959.

⁵¹ PEUKERT Detlev, *La République de Weimar. Années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1992, p. 10.

B. Indépendance d'une période

Peter Gay est le premier historien à parler de « suicide » ou de « meurtre » de la République de Weimar : cette dernière n'était pas condamnée par la faiblesse de ses institutions mais n'a pas bénéficié d'un contexte qui lui était favorable. Il produit la notion « d'outsiders » de la République de Weimar, qu'il faut comprendre comme la partie des élites alors exclue des milieux institutionnels, artistiques et universitaires de la société, pour désigner cette frange de la population qui eut un moment l'espoir de s'intégrer (démocrates, juifs, écrivains d'avant-garde, comédiens). Encore aujourd'hui la vie culturelle sous Weimar nous semble explosive, tapageuse et extraordinairement féconde sur le plan artistique⁵². Par le truchement de cette histoire culturelle, c'est également l'histoire politique et institutionnelle qui s'est plu à reconsidérer cette époque instable, surtout en Allemagne avec l'ouvrage d'Horst Möller⁵³ et les travaux de Michael Dreyer⁵⁴ qui ont permis de montrer qu'il est scientifiquement infondé de croire comme « faible » ou « désarmée » la constitution de Weimar. Ces acquis sont d'une grande importance pour comprendre les représentations des hommes de l'époque qui croyaient en cette république d'« outsiders ». Ces apports semblent primordiaux pour aborder aujourd'hui cette période de l'histoire allemande et ne pas réduire la vie politique à un corps malade voué à une désagrégation radicale.

⁵² Par exemple, le musée ... à Berlin proposait cette année une exposition « Tanz auf dem Vulkan » (« Danse sur le volcan ») qui traitait la vie culturelle sous Weimar, bien que le cinéma n'y fût presque pas évoqué.

⁵³ MÖLLER Horst, *La République de Weimar*, Paris Tallandier, 2011.

⁵⁴ « Weimar als Wehrhafte Demokratie – ein unterschätztes Vorbild » (« Weimar, une démocratie armée – un exemple inconsideré »), in Julie Boekhoff (dir.), *Die Weimarer Verfassung – Wert und Wirkung für die Demokratie*, Friedrich-Ebert-Stiftung, 2009.

L'idée de cinéma en histoire

I- Le cinéma allemand, expression de « l'âme allemande » : une historiographie culturaliste

L'histoire du cinéma allemand fut longtemps tributaire de l'ouvrage essentiel écrit par Kracauer, *De Caligari à Hitler, psychologie du cinéma allemand*. Bien que certaines de ses hypothèses de recherche restent aujourd'hui encore pertinentes pour comprendre et étudier la réception des œuvres d'art⁵⁵, tout l'ouvrage s'appuie sur une hypothèse « culturaliste » aujourd'hui véhémentement critiquée. Selon lui, les films expriment les structures psychologiques et mentales du peuple allemand, et plus leur succès est grand, plus ces derniers peuvent être considérés comme de bons miroirs psychiques⁵⁶ de la société allemande. Ainsi, les réalisateurs de la société allemande d'après-guerre produiraient des films reflétant « l'âme allemande » et ce qu'elle rechercherait au plus profondément d'elle-même, un régime militaire conservateur et autoritaire. Mais il y a un problème à considérer l'expression d'une culture comme une preuve de l'existence de cette dernière, car elle fait à la fois ce qui permet de montrer et ce qui est montré⁵⁷. L'hypothèse « ontologique » ne tient donc pas et les considérations de Kracauer, même si elles demeurent précieuses en tant qu'elles sont des critiques de films de cette époque, doivent être dépassées. C'est ainsi que Walter Laqueur démontrera

⁵⁵ Notamment qu'il semble pertinent pour juger de la réception d'une œuvre du temps qu'elle reste à l'affiche, hypothèse que j'ai reprise à mon compte pour apprécier la diffusion du périodique *Der Kinematograph*, dont la durée de vie atteint presque 30 ans.

⁵⁶ Kracauer se sert des outils de la recherche freudienne, et ses analyses des films du Docteur Mabuse insistent notamment sur la recherche du père.

⁵⁷ Cette critique est traditionnellement adressée aux historiens de la Première Guerre Mondiale qui défendent la « culture de la violence » et elle peut s'appliquer à bon droit aux ouvrages qui traitent de « l'âme allemande ».

les arguments de Kracauer qui voyaient dans le succès des « films d'altitude » les prémisses de l'esthétique des cimes promue par le régime nazi⁵⁸.

Cet argument nous amène à considérer le livre de Kracauer dans une perspective plus globale d'histoire de la République de Weimar. Il participe d'une historiographie et d'un discours qui discréditent la période weimarienne en ne la considérant que comme un pont entre l'effondrement du régime impérial de Guillaume II le 8 novembre 1918 et l'avènement d'Hitler à la chancellerie allemande en 1933. Or c'est bel et bien contre une telle historiographie qu'il faut aujourd'hui se positionner afin de reconsidérer la « culture de Weimar » comme un élément indépendant de l'avènement du nazisme et non comme une époque de mauvais augure annonçant la catastrophe à venir. Un autre ouvrage s'inscrivant contre cette approche historiographique compassée serait celui de Lotte Eisner *L'écran démoniaque*, publié en 1952. Elle tente d'y reconsidérer le cinéma expressionniste, qui, suite à l'ouvrage de Kracauer fut considéré comme l'incubateur du nazisme et de la propagation de cette « recherche du père » par le peuple allemand, notamment par les films comme *Le docteur Mabuse* (1924), habile criminel capable de manipuler les foules et la police grâce à l'hypnose⁵⁹. Néanmoins, elle ne sort pas des hypothèses ontologiques et culturalistes employées par Siegfried Kracauer, considérant que le cinéma expressionniste, comme tout l'art allemand, doit être une expression de « l'âme allemande ». L'épigraphe de son ouvrage est sur ce point plus que révélatrice, puisqu'elle cite l'historien allemand médiéviste Leopold Ziegler⁶⁰ : « L'homme allemand, c'est l'homme démoniaque (*dämonisch*) par excellence. Démoniaque semble véritablement l'abîme qui ne peut être comblé, la nostalgie qui ne peut être apaisée, la soif qui ne peut être étanchée... ». En effet, l'écran démoniaque est à comprendre comme l'écran « spirituel », démoniaque pris dans sa filiation avec le grec « daimon », « l'esprit »⁶¹. Cet ouvrage tombe de ce fait sous le coup de la critique que nous avons précédemment évoquée en analysant le cinéma expressionniste à l'aune d'un étalon esthétique « ontologisant » : une prétendue « âme allemande » existante *per se*.

⁵⁸ *Weimar*, Laqueur, chapitre 7 « Berlin s'amuse », précisant qu'on ne peut tenir les films d'altitude naïfs de cette époque comme fascistes.

⁵⁹ KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler*, partie « la période de l'après-guerre 1918-1924 », selon Kracauer, le procureur qui tente de l'arrêter n'est rien d'autre qu'un gangster légal pour qui la justice importe peu, manière de montrer la perversion d'une société passive qui ne fait que servir de scène à la bataille des tyrans.

⁶⁰ Tirée de son ouvrage *Le Saint Empire romain des Allemands*, publié en 1925.

⁶¹ La traduction anglaise semble plus proche du sens littéral avec *The haunted screen*.

Cette habitude des intellectuels allemands (ou d'origine allemande pour Lotte Eisner) de la première moitié du XX^{ème} siècle de considérer une « âme allemande » est un héritage conceptuel de la période de construction nationale bismarckienne, exacerbée sous Weimar avec la vague helléniste⁶² (avec la redécouverte d'un poète comme Hölderlin ou l'apogée d'un talent comme Rainer Maria Rilke) qui considérait que l'art allemand, la poésie allemande, la langue allemande et enfin toute la culture « germanique » étaient des descendants directs de la culture grecque antique, légitimée et adulée comme pure et originelle expression de la pensée et de l'art européens. Cette grille de lecture « démonologique » est assurément liée au phénomène de mémoire culturelle mis en exergue par Christophe Gauthier à propos du cinéma de Georges Méliès en France⁶³ : le phénomène de patrimonialisation des grandes œuvres cinématographiques conduit les institutions à les considérer comme les canaux d'expression du « génie » ou de « l'âme » d'une nation. Or, ce phénomène apparaît bien en Allemagne à travers les auteurs cités dès la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Nous devons évidemment affronter les archives de *Der Kinematograph* après 1920 avec ces outils conceptuels, sans quoi nous manquons la défense spécifique du cinéma allemand dans la revue.

II- Le cinéma : objet de quelle histoire ?

A. Révolution épistémologique des années 1980

Il existe certes des histoires du cinéma avant les années 1970, mais elles sont plutôt le produit d'amateurs éclairés que de « professionnels de l'histoire »⁶⁴. Il faut attendre que Marc Ferro réhabilite donc le cinéma en tant qu'objet d'une histoire marxiste et sociale, en effet, chaque film a une histoire, « qui est Histoire, avec son réseau de

⁶² GAY Peter, *Weimar, le suicide d'une République*, chapitre « La recherche de l'unité ».

⁶³ GAUTHIER Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010, consulté le 15 mars 2017.

⁶⁴ Je renvoie ici aux ouvrages d'histoire globale du cinéma de Georges Sadoul, ou encore Bardèche et Brasillach, considérés encore aujourd'hui comme des sommes classiques de « l'histoire encyclopédique » du cinéma.

rapports personnels, son statut des objets et des hommes, où privilèges et corvées, hiérarchies et honneurs sont réglés »⁶⁵. Le film est donc compris chez lui comme un système de signifiants sociaux qui s'offre à l'analyse et qui surtout, porte aussi un discours sur ses conditions d'émergence. Le film de Murnau *Der letzte Mann* par exemple, propose une fin heureuse, sorte de « happy end » imposé par le producteur, de peur que la déchéance du protagoniste ne décrédibilise le régime de Weimar qui tolérait une telle iniquité⁶⁶. L'apport principal de Ferro fut de considérer le film comme ce que nous appellerions aujourd'hui un « produit culturel ». Dans la dernière partie de l'ouvrage, intitulée « Sur trois façons d'écrire l'histoire », Marc Ferro revient également sur les facteurs qui ont permis d'occulter le cinéma dans le champ de l'histoire universitaire : « il est considéré comme une machine d'avant-garde par les savants et les techniciens... d'autre part, il est ignoré en tant qu'objet culturel, produit par une machine, il n'est ni une œuvre d'art, ni un document. »⁶⁷.

Suite aux premiers déblaiements effectués par Marc Ferro, la fin des années 1970 et les années 1980 ont fait définitivement rentrer le cinéma dans le domaine de l'histoire universitaire mais grâce à des facteurs externes. Les intellectuels prennent en compte l'apport de la Nouvelle Vague et comprennent que le cinéma peut avoir un discours sur l'Histoire, mais ce sont surtout les ouvrages fondamentaux de Gilles Deleuze sur l'image-mouvement et l'image temps⁶⁸ qui permettent d'asseoir la théorie du cinéma. Son œuvre « autorise sa reconstruction théorique et rend sa spécificité pensable »⁶⁹. Les années 1980 connaissent alors la formalisation et le développement d'études rigoureuses sur l'histoire du cinéma : le temps des grandes synthèses est révolu. Selon André Gaudreault et Tom Gunning, tout historien du cinéma doit aussi se faire théoricien⁷⁰. En effet, l'histoire du cinéma est pensée par eux comme une discipline où la théorie doit précéder l'étude, tout comme en littérature, où dans le but de comprendre les évolutions et les changements du système, il convient d'en étudier d'abord la structure supposée « invariable ». L'étude du cinéma d'une époque sera donc celle de ces « systèmes totalisants ».

⁶⁵ *Cinéma et Histoire*, 1977, Première partie « Axes pour une recherche ».

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, Troisième partie « Sur trois façons d'écrire l'Histoire ».

⁶⁸ *L'image-mouvement* et *L'image-temps* publiés respectivement en 1983 et 1985 aux Editions de Minuit

⁶⁹ *Histoire du cinéma, nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, 1989, P. 16.

⁷⁰ *Ibid.*, P. 51

B. Du cinéma « primitif » au cinéma « des premiers temps »

Mais l'apport de ces auteurs n'est pas seulement primordial pour l'histoire du cinéma en général, il l'est également pour la période dite du « cinéma primitif », qu'ils renommeront « cinéma des premiers temps » dans un souci de réintroduire une rupture dans l'histoire encore trop linéaire du cinéma. Leur souci est de battre en brèche les conclusions qu'on retrouve dans tous les ouvrages traitant de cinéma avant les années 1980 pour établir à leur place deux résultats essentiels de la recherche sur le cinéma : « 1) le cinéma des premiers temps présente des formes discursives étrangères au cinéma institutionnalisé d'après 1915, on ne peut pas juger à l'aune de normes pas encore apparues. 2) Les normes qui ont donné lieu au « langage cinématographique » ne sont qu'un instant du code et non le *nec plus ultra* de l'expression filmique. »⁷¹. Considérer le cinéma des premiers temps comme une période qui serait autre chose que le « creuset » de formes canoniques satisfaisantes apparues après 1915, voilà leur but.

C. Le cinéma : un produit culturel

Le cinéma est ensuite intégré petit à petit dans les histoires culturelles de la République de Weimar. Laqueur, dans un chapitre qu'il consacre entièrement aux loisirs berlinois, précise que « les intellectuels... allaient même au cinéma »⁷². Le cinéma n'avait alors pas le statut de loisir intellectuel, il n'était qu'un divertissement destiné aux couches les plus basses de la population, moins légitime encore et moins recherché que la « Variété ». L'ouvrage de Laqueur qualifie le cinéma comme un moyen d'expression de la vie moderne et envisage bien son évolution. Cette tendance historiographique est nouvelle et ne se présente pas chez Peter Gay quelques années plus tôt par exemple, qui ne traite le cinéma qu'en tant qu'il exprime les différents courants artistiques de l'époque et délaisse les films qui ne rentrent pas dans cette

⁷¹ *Ibid*, « Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma » p. 53.

⁷² LAQUEUR Walter, *Weimar*, 1974, chapitre sept « Berlin s'amuse ».

catégorie d'analyse : il n'évoque ainsi que les films expressionnistes ou appartenant à la « Nouvelle Objectivité ».

Parallèlement à cette histoire des loisirs se développe une histoire institutionnelle du cinéma allemand qui cherche à rétablir des analyses sur un temps long : dans la préface de son histoire du cinéma allemand, Roland Schneider précise bien que sur une grande partie du XX^{ème} siècle, il existe une « continuité de la politique et de l'industrie cinématographique allemande même si cette dernière change apparemment de style »⁷³, passant de l'expressionnisme dans les années 1920 au « cinéma de propagande » dans les années 1930. Plus récemment, des ouvrages d'histoire sociale et culturelle du cinéma ont permis de dessiner des modèles nationaux et de rappeler les enjeux mémoriels qui entourent les cinématographies nationales : le cinéma occupe une place importante dans le processus de définition de l'idée de nation, et les cinématographies nationales ou le cinéma national sont « une des arènes où des groupes aux intérêts contradictoires se querellent sur la définition de la nation »⁷⁴. Préférant me prémunir de toute lecture trop nationale d'un phénomène culturel, je préfère comprendre le cinéma national comme une notion intégrée dans un système conceptuel dual dont le « terme dominant et de référence est toujours Hollywood »⁷⁵.

⁷³ SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand, de « Nosferatu » à « Heimat », une âme, un terroir*, Editions du Cerf, Paris, 1990, Préface.

⁷⁴ ALTMAN Rick, *Film/Genre*, Londres, BFI, 1999, p. 198, cité par GAUTHIER Christophe dans *Loin d'Hollywood ? : Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925 – 1935*, Paris, Nouveau Monde Editions, octobre 2013, p. 13.

⁷⁵ ELSAESSER Thomas, *European cinema : Face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, cité par GAUTHIER Christophe dans *Loin d'Hollywood ? : Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925 – 1935*, Paris, Nouveau Monde Editions, octobre 2013, p. 14.

PREMIERE PARTIE

La revue, les mots, les hommes

Le périodique *Der Kinematograph* doit en tout premier lieu être envisagé sous un angle panoptique : sa trajectoire générale, dans le temps de l'empire allemand et de la république de Weimar⁷⁶, dans l'espace culturelle germanique du début du XXème siècle, nécessite d'être longuement explicitée. De Düsseldorf à Berlin, d'une revue destinée aux spécialistes à un périodique soucieux de plaire à un large public, de problématiques plus techniques aux revendications industrielles et économiques du cinéma allemand, il semble évident que de nombreux changements sont intervenus. Sans tomber dans une lecture téléologique de cette évolution et partant des sources présentes sous forme micro-filmique dans la *Staatsbibliothek* de Berlin, lumière sera tout d'abord faite sur l'évolution de la revue au cours de ses vingt années de publication, sur les hommes qui l'ont accompagnée au travers de quelques figures structurantes de la rédaction. Les rubriques seront enfin étudiées au plus près pour comprendre la structure évolutive de la revue et des thèmes qui y sont traités.

⁷⁶ Du passage de l'Empire à la « modernité classique » de la République de Weimar.

Chapitre 1 : De Düsseldorf à Berlin, la trajectoire de *Der Kinematograph*

Der Kinematograph n'apparaît qu'en 1907, soit dix ans après la date de naissance officielle du cinématographe⁷⁷. D'une petite revue provinciale dont le ton se veut délibérément technique et confidentiel, destinée aux professionnels du cinéma, elle devient au début des années 1920⁷⁸ une des revues phares du cinéma allemand, adoptant une parole résolument plus protectionniste. Considérée ainsi, *Der Kinematograph* semble avoir bénéficié d'une trajectoire ascendante impressionnante, et il apparaît alors indispensable de brièvement la dessiner afin de comprendre l'univers de réception culturelle qui la baigne : quelle est donc cette trajectoire et qui sont les hommes l'accompagnant ? A partir des sources disponibles à la Staatsbibliothek de Berlin sous forme de microfilms, les circonstances de sa naissance à Düsseldorf dans la région de la Ruhr seront analysées et son déplacement à Berlin de l'équipe rédactionnelle qui fera l'objet d'un éclaircissement particulier. Enfin, l'effort de l'analyse se portera sur le public visé par la revue, redéfini au cours de la période étudiée, et les journalistes, au sein desquels la prédominance d'Alfred Rosenthal dès 1923 est à interroger.

⁷⁷ Nous reprenons ici la date avancée par la plupart des manuels d'histoire du cinéma : 1896.

⁷⁸ Une date peut faire figure de rupture éditoriale : le passage de la revue dans l'édition berlinoise Scherl en 1923.

I- Conquérir Berlin, capitale du cinéma

A. Naissance de la revue

Der Kinematograph ne vient pas de la capitale Berlin, il est issu de la province. Les premiers numéros de la revue⁷⁹ affichent tous (à côté du titre de la première page) leur lieu d'édition, qui jusqu'en 1923 demeure Düsseldorf, une grande ville de province située à l'ouest de l'Allemagne actuelle. Ce lieu constitue la marque de fabrique de la revue, son ton et sa diffusion. *Der Kinematograph* a donc été créée à Düsseldorf suite à une rencontre entre l'éditeur Lintz et quelques passionnés du cinéma en automne 1906. Düsseldorf est une ville de l'ouest de l'Allemagne impériale dans le bassin de la Ruhr⁸⁰ dans le royaume de Prusse et au centre de la plaine de Rhénanie. Enfin, la ville appartient à une région traditionnellement d'obédience catholique, dans un royaume dominé par le protestantisme luthérien. C'est tout d'abord un projet de rubrique de quatre pages dans la revue « *Der Artist* » qui est proposé, mais l'éditeur veut aller plus loin et consacrer une revue entière à la promotion et à la critique des films et de la technique cinématographique⁸¹. La première revue est donc officiellement publiée le quatre janvier 1907, suite à un premier prototype paru en décembre et sensé constituer un essai dont le but explicitement affiché consistait en une étude du cœur de cible » potentiel de cette nouvelle revue :

« Lorsque le titre du magazine de la projection de photographies fut choisi, ce dernier trouvait sa légitimité dans le fait que la totalité des projections de photographies ont gagné en valeur avec le respect croissant que le cinématographe a trouvé dans tous les cercles sociaux⁸². »

« Wenn für die Zeitschrift der Lichtbild-Vorführung der Titel „Der Kinematograph“ gewählt wurde, so findet dies darin seine Berechtigung, dass mit der wachsenden

⁷⁹ On comprend ici les numéros allant de 1 à 844/845, de 1907 à 1923.

⁸⁰ Cette région constitue le centre industriel de l'Allemagne notamment grâce à l'extraction minière de charbon.

⁸¹ « Le Kinematograph et sa maison d'édition », Aros, *Der Kinematograph*, numéro 844/845, 22 avril 1923.

⁸² « *Der Kinematograph* », la rédaction et la maison d'édition, *Der Kinematograph*, 4 janvier 1907, numéro 1.

Beachtung, die der Kinematograph in allen Kreisen gefunden, die gesamten Lichtbild-Vorführungen an Wert gewonnen haben⁸³. »

La revue propose donc un sujet nouveau, susceptible d'intéresser une majorité de personnes issues d'horizons divers et dont la curiosité sera enfin satisfaite. En effet, *Der Kinematograph* se présente également comme la première revue de la branche cinématographique en évoquant « das Erscheinen des ersten Organs dieser Branche »⁸⁴ (« la publication du premier organe de cette branche »⁸⁵). Toutefois et malgré ces revendications à une large audience, elle n'est à ses débuts guère plus qu'un périodique de province qui entend porter sur le devant de la scène médiatique allemande le cinématographe. C'est une situation assez ambiguë car l'épicentre national du cinéma reste évidemment la ville de Berlin⁸⁶. *Der Kinematograph* ne pourra donc jamais se positionner sans tenir compte de son excentrement du marché cinématographique et de son centre dynamique berlinois.

L'auteur adresse des remerciements aux lecteurs, l'éditeur Lintz de Düsseldorf est vanté par sa passion de l'édition, il n'est pas qu'un businessman ou un homme d'affaires qui recherche du profit mais un partenaire dont la vocation est de servir son lectorat. Il annonce le fait que le journal est remis entre les mains de l'édition Scherl à Berlin. Il veut décrire le « début du premier journal spécialisé dans la cinématographie sur le continent européen ». L'auteur tente de créer une intimité avec son lecteur avec l'intervention de modulateurs comme « ich glaube » (« je crois ») et décrit la rencontre entre l'éditeur (« Papa Lintz ») et le rédacteur de l'article un jour d'automne 1906 : cette rencontre devait permettre d'accorder quatre pages dédiées à la cinématographie dans la revue « Der Artist ». Mais selon l'auteur l'éditeur Lintz souhaite même aller plus loin et proposer un autre journal à part dédié à la cinématographie : « c'était la date de naissance du *Kinematograph* allemand »⁸⁷ (« Das war die Geburtsstunde der deutschen Kinematograph »⁸⁸).

⁸³ « Der Kinematograph », Redaktion und Verlag, *Der Kinematograph*, 4 janvier 1907, numéro 1.

⁸⁴ *Art. cité.*

⁸⁵ *Art. cité.*

⁸⁶ Dans son article « Vers l'histoire des cinématographes » du premier numéro de la revue, il n'est pas anodin que Paul Liesegang réduise cette histoire à l'histoire des salles de cinéma à Berlin entre 1896 et 1907.

⁸⁷ « Der Kinematograph et sa maison d'édition », Aros, *Der Kinematograph*, numéro 844/845, 22 avril 1923.

⁸⁸ « Der Kinematograph und sein Verlag », Aros, *Der Kinematograph*, numéro 844/845, 22 avril 1923.

« Au début de décembre, une sorte de numéro d'essai, de prospectus, fut envoyé aux intéressés, ce qui devint l'officiel numéro 1 du « *Kinematograph* » le 6 janvier 1907 – ce titre, trouvé par monsieur Lintz, était dans l'air du temps – d'une longueur de douze pages⁸⁹. »

En fait, ce qui permit au *Kinematograph*, et avec lui au jeune art naissant de la cinématographie, de devenir aussi célèbre, ce fut la diffusion internationale du journal « *Der Artist* ». L'auteur se réjouit qu'Alfred Rosenthal se joigne à eux au sein de la nouvelle édition, ce qui favorisera sans aucun doute l'implantation du journal à Berlin. On pouvait retrouver les 846 numéros dans 33 tomes qui les regroupaient par demi-année. « Nous voulons pour la maison d'édition dire un mot : *Der Kinematograph* resta jusqu'aujourd'hui, ce qu'il avait proclamé vouloir être dans le premier numéro : « le moyen de tous au service de tous » ! »

B. La rédaction se déplace à Berlin

Il est impossible de retrouver la preuve formelle que la revue était également diffusée à Berlin entre 1907 et 1923, mais il y a tout lieu de le croire, étant donné que de nombreuses publicités étaient destinées à une audience résidant en partie à Berlin, pour des loueurs de salles, des projectionnistes ou autres métiers du cinéma comme dans l'image qui suit⁹⁰ : c'est donc une hypothèse de recherche plutôt qu'une affirmation. Cette page compte en tout vingt publicités, quatorze indiquent une adresse précise et ainsi une origine géographique, et quatre font mention d'une adresse berlinoise. De ce constat numérique deux conclusions s'imposent : la première, d'ordre général, consiste à reconnaître en Berlin la capitale allemande du cinéma et son centre industriel⁹¹, puisque les compagnies de location de films ou d'appareils cinématographiques ont droit de cité jusqu'aux confins ouest de l'empire allemand ; ensuite, s'il existait une

⁸⁹ *Art. cité.*

⁹⁰ Page de publicité du numéro 6, publié le 10 février 1907. Cette image numérisée de la revue provient du site archive.org, consulté le 17/01/2017.

⁹¹ SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, Paris, 1990.

perspective, une ligne de fuite que les revues de cinéma aspiraient à suivre en ce temps-là, c'était une trajectoire « ascendante », des marges de l'empire vers la capitale berlinoise.

En outre, certains articles sur le droit au cinéma écrit par un avocat berlinois⁹². Néanmoins, nous ne pouvons pas la considérer comme une revue « centrale » du point de vue géographique ou de son importance, bien qu'elle revendique souvent ses qualités de pionnière dans la branche de la presse spécialisée sur le cinéma. Cette preuve formelle d'une diffusion berlinoise, nous la détenons à partir de l'année 1923. En effet il est écrit sur le numéro 844/845 que le lieu d'édition sera désormais Berlin, et l'éditeur, non plus Lintz, mais Scherl, le géant de la presse berlinois, créateur du célèbre « Lokal-Anzeiger », détenu lui-même par le plus grand consortium allemand de l'époque, alors sous la direction d'Alfred Hugenberg. Se pose alors la question du rapprochement entre une revue provinciale de moyenne envergure et une maison d'édition dont l'audience est nationale. Scherl est avant tout connu pour la publication du *Berliner Lokal-Anzeiger* dont la première publication date du 3 novembre 1883⁹³ : la formule, nouvelle pour l'époque, consiste à présenter des faits divers en les enveloppant d'un tissu contextuel romancé. Malgré cette réussite apparente, il est contraint de signer, le 3 juillet 1913, un contrat qui entérine l'appartenance de sa maison d'édition au consortium Hugenberg⁹⁴. Dès lors, il est forcé d'abandonner la responsabilité de ses affaires au conseiller Herman von Krüger, alors basé à Düsseldorf. Il apparaît donc nécessaire d'esquisser ici une seconde hypothèse de recherche sur le développement de la revue : il est tout à fait probable que cette délégation d'autorité de la maison Scherl à Düsseldorf ait grandement favorisé le rachat de *Der Kinematograph* pour en faire une revue berlinoise, en admettant que le responsable de la maison Scherl ait bénéficié de contacts fréquents avec l'éditeur Lintz, ce qui n'est pas une supposition trop forte dans le cas d'une ville comme Düsseldorf.

Fort d'une appartenance commune à une même maison d'édition, il n'est donc pas surprenant de constater que *Der Kinematograph* exprime parfois des signes de connivence politique envers le quotidien berlinois entre 1923 et 1928, signes parfois subtils qui renouvellent tacitement l'entente éditoriale des deux revues : par exemple, un article peut explicitement reprendre la terminologie de « Blutfilm »⁹⁵ (« film sanglant ») accolée au *Potemkin* de Sergueï Eisenstein et lui accorder du crédit, entérinant ainsi une

⁹² Les articles du Dr Richard Treitel, « avocat à Berlin », apparaissent régulièrement à partir du numéro 146 du 13 octobre 1909 et procèdent d'une volonté de tenir informés les lecteurs sur l'évolution du droit.

⁹³ ERMAN Hans, *August Scherl. Dämonie und Erfolg in Wilhelminischer Zeit*, Berlin, Ed. Universitas, 1954, p. 99.

⁹⁴ *Ibid.* p. 275.

⁹⁵ «Potemkin hin – Potemkin her », auteur anonyme, *Der Kinematograph*, numéro 1020 du 5 septembre 1926.

connivence politique résolument anti-bolchevique. Enfin, la rédaction de la revue ne se prive évidemment pas de tous ses membres : elle continuera d'avoir des correspondants à Düsseldorf comme Paul Liesegang. Cependant, elle change de direction et passe sous l'égide d'un ancien collaborateur de la revue : l'écrivain Aros, de son vrai nom Alfred Rosenthal. Ce dernier n'est alors pas tout à fait un inconnu pour le lectorat allemand enclin à fréquenter les cinémas. Il s'est déjà fait remarqué pour la publication de plusieurs ouvrages et la production d'une activité critique assez importante⁹⁶ dont beaucoup d'articles pour le Kinematograph.

II- La recherche d'une audience

A. Une double ambition paradoxale

La revue « Der Kinematograph », lors de son lancement en 1907, ne se proposait pas forcément d'être une grande revue populaire dont le tirage rivaliserait avec les journaux berlinois. Le ton est donné dès le premier numéro : « Le directeur de théâtre avec son amusante scène, les fabricants de films et d'appareils et les commerçants, le personnel ou les propriétaires de n'importe quelle localité ... vont apprécier et soutenir le nouveau organe de cette branche, qui se dévoue au service de tous et pour tous. »⁹⁷. Il ne s'agit donc pas de toucher le grand public, mais une communauté d'amateurs éclairés ou de professionnels du cinéma et de les mettre en relation par des petites annonces, des publicités et des articles à la fois critiques et techniques. Il existe notamment une rubrique intermittente écrite par « l'ingénieur Paul Levy » traitant des différents outils et machines au service des propriétaires de salles, informant les lecteurs sur les nouveaux

⁹⁶ On peut évoquer un livre publié en 1921 *Handbuch der internationalen Filmpresse : Ein Nachschlagebuch über Publikationsmöglichkeiten in d. Fachpresse unter Mitw. führender Persönlichkeiten d. Filmindustrie*, traitant de la presse spécialisée dans le cinéma.

⁹⁷ « Quelques mots d'introduction », La rédaction et la maison d'édition, *Der Kinematograph*, 6 janvier 1907, numéro 1.

brevets et les assurances incendie par exemple⁹⁸. La présence de tels articles au contenu technique pointu⁹⁹ laisse en effet supposer que le cœur de cible de la revue était en grande majorité capable de les lire.

Mais la revue se fait remarquer par une ambition pédagogique et offensive : certains auteurs veulent établir des classifications, des démarcations pour rationaliser un nouveau domaine technique qui ne dispose pas encore de la place qu'il mérite¹⁰⁰. Classer les images et expliquer ce qui doit être vu dans les films sortis en salle, la revue se pose donc comme une instance d'érudition cinématographique qui guide ses fidèles dans une sphère nouvelle. On observe donc une intention paradoxale au sein de la revue qui souhaite à la fois s'adresser à une communauté de techniciens et d'esthètes qu'elle présuppose déjà constituée, mais elle se propose de la former elle aussi, de lui agréger un « organe officiel » qui s'exprime en son nom contre les philistins conservateurs et l'aide à construire un savoir.

B. Peut-on parler du succès du Kinematograph ?

La question qui se pose indubitablement, c'est celle du succès d'une telle revue qui ne se propose pas forcément d'être populaire mais surtout spécialisée. Il est assez difficile de répondre à cette question car des chiffres précis ou des données objectivables n'existent pas. Néanmoins, l'hypothèse d'un relatif succès semble plausible car la revue traverse différentes périodes de troubles politiques et d'incertitude sans cesser de publier pour autant. Trente années durant, entre 1907 et 1935, elle parvient à s'inscrire dans le champ de la presse critique et développe à partir de 1924 un système argumentatif qui vise à promouvoir le cinéma allemand. On peut à bon droit faire l'hypothèse suivante : il semblerait qu'après le départ de la rédaction de Düsseldorf, la revue jouisse d'une notoriété plus grande en occupant la capitale

⁹⁸ La première occurrence de cette rubrique date du 3 mars 1907 et l'article s'intitule « L'équipement électrique dans une salle de cinéma ».

⁹⁹ Ils comportent des équations avancées de physique et des tableaux qui supposent eux aussi des connaissances solides en physique et en chimie pour les lire.

¹⁰⁰ Notamment dans l'article « Représentations cinématographiques », Fred Hood, *Der Kinematograph*, numéro 9, 3 mars 1907.

allemande. Par ailleurs, son prix de 50 Pfennig¹⁰¹ lui confère une accessibilité assez importante au grand public.

III- L'équipe de la rédaction

A. L'équipe de Düsseldorf

L'équipe des journalistes et collaborateurs de *Der Kinematograph* à Düsseldorf est emmené par le premier rédacteur en chef de la revue, Emil Perlmann. Ce dernier écrit peu dans la revue et il est surtout chargé de donner l'orientation des articles proposés pour la publication. Il a donc été difficile de réunir des informations sur cet homme, mais grâce à un article commémorant ses vingt-cinq ans de journalisme, qui correspondent également à ses cinquante ans, il est possible de saisir une partie de sa trajectoire :

« C'est en tant que véritable jeune garçon berlinois que Perlmann vit le jour, qu'il passa son enfance à Berlin, fête sa première année de vie, et fit son apprentissage dans une grande maison de commerce. Ensuite, l'aventurier se jeta dans le monde : de la première station à Hamburg il prit bientôt la mer pour la cousine Albion à Londres, et de là-bas il gagna le Portugal, fidèle vassal. En tant que représentant d'une grande maison d'import allemande, il fit de là-bas de longs voyages en Europe et en Afrique, jusqu'à ce qu'une des petites révolutions, qui sont choses courantes au Portugal, ne le décide à revenir dans sa patrie. Le regard étendu qu'il avait gagné grâce à ses voyages ainsi qu'un talent naturel conduisirent notre jubilaire dans les bras du journalisme, auquel il s'adonna bientôt complètement. Dans les années quatre-vingt dix, son activité se tournait de préférence vers les domaines sociaux (il a entre autres donné le journal „L'aide ménagère“ au mouvement de santé en guise de soutien). Une fois encore ce sont un talent naturel et la joie de la vie haute en couleur de l'art qui conduisirent Perlmann à choisir plus tard le domaine spécifique du journalisme de l'art.

¹⁰¹ Si on exclut l'inflation de 1924 qui entraîne une augmentation du prix de la revue jusqu'à plusieurs milliards de marks.

D'abord rédacteur du journal „Internationalen Artisten-Zeitung“ à Berlin, il fut appelé en 1904 à Düsseldorf par l'édition Ed. Lintz pour être rédacteur en chef de la revue „Artist“, dont la direction rédactionnelle lui revient jusqu'à aujourd'hui. – Lorsque surgit la jeune tête de la cinématographie et que monsieur Lintz reconnu naturellement la signification future de ce jeune art, alors Perlmann s'empara de la rédaction de ce nouveau journal spécialisé¹⁰².»

« Perlmann hat als echter Berliner Junge das Licht der Welt erblickt, in Berlin seine Kindheit verbracht, sein Einjähriges gemacht und seine Lehre in einem grossen Handelshause absolviert. Dann aber zog es den Abenteuerlustigen in die Welt hinaus: von der ersten Station Hamburg ging es gar bald über die See zu Vetter Albion nach London, von da zu dem getreuen Vasall nach Portugal. Von dort aus machte Perlmann als Vertreter eines grossen deutschen Importhauses mehrere Jahre ausgedehnte Reisen in Europa und Afrika, bis eine der kleinen Revolutionen, die in Portugal üblich sind, Perlmann zur Rückkehr ins Vaterland veranlassten. Der auf den Reisen gewonnene weite Blick und eine natürliche Begabung führten unseren Jubilar dem Journalismus in die Arme, dem er sich bald ganz ergab. In den neunziger Jahren war seine Tätigkeit vorzugsweise sozialen Gebiete gewidmet (er gab unter anderem zur Unterstützung der Gesindebewegung das Blatt „Die Hausgehilfin“ heraus). Wiederum war es natürliche Begabung und die Freude an dem bunten Leben der Kunst, die Perlmann später dem Spezialgebiet der Artistenjournalistik zuführte.

Zuerst Schriftleiter der „Internationalen Artisten-Zeitung“ in Berlin, wurde er März 1904 von dem Verlag Ed. Lintz in Düsseldorf als Hauptschriftleiter des „Artist“ berufen, dessen redaktionelle Führung er bis zum heutigen Tage inne hat. – Als die Kinematographie ihr junges Haupt erhob und Herr Lintz in klarer Erkenntnis der künftigen Bedeutung dieser neuen Kunst die Herausmassen selbstverständlich, dass Perlmann auch die Schriftleitung des neues Fachblattes übernahm¹⁰³. »

La forme jubilaire de l'article incite nécessairement au panégyrique, mais sous le dithyrambe évident de l'auteur, une trajectoire originale apparaît : celle d'une vie aventureuse rythmée par trois grandes périodes : un apprentissage dans une maison de commerce¹⁰⁴ ; une période d'activité professionnelle liée au commerce aux Portugal à laquelle il met fin pour des raisons politiques¹⁰⁵ ; une carrière journalistique elle-même divisée en trois phases entre ses rédactions « sociales », son journalisme des arts et enfin, sa prise en main de *Der Kinematograph*. Son intérêt pour les « domaines sociaux » est également remarquable : Perlmann a écrit pour un certain « Gesindebewegung » (comprendre « Gesundebewegung »¹⁰⁶, c'est-à-dire « mouvement promouvant la santé »). Si les ouvrages ne mentionnent jamais explicitement ce nom, il

¹⁰² « Double jubilé », A. Z., *Der Kinematograph*, 5 avril 1916, numéro 484.

¹⁰³ « Doppeljubiläum », A. Z., *Der Kinematograph*, 5 avril 1916, numéro 484.

¹⁰⁴ Il y a donc lieu de croire qu'il venait d'une famille plutôt aisée.

¹⁰⁵ Malgré l'imprécision des informations données par le journaliste, il paraît raisonnable de supposer qu'il part du Portugal en 1891, alors qu'une révolution républicaine se met en place et échoue finalement.

¹⁰⁶ Faute de frappe du journaliste.

est probablement à rattacher aux mouvements de « réforme de la pédagogie »¹⁰⁷ (« Reformpädagogik ») qui essaimèrent dans l'Empire allemand entre 1890 et 1910. Ainsi, Perlmann se situerait entre le solidarisme d'un Léon Bourgeois et les mouvements pour la santé corporelle de Paul Déroulède. La transition qui l'amène du « social » à « l'artistique » est fondamentale, car le point commun qui lie ces domaines dans l'esprit de Perlmann est le suivant : ils sont à destination du peuple. Il n'est donc pas anodin de retrouver dans *Der Kinematograph* de nombreuses considérations sur le cinéma comme « Volkserzieher » (« éducateur du peuple ») qui feront l'objet d'un développement indépendant plus loin. Perlmann est donc un Berlinois, issu de la bonne bourgeoisie, diplômé et voyageur voire aventurier¹⁰⁸, vivement concerné par les « questions sociales » et disposant d'un goût sûr pour l'art : voilà la figure de l'homme qui dirigea la rédaction de la revue entre 1907 et 1922. En effet, un numéro spécial de 1922 informe les lecteurs de sa mort :

« Le drapeau de „Kinematograph“ est en berne ! Son père spirituel et guide a fermé pour toujours ses yeux toujours clairs et grands ouverts en plein milieu de la préparation d'un numéro spécial orienté vers l'étranger. Emil Perlmann n'est plus¹⁰⁹ ! »

« Die Flagge des „Kinematograph“ weht auf Halbmast! Sein geistiger Vater und Führer hat die immer hellen und wachen Augen mitten in den Vorbereitungen zu einer den Beziehungen zum Ausland gewidmeten Spezial-Nummer für immer geschlossen. Emil Perlmann ist nicht mehr¹¹⁰ ! »

Cet extrait témoigne évidemment de son influence et de l'attachement de ses collègues. C'est toujours ce même A. Z. qui rédige l'oraison funèbre de Perlmann, et reprend quasiment mot pour mot ce qu'il avait déjà rédigé sur la vie du rédacteur, à ceci près qu'il n'utilise pas les expressions « la cousine Albion » et « le fidèle vassal » à propos de l'Angleterre et du Portugal : nous ne sommes plus en 1916 et le vocabulaire militaire un peu rudoyant n'a plus aucune résonance. Mais Perlmann n'est pas le seul membre de la rédaction dont la trajectoire a pu être dévoilée.

¹⁰⁷ WIRSCHING Andreas, « Culture de masse et culture médiatique en Allemagne », in J.-Y. MOLLIER, J.-F. SIRINELLI, F. VALLOTON (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, PUF, 2006

¹⁰⁸ Rappelons qu'à cette époque les civils qui voyageaient en Afrique étaient considérés comme des « aventuriers ».

¹⁰⁹ « A la mémoire d'Emil Perlmann », A. Z., *Der Kinematograph*, numéro 781, 5 février 1922.

¹¹⁰ « Dem Gedächtnis Emil Perlmanns », A. Z., *Der Kinematograph*, numéro 781, 5 février 1922.

Les collaborateurs de la revue, sans qu'il soit tout à fait permis de les nommer journalistes, occupent évidemment d'autres activités et profitent de leur proximité avec celle-ci en utilisant les espaces publicitaires qu'elle propose. On retrouve donc dans beaucoup de numéros¹¹¹ les articles d'un certain F. Paul Liesegang, qui, d'après les nombreuses publicités qui essaient dans la revue et comme le montrent les images qui suivent, possède également une société de fabrication d'appareils cinématographiques et photographiques¹¹². Cette société est également la maison d'édition qui prend en charge la publication des ouvrages de Paul Liesegang sur la cinématographie.

¹¹¹ Le premier article qu'il m'a été donné de lire de Liesegang apparaît dans le numéro 18 du 1^{er} mai 1907 et traite de l'histoire de la photographie et des images à partir de la Renaissance.

¹¹² Page de publicité du numéro 6 de la revue, publié le 10 février 1907. Cette image provient du site archive.org, consulté le 17./01/2017.

On remarque que le nom de la firme est « Ed. Liesegang » : elle est au nom de Paul Edouard Liesegang, père de Paul et fondateur de l'entreprise. On est alors en droit de postuler que l'arrivée de Paul Liesegang à la rédaction de la revue est l'issue d'un

processus de socialisation familial au monde de la photographie. Il ne dissimule par ailleurs aucunement cette filiation dans ses ouvrages :

« Je sais que certains vont imaginer que j'écris *pro domo*. Celui qui connaît les œuvres de mon saint père, de mon frère, ou mes écrits antérieurs sait que ce n'est pas le genre de la maison et ne partagera donc pas ces pensées¹¹³. »

« Ich weiß, der eine oder andere wird vermeinen, daß ich pro domo schreibe. Wer die Werke meines seligen Vaters, meines Bruders und meine eigenen früheren Schriften kennt, weiß, daß solches nicht die Art unseres Hauses ist, und wird dies Bedenken nicht teilen¹¹⁴. »

De cet extrait, c'est le fort attachement filial de Paul à son père qui ressort, et nous apprenons que son frère publie également des ouvrages, mais ces derniers sont à caractère scientifique. Est-il possible de parler d'une dynastie Liesegang dont le nom s'impose dans le domaine des sciences optiques à une échelle locale, celle de la ville de Düsseldorf? Une présentation de la famille Liesegang s'impose alors. Edouard Liesegang, le père, naît en 1838 à Elberfeld et meurt à Düsseldorf en 1896¹¹⁵, il est alors surtout connu en tant que « Photochemiker » (« chimiste photographique »). Il fonde en 1854 une fabrique de reproduction photographique avec son père dans la ville d'Eberfeld¹¹⁶. Mais Liesegang n'est pas qu'un homme de science, puisqu'il s'intéresse également à l'édition et fonde en 1861 le « Photographische Archive » (« archive photographique ») avec le français Lacan. En 1877, sa maison d'édition laisse paraître le magazine *Laterna Magica* et en 1887, *Der Amateur-Photograph* ainsi que *L'Archivio Fotografico*.¹¹⁷ Le frère de Paul, Edouard, né en 1869 à Eberfeld et mort en 1947 à Bad Homburg von der Höhe, suivit la même voie que son père et a beaucoup exercé dans le domaine de la photographie, avec néanmoins plus de succès puisqu'il a laissé son nom à

¹¹³ LIESEGANG Paul, *Manuel de la photographie pratique*, Editions Ed. Liesegang, 1907, « Introduction à la première édition », p. 3.

¹¹⁴ LIESEGANG Paul, *Handbuch der praktischen Photographie*, Ed. Liesegang Verlag, 1907, « Vorwort zu ersten Auflage », p. 3.

¹¹⁵ STOLBERG-WERNIGERODE Otto, *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin 1985, p. 537.

¹¹⁶ C'est une petite ville de la Ruhr à 33 kilomètres à l'est de Düsseldorf. Les deux villes sont reliées par le chemin de fer dès 1841.

¹¹⁷ *Op. cité*.

un phénomène chimique : les « anneaux de Liesegang »¹¹⁸. Avec son frère, il dirige la fabrique paternelle dès 1896 et mettent au point de nouveaux processus de reproduction photographique. Paul Liesegang n'est donc pas un collaborateur totalement anonyme : son nom fait sens pour le lecteur spécialisé que la revue se revendique d'atteindre. Le milieu industriel et scientifique constitue son environnement, il est pour ainsi dire « né » dans la fabrique familiale et bénéficie de la maison d'édition Liesegang Verlag pour publier ses propres ouvrages. Fort d'un nom qui résonne dans le milieu de l'édition à Düsseldorf et dans les cercles scientifiques, Paul Liesegang semble appartenir aux figures pionnières du cinéma des premiers temps pour lesquelles le cinéma était une passion qui se déployait dans de nombreux domaines : journalisme, littérature, science et industrie tout à la fois. Cette figure exceptionnelle n'est évidemment pas généralisable, mais elle permet d'en dégager quelques traits idéal-typiques et de comprendre que les collaborateurs de la revue entre 1907 et 1923 proviennent de réseaux de sociabilité bien établis à un niveau local, qu'ils sont, à des degrés variés, des figures notables que le milieu de la cinématographie des premiers temps, assez restreint en 1907, reconnaît.

Il existe également un autre nom qui revient régulièrement, c'est celui de Paul Lévy, dans le nom en tête de l'article est toujours suivi de son métier entre parenthèses, selon laquelle il est « ingénieur ». Un autre nom dont l'occurrence se fait fréquente est celui de Max Hood. Néanmoins, il fut impossible de retrouver des informations complémentaires sur ces journalistes. Malgré cela, leurs récurrents écrits dans la revue témoignent d'une forme de position dominante : ils constitueraient donc un premier cercle de collaborateurs, à savoir ceux qui combinent ces rédactions d'articles avec un travail qui ne relève pas du milieu journalistique à proprement parler (dans le cas de Liesegang la science, l'industrie et l'édition). Fort de ce constat, il y a donc lieu de se poser une question d'organisation et de division du travail au sein de la revue qui reste à ce stade sans réponse : quel type de hiérarchie structurait les rapports entre ces collaborateurs ?

¹¹⁸ Phénomène chimique qui se forme lors d'une précipitation. Liesegang découvre le phénomène en mélangeant une solution de nitrate d'argent dans une solution gélatineuse contenant du potassium dichromate.

B. La rédaction berlinoise

La rédaction de la revue ne se prive évidemment pas de tous ses membres (elle continuera d'avoir des correspondants à Düsseldorf comme Paul Liesegang), mais passe sous la direction d'un ancien collaborateur de la revue : l'écrivain Aros (de son vrai nom Alfred Rosenthal). Il convient de nuancer l'expression « équipe de la rédaction », car la revue, en privilégiant une orientation bien plus internationaliste, ne fait plus intervenir que des articles ou des chroniques de l'étranger, à l'exception des articles d'Alfred Rosenthal.

Au détour d'un article, il se plaît à raconter son histoire :

« Mille neuf cents neuf

Dans une petite pièce de rédaction située sur le chemin de fer militaire à Düsseldorf, je suis assis face à Emil Perlmann afin d'obtenir de lui des informations nécessaires à un correspondant du „Kinematograph“ et d'„Artist“ à Gleiwitz-Kattowitz¹¹⁹. Avec un geste de la main généreux, il m'accorde un salaire à la pigne de cinq pfennig impériaux, que j'avais même refusés alors que je me trouvais à cette époque à la première étape de ma carrière filmique.

1910

Départ pour Constantinople. Encore un entretien sur la voie ferrée militaire, un agrément complaisant de vingt-cinq à trente lignes par bulletin et hausse de l'honoraire, avec prise en compte de la devise étrangère à hauteur de 10 Pfennig.

1914

Retour plein de repentir sur le rivage de Düsseldorf. Etablissement du premier département scientifique du film dans un journal spécialisé. Pas mal d'articles pionniers. Permission de travailler également avec des quotidiens. [...]

1918

Nous sommes à Cologne, assis dans le bureau du directeur de la presse de la Bioscop et discutons avec Perlmann de la possibilité de faire en sorte que la presse quotidienne s'intéresse au film. Parfois ça marche, parfois non¹²⁰. »

« Neunzehnhundertundneun

In einem kleinen Redaktionszimmer am Wehrhahn in Düsseldorf sitze ich Emil Perlmann gegenüber, um von ihm Informationen zu erhalten, die für einen Korrespondenten des „Kinematograph“ und „Artist“ in Gleiwitz-Kattowitz notwendig sind. Er bewilligt mir mit einer generösen Handbewegung ein Zeilenhonorar von fünf Reichspfennigen, auf das ich damals auf der ersten Etappe meiner Filmlaufbahn sogar verzichtet habe.

¹¹⁹ Ville de Silésie, alors province du Royaume de Prusse.

¹²⁰ « Le film et la presse », Aros, *Der Kinematograph*, numéro 806/807, 6 août 1922.

1910

Ausreise nach Konstantinopel. Wieder Besprechung am Wehrbahn, Gütige Bewilligung von fünfundzwanzig bis dreißig Zeilen mehr pro Bericht und Erhöhung des Honorars, auch schon unter Berücksichtigung der Auslandsvaluta, auf zehn Pfennig.

1914

Reumütige Heimkehr an die Düsseldorfer Gestade. Einrichtung des ersten wissenschaftlichen Filmteils in einem Fachblatt. Allerhand bahnbrechende Artikel. Erlaubnis, auch an Tageszeitungen mitarbeiten zu dürfen. [...]

1918

Wir sitzen in Köln im Arbeitszimmer des Pressechefs der Bioscop und besprechen mit Perlmann die Möglichkeit, die Tagespresse für den Film zu interessieren. Manchmal gelingt es, manchmal auch nicht¹²¹. »

L'utilisation de la frise chronologique nous donne des informations sur la démarche d'Alfred Rosenthal : il veut produire une rationalité, non seulement de son parcours personnel, mais également celui de la rencontre entre la presse et le cinéma qu'il semble lier intimement au sien. Il se pense donc comme l'incarnation de cette union nouvelle entre le medium journalistique et le medium cinématographique. Ainsi, il semble n'avoir jamais exercé d'autre profession que journaliste, ce qui constitue une différence majeure avec son prédécesseur Perlmann. Mais pour gagner sa vie, il vend ses chroniques à d'autres journaux. Avant de devenir rédacteur en chef à Berlin, il s'est déjà fait remarquer pour son activité critique assez importante et notamment quelques articles dans *Der Kinematograph*¹²². En outre, il n'est pas non plus un novice dans le domaine de la presse spécialisée : il est en effet le rédacteur responsable de la région Nordrhein Westfalen (Rhénanie du nord Westphalie) pour le *Erste Internationale Film-Zeitung* au moins de 1911 à 1918¹²³. A ce titre, il est donc un journaliste important dont l'unique métier est d'écrire des articles sur le cinéma. Pendant la guerre, il occupe une fonction importante dans le comité de censure de la ville : le 3 novembre 1915, le *Düsseldorfer Tageblatt* annonce que le Filmvorprüfungsstelle (comité de censure des films) était prêt à rentrer en fonction, et son responsable était un journaliste et auteur,

¹²¹ « Film und Presse », Aros, *Der Kinematograph*, numéro 806/807, 6 août 1922. J'ai souhaité conserver la typographie originale de l'article.

¹²² C'est au début des années 1930 qu'il deviendra un écrivain assez célèbre dans les cercles berlinois de l'époque

¹²³ L'approximation dans cette datation provient de l'absence d'archives pour les autres années de parution de cette revue à Berlin.

Alfred Rosenthal¹²⁴. Il est donc un véritable notable local, il écrit pour différentes revues, gère ce comité de censure, et appartient ensuite au petit monde berlinois, il a une trajectoire lui aussi centripète. Son ascension à Berlin est plutôt rapide, puisqu'en quelques années, il devient le rédacteur en chef de la revue *Der Kinematograph* et publie huit ouvrages entre 1931 et 1932, qui sont des biographies d'acteurs de cinéma dans un style très littéraire¹²⁵. On observe parallèlement à cette nouvelle assise un évincement des anciens collaborateurs et correspondants de la revue (à partir de 1926 il n'y a quasiment plus personne de l'ancienne équipe hormis Aros). Le changement de la rédaction va privilégier progressivement une orientation plus journalistique que scientifique : les récits de l'étranger sont largement privilégiés, ainsi que les chroniques sur les splendeurs et misères de l'âge d'or hollywoodien. D'une rédaction composée en grande partie d'ingénieurs ou de juristes, la revue se dote avant tout de narrateurs : *Der Kinematograph* professionnalise sa rédaction. Atteindre une plus large audience, toucher le cœur du grand public supposent d'armer sa structure avec des mercenaires aguerris, à l'image du nouveau rédacteur en chef. La rédaction scientifique ne disparaît, mais elle est circonscrite à la rubrique « Kinotechnische Rundschau ».

Aros imprime véritablement sa marque à la revue en publiant un article par semaine qui ornera la quatrième page et dont le titre de rubrique est : « Der Kinematograph, Das älteste Film-Fachblatt »¹²⁶, dont la traduction pourrait être « Der Kinematograph, la plus ancienne revue spécialisée sur le cinéma ». Sa préoccupation première demeure la défense d'un cinéma national contre la concurrence internationale et la force de son propos repose avant tout sur des arguments économiques. Un double mouvement de professionnalisation et de personnalisation de la revue semble se faire jour : *Der Kinematograph* est la revue d'Aros et elle se dote d'une armature narrative et journalistique bien plus conséquente.

¹²⁴ LENK Sabine, « Censoring films in Düsseldorf during the First World War », *Film History*, Vol. 22, No. 4, Cinema During The Great War, 2010, p. 427.

¹²⁵ Rosenthal ne fait probablement que suivre la mode littéraire des biographies lancée dans les années 1920 par Stefan Zweig.

¹²⁶ Le slogan est présent dans tous les numéros de la revue à partir du numéro 844/845.

Conclusion

L'évolution graduelle de *Der Kinematograph* est remarquable : la revue, rachetée en 1923 par un grand groupe éditorial, Scherl, propriété du consortium Hungenberg, se retrouve dans la capitale allemande et cinématographique qui mène le bal sur le plan de la vie culturelle. Le renouvellement rédactionnel traduit également un élargissement des problématiques et une volonté de s'emparer d'un public plus large que technique : Alfred Rosenthal le chroniqueur remplace Perlmann le passionné, l'ingénieur Paul Levy ou Paul F. Liesegang perdent droit de cité. Cette conquête géographique s'accompagne de son pendant commercial et journalistique.

Chapitre 2

La structure évolutive de *Der Kinematograph*

Le périodique fait montre de grandes variations dans sa structure et ne cesse de se réinventer, du moins sur le plan formel. Partant des images du site archive.org où sont conservés les numéros des deux premières années de publication et des photos prises dans les archives berlinoises¹²⁷, le présent chapitre cherche à préciser les réponses à ces deux questions : quelles sont les différentes formes adoptées par *Der Kinematograph* entre 1907 et 1928, comment reflètent-elles les orientations de la revue ? L'analyse tentera de montrer que la structure du périodique ne s'est que graduellement modifiée et permet d'en conclure à une circonscription du discours technico-scientifique dans un espace réduit et balisé, laissant la part belle aux articles économiques ou narratifs. La démonstration va tout d'abord chercher à mettre en exergue l'évolution du discours des images à travers l'analyse des premières de couvertures, puis elle s'attardera sur le groupe des rubriques structurantes et pérennes, pour enfin s'affronter aux rubriques temporaires ou éphémères qui traduisent par leur disparition ou leur affleurement une évolution tendancielle.

¹²⁷ Les photos sont toutes des prises de vue d'écran, donc d'une qualité discutable, la revue étant uniquement sous forme microfilmée sur le site de la Staabi.

I- Les premières de couverture : montrer une ambition

En 20 ans, les premières de couverture de notre revue n'ont cessé de se réinventer, obéissant tantôt à un principe de lisibilité, tantôt suivant la mode du moment, ou favorisant un propos singulier sur l'objet qu'elle se propose d'étudier et de légitimer : le cinématographe.

A. La couverture des premiers numéros : programme d'une conquête culturelle ?

L'image de cette première couverture¹²⁸ représente un cinématographe enveloppé dans un tissu dont le tombé et les motifs « orientalisants » font signe vers tout un système de représentations oniriques : le cinéma comme machine à créer des rêves, à vous les faire vivre. En arrière-plan se situe une ville, reconnaissable aux silhouettes des tours qui la constituent. Le titre de la revue « Der Kinematograph » apparaît alors dans le rayon de lumière projeté par cette « machine onirique ». Le cinématographe se situe derrière un buisson et entre lui et cette ville on peut remarquer une distance assez importante. Instrument de foire à cette époque, les salles urbaines ne constituent pas encore la principale façon de visionner des films, qui à cette époque sont plus souvent des « systèmes d'intégration monstrative »¹²⁹ : c'est-à-dire des films dont la trame dramatique est assez lâche, constituant un amalgame d'images dont chaque plan est une petite histoire en soi. Cette image laisse peut être entendre que l'objectif prochain du cinématographe sera de conquérir la ville et les espaces urbains, symboles de la modernité, dont le cinématographe serait l'expression technique la plus ambitieuse¹³⁰.

¹²⁸ Ces analyses portent sur les premières de couverture du numéro 1 au numéro 14 du 7 avril 1907 (Voir annexe).

¹²⁹ GAUDREULT André, GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in J. Aumont, A. ; Gaudreault, M. Marie (dir.), *Histoire du cinéma, Nouvelles approches*, p. 57.

¹³⁰ Voir l'image en annexe p. 103.

A. Etre à la mode

Un changement s'opère dans la première de couverture dans le numéro 14 du 7 avril 1907 : ce n'est plus un cinématographe où le titre apparaît dans la lumière qu'il projette, où le reste est d'ombre, mais des motifs floraux symétriques qui encadrent le titre et donne à la revue un aspect de ce fait bien plus lumineux et plus clair. Cette impression favorable attire bien plus agréablement l'œil et le titre du journal est également plus lisible : de grandes lettres noires se découpent sur fond blanc au centre de ces motifs floraux tout en courbes. Il semble alors évident que l'ambition qui préside à ce renouveau formel soit une volonté de « se mettre à la mode » : il s'agit d'une couverture Art Nouveau avec un fond floral curviligne. En 1907, l'Art Nouveau présente encore une forme d'avant-garde aux yeux du grand public et il ne paraît pas si surprenant qu'une revue dont l'intention est de traiter du « média des temps modernes » de le placer, de lui dessiner un espace aux côtés de cette avant-garde des arts traditionnels¹³¹, des Beaux-Arts.

B. Une exigence nouvelle de sobriété

A compter du numéro 106 du 6 janvier 1909, la couverture devient très sobre. Le nom apparaît en gros caractères avec une police assez arrondie. Il semble difficile de mener une analyse poussée sur une telle première de couverture tant elle est épurée et ne semble destinée qu'à une bonne lisibilité. On peut sans doute en inférer que la revue a gagné une certaine assise et un lectorat régulier étendu à d'autres villes que Düsseldorf et le meilleur moyen de continuer à séduire un lectorat plus large est de proposer une identité de couverture assez impersonnelle de manière à ce que le plus grand nombre puisse s'y reconnaître¹³².

¹³¹ Voir l'image en annexe p. 190.

¹³² Voir l'image en annexe p. 191.

C. La forme définitive de la revue de Düsseldorf

A part des changements mineurs dans la première de couverture, il n'y a absolument rien à remarquer jusqu'au numéro 339¹³³. Le titre est désormais écrit dans un grand encadré rectangulaire avec des rayons dont la source semble être un autre encadré au centre de celui-ci, représentant un visage dont les yeux lancent des éclairs. Après plusieurs années de couverture neutre, celle-ci est plutôt surprenante et bien plus « tape à l'œil ». On insiste ici sur l'action du spectateur semble-t-il, qui avec ses yeux darde l'écran d'éclairs. Le chemin zigzaguant emprunté par ces courants électriques semble suggérer une force surnaturelle qu'il est possible d'interpréter de deux manières. L'œil du spectateur est à la fois celui qui reçoit les images mais c'est surtout l'organe qui permet de percevoir la lumière. Le dessin semblerait alors contredire beaucoup de théories sur les masses qui émergent à cette époque et font d'elles un organe politiquement et esthétiquement passif, un consommateur sans recul critique des nouveautés culturelles offertes par la vie moderne. Or l'action et le flux d'énergie viendraient ici du spectateur. Néanmoins, il est aussi possible de le comprendre autrement : l'œil et le masque ne serait que des symboles pour parler de l'œil de la caméra qui lui aussi initierait des mouvements d'énergie pour capturer le réel et le transformer en rêve ou échappatoire pour les spectateurs des salles de cinéma. Après quelques balbutiements, la revue a trouvé l'illustration qui correspond le mieux à l'idée que les rédacteurs s'en font : l'exploration et la légitimation d'un nouveau médium¹³⁴.

D. Une politique de l'image

A partir du numéro 846¹³⁵, une politique de l'image se développe dans la revue. Nous reviendrons plus en détail car elle irrigue véritablement la structure et la mise en

¹³³ Daté du 25 juin 1913.

¹³⁴ Voir l'image en annexe p. 106.

¹³⁵ Numéro du 6 mai 1923, soit un numéro après la prise en main de la revue par les éditions Scherl.

page des articles publiés. Le premier élément à nous indiquer un tel revirement est évidemment la première de couverture : c'est désormais une grande photographie de film¹³⁶ qui orne la couverture de la revue. Un second élément notable apparaît également : les années d'ancienneté de la revue juste en-dessous du titre, sous la forme « 15. Jahrgang » par exemple, ce qui pourrait être traduit par « 15^{ème} année de parution ». Il y a donc une vision historicisée de la revue visible dès la première page : on tente de penser son parcours, on rationalise sa durée de vie et ses objectifs. Cette nouvelle démarche sera une des caractéristiques de l'équipe emmenée par Alfred Rosenthal à Berlin.

II- Organisation des rubriques

A. Les rubriques « pérennes »

Il est assez difficile de parler des rubriques de la revue *Der Kinematograph* tant cette dernière a adopté de nombreuses formules au cours des années de sa publication. Néanmoins, il existe évidemment des thèmes et des noms récurrents que nous pouvons nous efforcer de présenter en insistant bien sur les qualités protéiformes de la revue. Les rubriques que j'évoque ici disparaissent à compter de 1926.

Le numéro 5 du 3 février 1907 laisse apparaître pour la première fois une première structure de rubriques qui resteront longtemps dans la revue¹³⁷. Toutes demeurent assez courtes et ne comportent pas de gros développements ou de style particulier qui déterminerait leur identité.

¹³⁶ Le plus souvent il s'agit d'un film allemand car la revue se dote également entre 1923 et 1928 d'un esprit « national » qui la conduit à valoriser l'industrie du film allemand sur le marché international.

¹³⁷ Certaines comme « Aus der Praxis » (« De la pratique ») ou « Zick-Zack » (« Zig-Zag ») disparaurent avec la revue.

1. « Aus der Praxis » (« De la pratique »)

Cette rubrique fait apparaître une série de petits courriers issus de toute l'Allemagne¹³⁸, parfois de villes très éloignées de Düsseldorf comme Kiel. Ces petits courriers permettent aux lecteurs d'intervenir sur des sujets assez variés et je n'ai repéré d'unité thématique dans leur traitement. Jusqu'en 1928, cette rubrique ne connaît pas d'évolution particulière ou notable. Elle est une des clefs de voûte de la stratégie de communalisation des discours et des expériences autour du cinéma à l'échelle de l'Allemagne : la possible participation des lecteurs à l'aventure de la revue contribue également à une disparition (artificielle) de la hiérarchie qui peut exister entre un public et les journalistes qui « modèlent » son opinion. Cette rubrique assure en quelque sorte un principe d'horizontalité de la revue comme « point de rencontre » entre amateurs et défenseurs du cinématographe¹³⁹.

2. « Zick-Zack » (« Zig-Zag »)

Cette rubrique, dont le nom mérite qu'on s'y attarde un peu, est une succession de petites notices sur des événements marquants de l'actualité cinématographique. Le nom est sans doute choisi pour marquer le ton léger de la rubrique et son aspect « actualité par le petit bout de la lorgnette »¹⁴⁰. Tout ce qui n'appartient pas à l'actualité cinématographique en est proprement exclu, ce qui nous amène à penser qu'il y a une certaine « dévotion » de la revue vis-à-vis de son sujet¹⁴¹. En effet il apparaît impossible de suivre une quelconque forme d'actualité politique ou économique par le biais de cette revue avant l'irruption brutale de la Première Guerre Mondiale en juillet 1914¹⁴².

¹³⁸ Dès le numéro 5 on peut observer des lettres affluant de l'Allemagne entière, ce qui laisse penser que la revue jouissait dès 1907 d'une bonne diffusion au niveau national.

¹³⁹ Voir l'image en annexe p. 107.

¹⁴⁰ Dans le numéro 5 par exemple, on y relate l'installation d'un cinéma dans une église, sans insister pour autant sur l'éventuelle symbolique qui y serait contenue mais pour souligner l'originalité de l'évènement

¹⁴¹ Voir l'image en annexe P. 108.

¹⁴² A partir du numéro 334 du 21 avril 1915, la rubrique sera constamment accolée d'une nouvelle rubrique sur les « Morts au champ d'honneur » et les soldats récompensés par la croix de fer.

3. « Briefkasten » (« Boîte aux lettres »)

La dernière rubrique qui apparaît dès avril 1907 et reste régulièrement dans les numéros qui suivent concerne les « boîtes aux lettres » (traduction littérale). On pourrait en effet s'attendre à ce que le courrier des lecteurs se trouve plutôt ici que dans la rubrique « Aus der Praxis » mais les Briefkasten sont en fait des petites annonces passées par des particuliers qui vendent ou louent leur matériel de projection. Il s'agit en fait de petites annonces réservées aux propriétaires de matériel technique ou rare qui permettent d'assurer des projections cinématographiques¹⁴³.

4. « Technische Mitteilungen und neue Patente » (« Considérations techniques et nouveaux brevets »)

Cette rubrique est essentiellement technique et se propose de mettre le public au courant des nouveaux brevets concernant les machines de projection¹⁴⁴ : ces derniers peuvent aller de l'invention de nouvelles lentilles à une sécurité contre les incendies. Cette rubrique signe une identité de la revue qui se veut aussi à la pointe d'un renseignement plus « professionnel ». Ce genre de rubrique est par exemple totalement absent de la revue Erste Internationale Film-Zeitung dont les ambitions sont bien plus orientées vers la publicité des films sortis au cours de la semaine¹⁴⁵.

5. « Geschäftliche Notizen » (« Notices commerciales »)

Il s'agit là encore d'une petite rubrique assez courte, mais elle rend compte des différents établissements, nouvelles sociétés constituées en Allemagne ou nouveaux

¹⁴³ Voir l'image en annexe p. 109.

¹⁴⁴ J'ai repéré sa première occurrence dans le numéro 9 du 3 mars 1907.

¹⁴⁵ Voir l'image en annexe p. 110.

sièges de société¹⁴⁶. Elle occupe rarement plus d'une colonne et permet d'avoir un aperçu assez régulier du marché du cinéma en Allemagne¹⁴⁷.

B. Le remaniement berlinois

Le changement de rédaction que nous avons déjà évoqué provoque, malgré les revendications de fidélité à la revue, un véritable changement de ton et d'architecture. Toutes les anciennes rubriques disparaissent au fur et à mesure à partir de 1924¹⁴⁸. Mais avant de rentrer dans le détail des rubriques de la revue, un changement notable nous semble devoir être signalé : la police du titre de la revue change, elle est désormais gothique, et les titres de rubrique sont également imprimés dans la même police, et ce changement peut nous indiquer trois choses : une volonté d'inscriptions dans une culture nationale¹⁴⁹ (allemande de toute évidence), assumer un héritage romantique et médiéval (on a déjà vu en introduction dans quelle mesure le cinéma allemand est tributaire de cet héritage, aussi sur le plan de l'histoire des idées), se mettre « à la page ».

L'apparition de nouvelles rubriques est annoncée dès l'année 1923 par Alfred Rosenthal¹⁵⁰. La « Kinotechnische Rundschau », qui s'adresse avant tout aux propriétaires de théâtre et aux gens qui « pratiquent » le cinéma d'un point de vue technique. L'idée est de donner des idées aux artistes et de créer une communauté « d'hommes de cinéma », de dire que si le film doit représenter une rentabilité marchande, il doit aussi être de qualité. On peut noter dès ce numéro que les articles sont beaucoup plus courts, ce qui leur procure indubitablement une meilleure lisibilité, et de nouveaux noms apparaissent. La nouvelle formule se compose au début de courts articles d'une page, avec deux colonnes. Ensuite, on retrouve les rubriques annoncées : « Wirtschaftspolitische Rundschau » ; « Kinotechnische Rundschau ». Néanmoins ces

¹⁴⁶ Voir l'image en annexe p. 108.

¹⁴⁷ Cette rubrique apparaît également à partir du numéro 9 de la revue.

¹⁴⁸ Dès le numéro 846 du 9 mai 1923 ces changements apparaissent subrepticement.

¹⁴⁹ Il est à noter que la police d'écriture gothique existe dans la revue Erste Internationale Film-Zeitung depuis au moins 1911.

¹⁵⁰ « Neue Wege zum alten Ziel », Alfred Rosenthal, *Der Kinematograph*, numéro 846, 6 mai 1925.

rubriques ne passeront pas l'année 1924 et de nouvelles vont apparaître. Jusqu'en 1925, les rubriques de l'ancienne édition (que nous avons détaillées plus haut) continuent d'apparaître, mais leur police est modifiée par rapport au reste de la revue, elles font désormais office de « restes » appelés à être remplacés par les nouvelles rubriques qui leur font concurrence¹⁵¹. Elles disparaissent petit à petit et laissent la place aux nouvelles annoncées lors du changement de rédaction.

1. « Der Kinematograph, das älteste Film-Fachblatt »

Cette rubrique ne comporte à chaque fois qu'un seul article : il apparaît souvent aux alentours de la dixième page de la revue, à chaque fois signé par Aros. Au-delà d'une refonte de la revue, c'est donc une personnification de cette dernière qui est ici observable. Elle porte désormais la marque de son rédacteur en chef, qui affirme sa direction de semaine en semaine et parvient à imposer ses thèmes de prédilection : la promotion d'un cinéma national et les discussions autour des impôts qui touchent le cinéma.

Le titre de la rubrique est également une publicité, une affirmation du positionnement privilégié de la revue dans le champ de la presse spécialisée, puisqu'il signifie « Der Kinematograph, la plus vieille revue spécialisée dans le film ».

2. « Filmkritische Rundschau »

Cette rubrique formalise ce qui se présentait autrefois comme des petits résumés de films de la semaine un peu désordonnés. Mais on peut désormais trouver des formules qui se rapprochent de jugements esthétiques, nous ne nous situons plus exactement dans de la narration pure et dans le résumé de l'intrigue. Dans la critique du

¹⁵¹ Ce changement s'opère très exactement entre les numéros 953 et 963, respectivement du 24 mai et du 2 août 1925.

film « Nick, der König der Chauffeure », de Carl Wilhelm, produit par la société de films Phoebus-Film AG : « Beaucoup de beaux paysages italiens admirablement bien photographiés. »¹⁵². Il s'agit d'une expression sur la qualité de l'image et la qualité du film, on n'est plus dans de la narration pure et simple, on accède à un discours qui ressemble à de la critique, jugement sur le beau et sur la technique cinématographique par le biais d'un jugement sur la photographie du film. Néanmoins, il faut souligner le caractère tout relatif de tels propos car l'exemple relaté ici est un des seules occurrences du phénomène. Ce qu'on peut observer, c'est qu'il y a une formalisation de la critique de films dans la revue qui ne se contente plus de relater des histoires, mais produit positivement une opinion.

3. « Kleines Notizbuch »

Il s'agit de petites notices qui évoquent les chroniques et les petites actualités du cinéma à l'époque : anniversaire de telle célébrité, augmentation des impôts sur le cinéma dans la ville de Berlin.

4. « Aus der Werkstatt »

Il s'agit cette fois d'informations qui concernent la pratique cinématographique en elle-même, toujours sur le mode de la petite notice informationnelle : tel film a reçu une récompense pour sa lumière, tel professeur a été récompensé par une académie. En fait cette rubrique en dit long sur le processus d'institutionnalisation du cinéma : elle informe et propose une entrée dans le domaine par la reconnaissance des personnalités qui y participent.

¹⁵² Numéro 958 du 28 juin 1925.

5. « Kinotechnische Rundschau »

L'article s'intitule « Die Weichlichtkuppel »¹⁵³ : on retrouve l'ambition présente depuis le départ de présenter une partie technique entièrement dédiée aux professionnels, comme c'était le cas dans les articles de l'ingénieur Paul Levy (voir ci-dessous). L'article est écrit par Dr GV Mendel. On ne retrouve aucun des collaborateurs des débuts, les noms ont changé, seul reste Aros, qui incarne la longévité et la continuité de la revue.

C. Les rubriques temporaires

Il arrive que certains journalistes écrivent des rubriques durant un certain temps, sans que ces dernières puissent être considérées comme « pérennes ». En effet, peut-on dire d'une rubrique ou d'une série d'articles qui n'apparaît que six mois ou un an sur es vingt ans consacrés à notre étude constitue une structure pérenne ? Mais ce genre de rubriques disparaît progressivement à partir de l'année 1915. Néanmoins, il apparaît important de les mentionner car elles permettent de saisir certaines ambitions structurelles de la revue.

1. Les articles de « l'Ingénieur Paul Levy »

Les articles de Paul Levy apparaissent régulièrement de 1907¹⁵⁴ à 1912¹⁵⁵. Ils sont souvent inaccessibles à un public néophyte et s'adressent avant tout à un public d'experts. On y retrouve de nombreuses formules de physique et de chimie pour régler

¹⁵³ Numéro 1072 du 4 septembre 1927.

¹⁵⁴ A partir du numéro 14 du 7 avril 1907.

¹⁵⁵ La dernière apparition de sa rubrique se trouve dans le numéro 264 du 24 janvier 1912.

les appareils et les courants électriques. Cette rubrique illustre parfaitement l'ambition technologique de la revue dont le discours se veut pluriel et totalisant un savoir polyvalent sur le cinématographe.

2. « Amerikana », les rubriques du Docteur Berthold Baer

Apparue pour la première fois dans le numéro 121 du 21 avril 1909, elle continue d'être insérée à de nombreuses reprises et de façon assez irrégulière jusqu'en 1918. Elle constitue une petite chronique composée de différentes notices qui rendent compte des actualités artistiques aux Etats-Unis. Le Docteur Baer est un universitaire de Philadelphie mais son domaine de spécialisation n'est jamais spécifié. Il nous permet d'en déduire un réseau international de correspondants assez important pour une petite revue de province : en effet on compte de nombreuses occurrences d'articles écrits de l'international, articles dont le développement sera bien plus important après 1924¹⁵⁶. Ces rubriques n'ont plus de sens dès lors que tout le monde du cinéma a les yeux rivés sur le nouveau continent, et après 1923, seuls des articles longuement argumentés et prolixes sur l'industrie hollywoodienne sont publiés, remplaçant alors les articles techniques des premiers numéros.

¹⁵⁶ Les numéros couvrant les années 1924-1928 comptent à peu près la moitié d'articles rédigés de l'international.

Conclusion

Der Kinematograph est donc alimenté à profusion de revues très variées qui enrichissent le périodique et satisfont à l'exigence de pluridisciplinarité professée dès les premiers numéros : les thèmes abondamment traités sont cependant techniques et juridiques. Mais à partir de la première guerre mondiale, une inflexion se fait sentir et la revue se projette progressivement vers l'international, même si ces problématiques ne lui étaient pas totalement étrangères auparavant. Une dévoration de l'espace se fait donc au profit des problématiques internationales et économiques, quand les articles qui traitent des avancées techniques, toujours adressés au groupe des « pionniers » du lectorat, ne saurait voir son importance garantie par les objectifs de popularité de la revue, qui se doit également d'être lisible par tous.

DEUXIEME PARTIE

Le cinéma à l'assaut du peuple (1907-1924)

Der Kinematograph se projette comme le bouclier du cinéma, art encore en enfance qui nécessite d'être défendu contre les attaques des intellectuels conservateurs qui lui préféreraient le théâtre. Au travers des articles écrits entre 1907 et 1929¹⁵⁷, c'est un immense plaidoyer qui se fait jour et qu'il faut désormais interroger. Au fur et à mesure que la légitimité du cinéma n'est plus questionnée et que ce dernier est accepté comme un art à part entière dès 1920¹⁵⁸, le discours journalistique préfère s'attarder sur l'identité et le rayonnement du « cinéma allemand ». Quels sont donc les concepts qui ont permis, sur un plan purement discursif et textuel, de légitimer le cinéma dans un premier temps, puis de construire la notion de « cinéma allemand » ? Après avoir étayé les arguments qui décrivent le cinéma comme un phénomène purement « moderne », il conviendra de s'attarder sur les attaques de la revue contre la censure morale qui circonscrit le cinéma à un spectacle de mauvais goût. La question du cinéma comme médium d'éducation des masses sera ensuite observée de plus près, et enfin viendra l'étude de la rhétorique protectionniste des journalistes de la revue.

¹⁵⁷ Les articles mentionnés sont conservés à la Staatsbibliothek zu Berlin (Staabi) sous forme microfilmée.

¹⁵⁸ 1920 correspond à la sortie en salles du film expressionniste de Robert Wiene *Le cabinet du docteur Caligari* et marque l'entrée du cinéma allemand dans une ère de conquête du marché international.

Chapitre 1

Le cinéma et son public : entre pédagogie scientifique et « *Volksbildung* » (éducation du peuple) ?

Il est une fonction du cinéma que *Der Kinematograph* n'a eu de cesse de rappeler : c'est le rôle pédagogique que ce dernier doit jouer auprès du peuple. De 1907 à 1923, ce thème affleure en permanence dans les articles et laisse émerger deux positions dominantes : la première, qu'on pourrait qualifier de libérale, s'efforce de penser l'amélioration qualitative de la programmation comme conséquence de la hausse du niveau d'éducation de son public¹⁵⁹, alors que la seconde, qu'on s'efforcera de caractériser comme « dirigiste »¹⁶⁰, toutes deux tentent de répondre à la question : que doit être le rôle du cinéma envers le peuple et quelle est la pédagogie adoptée par *Der Kinematograph* ? C'est donc à la lumière de cette opposition théorique irréductible que l'analyse des articles trouvés dans les archives de la Staatsbibliothek et de la BNF doit être menée. Il est nécessaire de s'attarder d'abord sur l'œuvre éducative scientifique du périodique, puis sur le secours mutuel que le cinéma et le peuple peuvent s'apporter selon les auteurs de la revue. Il s'agira en dernier lieu de revenir sur la conception chrétienne du cinéma comme « arbre de la connaissance » des temps modernes.

¹⁵⁹ Cette hypothèse sert de fondement épistémologique à l'analyse menée par Siegfried Kracauer dans KRACAUER Sigfried, *From Caligari to Hitler. A psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947 : le succès de certains films conduit les producteurs à en proposer de semblables, d'où la pertinence selon lui de déceler les structures psychologiques du peuple allemand dans les films de cette époque.

¹⁶⁰ Thèse qui trouvera un écho auprès des élites militaires prussiennes qui créèrent la société UFA en 1917 sous l'impulsion du colonel Ludendorff.

I- L'exigence d'une pédagogie artisanoscientifique

A. Etude lexicométrique du champ lexical des huit premiers numéros

La revue se dote d'une exigence de pluridisciplinarité qu'elle ne parvient qu'à satisfaire partiellement. Pour mettre en exergue ce phénomène lexical et le degré de spécificité de la pédagogie de la revue, j'ai procédé à une étude lexicométrique à partir du logiciel TXM afin de cerner les champs lexicaux et occurrences susceptibles d'informer une réponse.

Une fois la première analyse factorielle par correspondance (AFC) effectuée, j'ai décidé de me concentrer sur les termes qui pouvaient apparaître spécifiquement dans les articles scientifiques, contribuant donc à la démarcation apparue sur le graphique. C'est donc le mot « Farbe » (la couleur) qui a retenu mon attention : il apparaît 41 fois, dont 40 dans les articles scientifiques, et une seule pour l'esthétique. De même pour le terme « Farben » (les couleurs au pluriel), utilisé 25 fois, avec 23 occurrences dans la catégorie scientifique et 2 seulement en esthétique¹⁶¹. Le problème de lemmatisation se pose ici : je n'ai pas souhaité regrouper ces termes sous le même lemme de manière à isoler les utilisations différentes de ces termes. En effet *la couleur* est un terme substantiel, plus générique que *les couleurs*, ensemble auquel on postpose souvent un complément du nom qui caractérise précisément l'objet dont on parle (les couleurs du film, de l'appareil).

Appartenant au même champ lexical, le mot « Schatten » (l'ombre) est utilisé 22 fois, et uniquement dans la catégorie scientifique¹⁶². Nous sommes donc en présence de termes que le lecteur contemporain s'attendrait à trouver dans des articles de théories esthétiques, mais au contraire, ils s'inscrivent dans un contexte scientifique : à rebours de toute la théorie esthétique de l'époque sur la couleur comme élément spirituel de

¹⁶¹ Voir tableau en annexe.

¹⁶² Voir tableau en annexe.

l'œuvre d'art, du tableau, ici, la couleur et l'ombre sont des caractéristiques physiques. Observons désormais les requêtes associées au mot « Farbe ».

B. La domination du discours scientifique

Grâce au graphique de densité en fonction de la date, on s'aperçoit qu'il y a en fait une grande concentration d'utilisation du terme lors des numéros du 6 janvier et du 14 février. On en déduit donc que les articles scientifiques, qui sont les seuls à employer ce terme, sont concentrés dans des numéros bien déterminés et sont donc très longs, puisqu'ils arrivent en tête de la table lexicale : ce n'est pas par leur nombre qu'ils font la différence, mais par leur taille, ce qui signifie qu'il existe des numéros implicitement « dédiés » aux thèmes scientifiques. Les calculs de cooccurrence de « Farbe » permettent de concrétiser son contexte d'occurrence : on observe que le mot « Pinsel » (brosse, pinceau) lui est souvent lié : cofréquence de 7 et indice de 6¹⁶³. Ce n'est donc pas la couleur comme caractéristique abstraite qui est traitée ici, mais comme le résultat d'un processus physique, artisanal et concret. Nous pouvons faire la même remarque pour le mot « Trocknen » (sécher) : cofréquence de 4 avec un indice de spécificité de 5¹⁶⁴. Nous sommes au cœur du procédé de fabrication de l'image cinématographique. Et plutôt que de parler d'articles scientifiques, peut-être devrions-nous préciser notre terminologie en discutant du caractère « artisano-scientifique » de ces textes.

C. La spécialisation des auteurs

Les lexiques utilisés par les auteurs ont ensuite occupé le centre de mon analyse. On remarquait que Paul Liesegang se démarquait sur l'AFC et la table lexicale nous enseigne par exemple qu'il y a 17 occurrences du mot « Meter » (le mètre), dont 15

¹⁶³ Voir tableau en annexe.

¹⁶⁴ Voir tableau en annexe.

pour Liesegang uniquement. Cette spécificité d'utilisation lexicale chez Liesegang nous permet de le distinguer de son homologue Falkenberg. Il se trouve en effet que c'est Raoul Falkenberg qui a utilisé 40 fois le mot « Farbe » et 23 fois le mot « Farben » dans ses articles scientifiques. On peut donc dégager un type d'article qui se concentre sur les questions chromatiques chez cet auteur. Ensuite, on repère 18 occurrences du mot « Negativ » (le négatif), tous chez R. Falkenberg. On peut donc repérer une spécialisation dans le domaine chromatique chez Falkenberg, dans le processus de fabrication de l'image, tandis que chez Liesegang une forme de spécialisation est difficilement identifiable. Ces différents procédés d'isolation lexicale nous permettent de dresser un modèle scientifique duale qui comporterait d'une part, des articles à vocation « chromatique », concentrés sur le processus physique et artisanal de fabrication des couleurs, et d'autre part, des articles à vocation plus abstraite qui traitent de science optique : les concordances pour le mot « Meter » indiquent que le terme est toujours invoqué dans un contexte de calcul de distance optique. Or, étant donné que Liesegang détient le quasi monopole de ces occurrences, on peut en déduire un modèle d'articles scientifiques rédigés par sa main focalisés sur des problèmes de physique optique. Mais un autre phénomène a retenu mon attention : le mot « Kunst » (art), compte 9 occurrences réparties sur les quatre premiers numéros du mois de janvier, mais disparaît complètement au mois de février. Compte tenu de ce que nous avons précédemment découvert, il y a une remarquable opposition au profit du vocabulaire scientifique dans la revue. Les rédacteurs et les journalistes n'ont pas une rhétorique « d'artification » à proprement parler mais justifient l'intérêt du cinéma par les préparations savantes qu'il suppose et l'érudition scientifique qui doit lui être dédiée.

C'est enfin les numéros de la revue que nous tenterons de différencier par date. Le mot « Branche » (branche au sens de domaine) apparaît 4 fois dans le premier numéro de la revue paru le 6 janvier 1907 et il n'apparaît plus ensuite. Ce n'est pas étonnant : le premier numéro se pose en défenseur de tous les métiers du cinéma, de tous les protagonistes de cette nouvelle branche et se pose comme le parangon de vertu du nouveau medium. L'adjectif « kinematographische » apparaît 19 fois en tout dont 11 occurrences dans le premier numéro et en moyenne une fois par numéro. On est en présence d'un phénomène lexical intéressant, tandis que le substantif « Kinematograph » (cinématographe) est mieux réparti (10, 5 et 7). Une fois de plus la

lemmatisation de ces termes dans une même catégorie m'aurait posé un problème : regrouper ces termes sous une seule catégorie ne permettait pas de saisir la nuance. Le numéro du 14 février se distingue plutôt de manière « négative », il ne contient aucune occurrence de termes qui apparaissent beaucoup de fois dans les autres numéros, alors que le nombre total de termes utilisés sont dans la moyenne des autres numéros. Les graphiques de densité réalisées sur les occurrences du terme « kinematographische » révèlent que le terme est totalement absent des articles scientifiques, et revient dans les articles de « recommandation » juridique issus du ministère de l'intérieur prussien, ou dans l'article de Richard Treitel, juriste berlinois qui écrit régulièrement pour la revue. On observe une co-fréquence du terme « kinematographische » (cinématographique) de 7 avec « Vorführungen » (les projections) et un indice de 7, c'est donc un terme qui est avant tout employé pour qualifier les « projections ». Or, le mot « Vorführung » peut désigner en allemand la « représentation », théâtrale en particulier. Le vocabulaire juriste, plutôt que de créer des catégories nouvelles, reprend un terme qui préexiste au phénomène¹⁶⁵ et lui applique une caractérisation nouvelle par apposition de l'épithète « cinématographique ».

D. Conclusion de l'analyse : une typologie des articles

La revue *Der Kinematograph*, bien loin de promouvoir un équilibre des discours se rapportant au cinéma, concède une place dominante à la parole scientifique artisanale, laquelle n'est pas présente dans tous les numéros, mais se concentre au contraire dans des numéros spécialisés dont elle occupe abondamment l'espace. Nous avons également mis en avant l'opposition entre deux types d'articles scientifiques : les articles à dominance chromatique sous la plume de R. Falkenberg, portés sur le processus de fabrication des couleurs, et les articles focalisés sur les sciences optiques sous l'égide de Paul F. Liesegang. La revue *Der Kinematograph* se pose donc dès le premier numéro en tant que défenseur acharné d'un nouveau loisir de masse encore violemment critiqué par les intellectuels de l'Empire wilhelmien : c'est toute la branche, la chaîne industrielle

¹⁶⁵A ses débuts, le cinématographe est souvent comparé au théâtre de variétés.

qui relie les entreprises de production et de distribution, que le périodique se propose de protéger. Enfin, nous avons observé la constitution d'un premier vocabulaire juridique sur le cinéma caractérisé par l'utilisation de termes associés au spectacle antérieurs au cinéma.

II- Le cinéma : le médium d'éducation des masses

A. Le cinéma au secours du peuple

Der Kinematograph se déclare, nous l'avons vu, une revue au-dessus des partis, que ces derniers soient esthétiques ou politiques. Mais cette prétention au cloisonnement apolitique, qui bien souvent relève d'une mystification intellectuelle, n'en laisse pas moins poindre de temps à autre une pensée politique du cinéma sous la plume de certains auteurs. Cette dernière peut surgir au détour d'un article apparemment sans rapport, supposé s'intéresser à la classification des représentations cinématographiques en différents sous-groupes. Dans l'article qui suit, l'auteur, Fred Hood, tente de classer les images : scènes de voyage, scènes bizarres, scènes à effets piquants, images mélangées, séries féériques et magiques, scènes populaires, images maritimes, militaires et marines. Mais afin de parfaire sa classification, il produit deux autres catégories mises en avant : les films pour adultes et pour enfants.

« On pourrait très bien séparer les images de projection en classes de caractères différents. Il y aurait par exemple : les descriptions de voyages, les scènes comiques, les scènes avec des effets piquants, les pièces attendrissantes, les images de sport, les féeries et les séries fantastiques, les scènes populaires, les pièces marines, l'armée et la marine etc. Mais toutes ces classes se laissent diviser en deux grands groupes, à savoir

un qui compte seulement celles qui satisfont la curiosité, et un qui regroupe celles qui peuvent éduquer le peuple et la jeunesse¹⁶⁶. »

« Man könnte die vorgeführten Bilder sehr gut in Klassen von verschiedenem Charakter einteilen. Da sind zum Beispiel: Reise-Schilderungen, komische Szenen, Szenen mit pikanten Effekten, Rührstücke, Sportbilder, Feerien und Zauberserien, Volksszenen, Seestücke, Militär und Marine usw. Aber alle diese Klassen lassen sich doch wieder in zwei Hauptgruppen teilen, nämlich in solche, welche lediglich die Schaulust befriedigen, und solche, die zugleich das Volk und die Jugend belehren können¹⁶⁷. »

L'effort de classification produit par l'auteur aboutit donc à un regroupement sommaire qui exprime déjà les contradictions d'une industrie culturelle : il doit y avoir d'une part le loisir qui instruit, un *otium* dédié au cinéma en quelque sorte, et un loisir qui contente un élan moins noble mais constitutif de tout spectateur, le désir de voir. Mais le cinéma pédagogue n'a que deux cibles : le peuple et la jeunesse. L'équivalence de principe posée entre ces deux entités est suffisamment éclairante pour comprendre le rôle du cinéma selon l'auteur : il doit permettre d'éduquer les personnes en situation de minorité non pas juridique, mais morale. S'il n'existe pas de haine du peuple à proprement parler, la vie intellectuelle allemande de l'empire est baignée d'un sombre pessimisme teinté d'aristocratie culturelle inspiré par les thèses de Nietzsche sur le délitement de l'esprit allemand¹⁶⁸ : le peuple est encore un gros animal qu'il faut éduquer. En outre, le cinéma semble bien mieux que les livres pour comprendre la vie des peuples exotiques : l'image, la photographie, par leur spontanéité, semblent plus adaptées à l'apprentissage que le graphème, signe abstrait qui suppose la maîtrise d'un système d'écriture.

¹⁶⁶ « Représentations cinématographiques », Fred Hood, *Der Kinematograph*, 3 mars 1907, numéro 9.

¹⁶⁷ « Kinematographische Aufführungen », Fred Hood, *Der Kinematograph*, 3 mars 1907, numéro 9.

¹⁶⁸ GRUNEWALD Michel, PUSCHNER Uwe, *Krisenwahrnehmungen der Krise in Deutschland um 1900 : Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im Wilhelminischen Reich (Perceptions de la crise en Allemagne au début du XXe siècle : les périodiques et la mutation de la société allemande à l'époque Wilhelmiennne)*, Berlin, P. Lang, 2010, p. 26.

B. La puissance des images sur les enfants : quel contrôle ?

Toujours selon Fred Hood, montrer des images violentes à des enfants trop jeunes peut dérégler leurs sentiments esthétiques et éthiques. Il se prononce en faveur d'une réforme du cinéma : le programme doit être déterminé par un homme instruit et soucieux de la bonne éducation des enfants. Nous retrouvons les préoccupations pédagogiques que nous avons abordées dans le chapitre sur la censure. Mais au cours du temps, l'argumentation « morale » ne s'en tient plus à cette position et propose même que le cinéma devienne un véritable instrument pédagogique au service de la science.

Apparaît alors dans une publication de l'année 1910 une question programmatique : « Mais le cinématographe est-il arrivé à un point de signification tel que les directeurs de collèges de province ou le ministre de l'éducation nationale s'en soucient ? »¹⁶⁹. Le cinéma s'est diffusé d'une façon si rapide et si impressionnante qu'il est impossible de ne pas le considérer comme un outil pédagogique. Les supposées vertus pédagogiques et scientifiques sont démontrées parallèlement dans l'article : penser le cinéma comme instrument de la science c'est lui attribuer *de facto* un rôle dans la promotion de la morale publique. Enfin, si le cinéma est aussi efficace et pratique, c'est qu'il peut toucher toutes les couches de la population, même celles qui ont difficilement accès à du divertissement :

« Et ensuite, l'ouvrier qui a effectué une journée de neuf ou dix heures de travail physique, qui ne trouve dans la lecture aucune satisfaction car il n'a plus toute son attention, là le cinéma entre de bon droit et simplifie le travail à celui qui souhaite s'instruire ou se divertir tout seul¹⁷⁰. »

« Und dann, der Arbeiter, der einen Acht-oder Neunstudentag von physischen Arbeit gemacht hat, der keine Zufriedenheit beim Lesen denn er hat nicht mehr seine ganze

¹⁶⁹ Numéro 191 du 24 Août 1910, « Der Kinematograph als Volksbildungsmittel » (« Le cinématographe comme moyen d'instruction du peuple »), de W. Berger

¹⁷⁰ « Le cinématographe comme moyen d'instruction du peuple », W. Berger, *Der Kinematograph*, 24 août 1910, numéro 191.

Aufmerksamkeit, da kommt rechtzeitig das Kino und vereinfacht die Arbeit demjenigen, der sich ausbilden oder sich allein unterhalten wünscht¹⁷¹. »

Le cinéma apparaît alors comme le bon loisir des braves et honnêtes gens. Il devient le corrélatif de l'activité laborieuse, travailleuse, et surtout manuelle, qui ne laisse plus d'énergie au développement de l'intellect par la culture classique. La pensée progressiste du cinéma établit donc une démocratie du loisir à deux vitesses qui procède de la division du travail selon les activités manuelles, et les activités intellectuelles : l'ouvrier, dont l'ouverture culturelle et les capacités de concentration limitées, se voit contraint de se contenter du cinéma, qui, en proposant des bons films, saura l'éduquer moralement et peut-être esthétiquement ; les autres auront la liberté de se consacrer à ce qu'ils aiment.

On peut donc en conclure qu'une forme de pensée utopiste et positiviste est développée par certains collaborateurs de la revue : le cinéma doit être le média des masses populaires au service de leur éducation. Mais l'optimisme d'une telle vision repose sur une conception passive de la foule et des « basses couches » de la société. Le peuple est immédiatement conçu comme un animal inerte que les élites et les médias doivent stimuler pour lui inculquer des valeurs morales, qui sont en fait celles de l'élite bourgeoise et philistine. Mais cela ne signifie pas qu'il ne faille pas l'écouter. Dans un article de 1911, le journaliste Niko décrit les relations entre le cinéma et le peuple :

« Il s'agit aujourd'hui d'un équipement étendu à l'international qui divertit le peuple, souhaite diffuser éducation et savoir, tant que le peuple désire ces choses-là ou montre sa gratitude pour les dons qu'on lui fait¹⁷². »

Il faut donc tenir compte des désirs du peuple car c'est lui qui assure la rentabilité des films et leur longévité, mais le concept de « don » est assez révélateur de la logique « top-down » qui sous-tend l'article. La relation entre le public et le cinéma est analysée par Walter Benjamin au cours des années 1930 qui voit dans le nouveau medium une continuation des effets dadaïstes et l'avènement d'un nouveau rapport à l'art fondé sur

¹⁷¹ « Der Kinematograph als Volksbildungsmittel », W. Berger, *Der Kinematograph*, 24 août 1910, numéro 191.

¹⁷² « L'idéalisme dans la cinématographie allemande », Niko, *Der Kinematograph*, numéro 220, 15 mars 1911.

la distraction¹⁷³. Cette pensée émancipatrice du cinéma connaît donc une longévité qui dépasse le cadre historique de la revue *Der Kinematograph*.

III- Le cinéma : l'arbre de la connaissance des temps modernes ?

Le cinéma, vecteur d'émancipation du peuple, doit faire l'objet d'un contrôle auprès des enfants. Mais le secours éducateur que nous avons évoqué dans un premier temps, est-il réel ? Y aurait-il une double nature morale du cinéma, dispensant un savoir dont le peuple saurait se passer pour rester « bon » ? Il sera également question de savoir si la problématique morale est omniprésente ou seulement circonscrite à des domaines précis comme l'éducation ou la pédagogie.

A. De la duplicité du cinéma

De nombreux problèmes sont soulevés par les journalistes à partir des années 1920, souvent liés aux moyens de diffusion du cinéma, premier art à véritablement toucher toutes les couches de la population et capable de diffuser des idées, des images, que certains ne voudraient pas voir sur tous les écrans. Dans un article sensé répondre aux accusations d'immoralité dont le cinéma fait l'objet, on peut lire :

« Quand on lit tous les méfaits différents dont le cinéma devrait être coupable, on aimerait alors penser qu'il occupe la place de l'arbre de la connaissance dans le monde moderne, qui sans lui serait un Paradis, si les ouvreuses des théâtres ne considéraient pas le film comme une pomme d'Eve. Ces reproches viennent des cercles des opposants au cinéma, qui ont tous les partis politiques¹⁷⁴. »

¹⁷³ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011, p. 45-47.

¹⁷⁴ « Problèmes de morale », *Der Kinematograph*, Ernst Ulitzsch, 2 août 1925, numéro 963.

« Wenn wir alle Verbrechen lesen, denen das Kino sich schuldig machen sollte, denn wir möchten, dass er den Platz des Kenntnisbaumes in der modernen Welt besitzt, die ein Paradies ohne ihn wäre, wenn die Platzanweiserinnen das Films nicht als ein Eve Apfel betrachten. Diese Vorwürfe kommen von den Kreisen der Kinogegner, die alle politische Parteien haben¹⁷⁵. »

La lutte morale autour du cinéma s'embarrasse donc de connotations religieuses et de références bibliques qui réintroduisent un « temps biblique » dans la société moderne. La métaphore religieuse nous semble ici primordiale pour comprendre le système argumentatif des défenseurs du cinéma au cours des années 1920 : les « progressistes » du cinéma¹⁷⁶ usent d'ironie pour déposséder leurs adversaires de toute légitimité discursive et la replacer du côté de la morale philistine de bas étage. La représentation politique derrière ce discours est évidemment bien plus démocratique que celle de leurs opposants : le peuple doit devenir actif et « croquer » cette nouvelle pomme mise à leur disposition. Ensuite, l'auteur laisse entendre que les opposants philistins et bourgeois disposent à leur guise des partis politiques. Il y a une véritable scission rhétorique qui s'opère alors entre un « eux » politique, moral, dominant, et un « nous » d'élus militants, en avance sur leur temps et les conceptions morales qui gangrènent les considérations sur le cinéma.

Néanmoins, l'impensé d'une telle rhétorique est évidemment la domination dans les films produits des représentations de l'élite culturelle : le peuple reste évidemment le bon élève des dogmes moraux des couches élevées de la société plutôt que le bâtisseur de nouveaux idéaux politiques. Cette argumentation se situe dans la lignée des articles qui le posent comme un outil primordial dans les avancées de la science moderne et de l'éducation du peuple. L'arbre de la connaissance serait alors l'apanage des puissants et des éduqués qui ne souhaitent pas voir le peuple s'en emparer au risque d'une dégénération morale et esthétique des programmes présentés par les directeurs de théâtre. Et l'auteur de rajouter : « L'idée d'un méchant n'est accessible qu'à la couche la

¹⁷⁵ « Moralprobleme », *Der Kinematograph*, Ernst Ulitzsch, 2 août 1925, numéro 963.

¹⁷⁶ Sous cette dénomination j'entends les détracteurs de la censure et ceux qui pensent que le cinéma est le medium dont le peuple doit s'emparer pour accéder à un certain niveau de connaissance.

plus élevée de l'intelligence »¹⁷⁷ (« Die Idee eines Bösen ist nur der Oberschichte verständlich »¹⁷⁸).

Il convient donc de nuancer la position de l'article : certes progressiste, il n'en demeure pas moins que le peuple est toujours conçu d'une manière passive et il est bon de lui inculquer une moralité dont il ne dispose pas au départ. La métaphore biblique prend alors tout son sens : le cinéma sera celui des bonnes mœurs du peuple, pédagogue et moral, il saura produire et enseigner les bonnes catégories morales propres à régénérer le peuple : « Nous ne voulons pas solliciter la censure, car nous pensons encore que l'industrie du film accomplit le processus biologique de la guérison. »¹⁷⁹. La métaphore médicale est ici un des poncifs d'une époque baignée par le « pessimisme culturel » et la critique de la culture. Ulitzsch se veut au fond un authentique libéral, contre la censure des films et des salles de cinéma. L'idée que l'industrie du cinéma sera le baume des sociétés déliquescents procède d'une pensée libérale de l'économie dont la tradition remonte aux travaux de l'économiste anglais Adam Smith. Son axiome principal, théorisé ensuite par Jean-Baptiste Say, pose que toute offre crée sa propre demande. Ainsi, l'industrie du film, en proposant des bons films réalisés avec de gros moyens, rencontrera inéluctablement son public ; considération assez naïve à une époque où l'offre cinématographique est assez diversifiée pour que de « bons » films passent inaperçus auprès du public.

B. Une question sous-évaluée ?

Les prises de parole sur le sujet de la pédagogie du cinéma sont donc nombreuses dans le périodique, et il se pourrait qu'elles ne reflètent en rien l'opinion générale de l'industrie du film et trouvent une résistance chez le chef de la rédaction lui-même :

« Nous ne nions pas l'importance de ce genre d'images vivantes, mais il est temps de cesser de méconnaître le fait que les questions qui concernent les pédagogues et les

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

éducateurs du peuple sont d'une moindre importance pour un congrès du film auquel l'industrie s'intéresse¹⁸⁰. »

« Wir verkennen nicht die Wichtigkeit dieser Art von lebenden Bildern, aber es ist nun einmal nicht zu verkennen, daß die Fragen, die die Pädagogen und die Volksbildner angehen, für einen Filmkongreß, für den sich die Industrie interessiert, von sehr untergeordneter Bedeutung sind¹⁸¹. »

Le congrès parisien d'octobre 1926 auquel Aros se réfère réunit les grands industriels du cinéma, et la question est semble-t-il plus orientée autour des problématiques économiques que morales. Cette préférence tient de prime abord à son auteur : nous l'avons déjà souligné, Alfred Rosenthal est infiniment plus porté sur les problèmes économiques qu'esthétiques ou politiques. L'argumentation dessine ensuite un domaine réservé à la question morale au cinéma : cette dernière doit faire l'objet d'une investigation, et en aucun cas Aros ne lui ôte toute légitimité, mais elle ne saurait prévaloir sur les intérêts économiques et financiers de l'industrie du film. La morale est une question intérieure, quand l'économie fait rentrer en jeu le concert des nations.

¹⁸⁰ « Réflexions parisiennes », Aros, *Der Kinematograph*, 10 octobre 1926, numéro 1025.

¹⁸¹ « Pariser Reflexionen », Aros, *Der Kinematograph*, 10 octobre 1926, numéro 1025.

Conclusion

Der Kinematograph propose donc une pensée pédagogique scientifique à destination des lecteurs les plus spécialisés, et promeut une vision émancipatrice du cinéma, même si cette dernière voile en réalité une conception de la culture « à deux vitesses », l'une profitable pour les classes laborieuses, et l'autre réservée aux couches sociales plus élevées. De cette conception apparaît l'idée d'un « hygiénisme culturel » : prodiguer des bienfaits aux ouvriers tout en leur refusant les moyens d'accéder à la culture de l'élite, plus classique. Néanmoins, une pensée utopique du cinéma se développe et voit en lui un medium de probable émancipation des masses laborieuses grâce au « nouvel arbre de la connaissance » : cette cohabitation singulière d'idéaux apparemment contradictoires informe sur les difficultés à saisir alors les significations sociales du nouveau medium.

Chapitre 2 : A l'assaut de la grande Anastasie : quelle censure pour le cinéma ?

De 1912 à 1914, *der Kinematograph* s'en prend ouvertement à la censure et aux figures intellectuelles qui la défendent. Cette courte période cristallise les positions des journalistes de la revue sur la censure. Nous reviendrons sur deux figures emblématiques dont la méfiance envers le cinéma a récolté de sérieuses critiques dans *Der Kinematograph* : le Dr Brunner et Kurt Tucholsky. D'une logique de conseils adressés aux autorités dont l'orientation se veut ouvertement réformiste, les journalistes de la revue lui préfèrent une rhétorique de combat et d'affrontement à partir de 1913. Le *Kinoreformbewegung* apparaît en 1910, mais ses effets ne commencent à se faire sentir qu'à la veille de la Première Guerre Mondiale. Néanmoins, les effets de cette politique d'affrontement laissent des traces dans la rhétorique de la revue, et une « mémoire » polémique semble se constituer au fil des années.

I- Détruire la censure par ceux qui l'incarnent : le cas du Dr. Brunner

Au cours de l'année 1913, un personnage fait régulièrement l'objet de violentes diatribes à cause de ses positions très fermes envers le cinéma » : il s'agit du Dr. Brunner. Juriste de profession, le professeur Brunner est alors un des chefs de file du mouvement de réforme du cinéma apparu au début des années 1910 dont la figure de proue est le célèbre critique littéraire Kurt Tucholsky. Brunner fait également parler de lui pendant la guerre : en novembre 1915, un compte-rendu rapporte que l'inspecteur de police Gauer se fie à son collègue le Dr Brunner, alors sanctionné par toute l'industrie du film pour ses verdicts sévères¹⁸². Il est donc un interlocuteur privilégié des autorités institutionnelles.

A. Désarmer l'adversaire grâce au style polémique

Le plaidoyer pour le cinéma peut parfois prendre des allures de joute rhétorique fouillée. Afin de montrer que la seule voie raisonnable et envisageable est la suppression de la censure au cinéma, une des stratégies souvent utilisées par les journalistes de la revue consiste à revenir sur les contradictions d'un adversaire identifié et connu des lecteurs.

« Le professeur Brunner prétend plus loin qu'à « travers le cinéma dans son état actuel, la jeunesse apparaît plus que jamais menacée. » Mais Monsieur Brunner contredit cette assertion lui-même avec la constatation qui suit :

« La censure sera appliquée d'une manière particulièrement sévère à l'encontre de telles images, qui doivent être déclarées appropriées pour des projections devant des enfants, également aux points de vue pédagogico-psychologiques. Tout ce qui peut influencer les représentations des jeunes d'une façon pernicieuse est tenu à l'écart par eux ». Eh bien ? Pourquoi donc cette agitation¹⁸³ ? »

« Professor Brunner behauptet ferner, dass „durch das Kinematographentheater in seiner jetzigen Gestalt die Jugend am meisten gefährdet erscheint.“ Herr Brunner widerlegt diese Behauptung aber selbst durch die nachstehende Feststellung:

¹⁸² LENK Sabine, « Censoring films in Düsseldorf during the First World War », *Film History*, Vol. 22, No. 4, Cinema During The Great War, 2010, pp. 430.

¹⁸³ « Le cinématographe – un ennemi culturel ? », auteur anonyme, *Der Kinematograph*, 5 février 1913, numéro 314.

„Die Zensur wird solchen Bilder gegenüber, die zur Vorführung vor Kinder für geeignet erklärt werden sollen, besonders streng, auch unter pädagogisch-psychologischen Gesichtspunkten ausgeübt. Alles, was die Vorstellungswelt der Jungendlichen ungünstig beeinflussen kann, wird von ihnen ferngehalten“.
Na, also ? Weshalb dann die Aufregung¹⁸⁴ ? »

On peut relever dans cet extrait trois stratégies rhétoriques qui caractérisent les attaques de *Der Kinematograph* : l'adversaire est précisément nommé et montré, c'est une personnalité et un nom que les lecteurs devront garder en mémoire¹⁸⁵. Ensuite, l'auteur de cet article revient précisément sur les propos de son adversaire et cite abondamment ce dernier pour faire ressortir les contradictions supposées de son discours. De cette seconde caractéristique nous pouvons dégager un trait particulier : c'est un procédé qui s'apparente à un exercice juridique, on notera donc une adaptation du discours journalistique à l'adversaire qu'il s'est choisi d'affronter. Enfin la question formulée à la fin de l'extrait sélectionné laisse apparaître un ton délibérément ironique qui permet à l'auteur du texte de s'arroger une position dominante par rapport à son adversaire en laissant supposer qu'il ne doit son « agitation » qu'à sa mauvaise foi : c'est la figure du neurasthénique irrationnelle, malade réel qui condamne les vicissitudes imaginaires du cinéma.

¹⁸⁴ « Der Kinematograph – ein Kulturfeind ? », auteur anonyme, *Der Kinematograph*, 5 février 1913, numéro 314.

¹⁸⁵ Cette monstration est d'autant plus important que le professeur Brunner aura un droit de réponse dans les numéros 324 et 329, respectivement du 12 mars et du 16 avril 1913.

B. Une « brunnerisation » de l'opposition ?

Il faut bien le dire, les journalistes de *Der Kinematograph* ont gardé une certaine rancœur contre cet adversaire tenace, et même après la guerre, le terrible nom du Dr Brunner se retrouve sous leurs plumes acerbes, jusque dans l'oraison funèbre dédiée à Perlmann où le journaliste qualifie ses opposants : « Wo Muckertum, „Brunner“-Geist oder verstiegener Aestheticismus »¹ (« Là où la moquerie, l'esprit « Brunner » ou l'esthétisme funambulesque se situent »²). On assiste donc à un renversement rhétorique : Brunner n'incarne plus la censure, mais son nom est hypostasié et devient la dénomination d'une tendance conservatrice dont il est, volontairement ou pas, le père spirituel. Il existe désormais un « label » Brunner dont *Der Kinematograph* se fera le détracteur idéologique acharné. Mais bien loin de se contenter d'allusions, certains articles ridiculisent ouvertement leur adversaire :

« Cela ne doit pas être les premières lettres du nom de notre cher Professeur Brunner, mais exprimer à quel point nous frissonnons devant son nom. Encore une fois nous devons avoir affaire avec monsieur le Professeur Brunner, mais pas de crainte, seulement pour peu de temps [...]. Ce n'est pas en dernier lieu que nous remercierons les messieurs Dr. Friedmann et Alfred Rosenthal présents à la réunion, qui se sont longuement opposés à monsieur le Professeur Brunner [...]. En tout cas ils lui ont semblé tellement désagréables, qu'il ne fit rien d'autre durant son exposé que nous servir du réchauffé. Ces vieilles recettes sont : le combat contre le cinéma, contre le capital du film pour la culture (!!!), combat contre la loi impériale sur les cinémas, combat contre la socialisation du film et du cinéma, combat contre les commissions de surveillance ! Hourra ! Hourra ! Hourra³ ! »

« Das sollen nicht etwa die Anfangsbuchstaben des Namens unseres Lieblings, Professor Brunner, sei, sonder es soll ausdrücken, wie sehr uns vor dem Namen Brunner schaudert. Schon wieder müssen wir uns mit dem Herrn Professor befassen, aber keine Angst, nur ganz kurz [...]. Das ist nicht zuletzt den in der Versammlung anwesenden Herren Dr. Friedmann und Alfred Rosenthal zu danken, die in längeren Ausführungen Herrn Professor Brunner entgegentraten [...]. Immerhin scheinen ihm die Herren Dr. Friedmann und Rosenthal so unangenehm gewesen zu sein, daß er in seinem Vortrag weiter nichts tat, als olle Kamellen aufwärmen. Diese ollen Kamellen sind: Kampf gegen das Kino, gegen das Filmkapital für die Kultur (!!!), Kampf gegen das Reichslichtspielgesetz, Kampf für Sozialisierung des Films und des Kinos, Kampf für Ortsüberwachungsausschüsse! Hurra! Hurra!⁴ ! »

¹ « Dem Gedächtnis Emil Perlmanns », A. Z., *Der Kinematograph*, numéro 781, 5 février 1922.

² « A la mémoire d'Emil Perlmann », A. Z., *Der Kinematograph*, numéro 781, 5 février 1922.

³ Rubrique « Ce dont on parle », « Brrrrrrr ! », anonyme, *Der Kinematograph*, numéro 801, 25 juin 1922.

⁴ Rubrique « Wovon man spricht », « Brrrrrrr ! », anonyme, *Der Kinematograph*, numéro 801, 25 juin 1922.

Le nom du docteur Brunner est donc devenu une référence commune supposée par les rédacteurs de la revue, il est l'hypostase de la critique abusive adressée au cinématographe. L'empathie recherchée par l'utilisation du pronom « nous » dresse une barrière entre la communauté des défenseurs du cinéma et son ultime détracteur, le terrible Brunner, entre « nous » et « lui ». Le personnage est présenté comme un parangon ridicule de l'opinion philistine qui dénonce le cinéma comme un facteur de dégradation culturelle, engoncé dans un discours conservateur qui n'a jamais évolué. Le ton délibérément ironique de l'article, le lexique de la cuisine et l'absence de rapport écrit des discussions passionnées qui ont dû avoir lieu entre Rosenthal et Brunner, nous indiquent que l'adversaire du cinéma n'est plus pris au sérieux : ses attaques vaines et gesticulatoires n'attirent plus que le dédain du journaliste, ou pire, ses moqueries cruelles.

II- Réformer la censure

La focalisation de l'analyse sur l'année 1909 fait apparaître une chose certaine : *Der Kinematograph* ne manque pas d'idées pour réformer les comités de censure qui sévissent dans le royaume de Prusse. C'est alors la police qui, au niveau municipal, est chargée de déterminer les films à montrer et les passages à couper. Or, ce fonctionnement ne convient pas à tout le monde :

« Si la censure doit être maintenant mise en place et si elle doit agir subtilement, et de la même manière doit solliciter l'accroissement de l'industrie du cinéma et du théâtre cinématographique, alors elle doit être façonnée d'une autre manière.

Nul besoin d'exclure totalement la police, mais un unique fonctionnaire de grade plus élevé, et certes celui qui possède l'instruction la plus étoffée, suffirait amplement, ainsi je proposerais de nommer à la commission un peintre académique, un artiste ou un sculpteur, qui, tant que la question ne se porte pas sur les photographies de sites naturels, maintiendrait le domaine de la liberté artistique le cas échéant⁵. »

« Wenn nun die Zensur durchgeführt werden und wenn sie läuternd wirken, so wie das Gedeihen der Kino-Industrie und der Kino-Theater fördern soll, so muss sie andern gestaltet werden.

⁵ Article sans titre, F. H., *Der Kinematograph*, numéro 106, 6 janvier 1909.

Ganz ausschalten lässt sich die Polizei nicht aber ein einziger höherer Beamter und zwar derjenige, der die umfassendste Bildung besitzt, würde vollauf genügen, dann würde ich vorschlagen, einen akademischen Maler, Künstler oder Bildhauer in die Kommission zu berufen, der soweit es sich nicht um Naturaufnahmen handelt, das Gebiet der künstlerischen Freiheit gegebenenfalls zu wahren hätte⁶. »

Il est évident que la revue ne cherche pas à abolir la censure. A vrai dire, cette vision libérale est inconcevable pour des journalistes dont l'horizon politique se borne au royaume autoritaire de Prusse et à l'empire wilhelmien. Son propos réformiste se concentre ici sur la composition d'un comité de censure : il paraît insupportable au journaliste de cinéma que la censure d'un film soit uniquement du ressort d'un officier de police subalterne dont l'instruction n'est pas forcément suffisante pour apprécier le caractère artistique d'un film. Mais l'auteur demeure prudent : il ne saurait dénigrer à l'officier d'un grade plus élevé son manque d'érudition en la matière. La question esthétique ne relève toutefois pas des professionnels du cinéma. Habileté et prudence journalistique, ou véritable considération esthétique qui réserve la détention de catégories esthétiques perceptuelles aux gens des arts majeurs (ici peinture et sculpture) ?

Il est difficile de trancher cette question mais à titre d'hypothèse, nous pouvons dresser une distinction conceptuelle qui semblait exister dans les représentations des journalistes : relève de l'art et du domaine esthétique ce qui est issu des arts classiques ou « majeurs » ; relèvent de la « photographie » les prises de vues « naturelles » (les plans de paysage par exemple). Le paysage naturel empiète sur l'instrument photographique et dévore sa prétention d'accession au statut d'œuvre d'art : n'est art que ce qui est proprement humain, mais devant l'écran. Les catégories cinématographiques sont encore absentes.

Toutefois, le journaliste réserve une place aux gens de cinéma :

« Nous sommes donc autorisés à exiger que cette commission de contrôle soit composée de membres issus de domaines différents, qui offrent à l'industrie la garantie que toutes les décisions seront prises selon des points de vue théorique et pratique. »

⁶ Article sans titre, F. H., *Der Kinematograph*, numéro 106, 6 janvier 1909.

Il faut avant tout que des fonctionnaires expérimentés appartiennent à cette commission de contrôle, qui doit être ensuite complétée par des spécialistes, afin que les lunettes policières, qui sont souvent embuées, ne soient plus les seules à porter un jugement. La revendication déjà plusieurs fois évoquée de nommer des artistes, des directeurs de théâtre et des travailleurs indépendants de la branche tellement bienvenue et déterminante, qu'il apparaît irresponsable que cette dernière demeure encore inconsidérée⁷. »

« Es ist daher eine vollberechtigte Forderung, dass diese Prüfungskommission aus mehrfachen Gliedern zusammengesetzt wird, die der Industrie Garantie bieten, dass alle Entscheidungen vom theoretischen und praktischen Standpunkt aus beurteilt ergehen. Vor allem müssen dieser Prüfungskommission erfahrene Beamte angehören, die weiter durch Fachleute zu ergänzen ist, damit nicht allein die polizeiliche Brille, die sehr oft beschlagen ist, urteilen kann. Die schon mehrfach laut gewordene Forderung, dass Künstler, Theater-Direktoren und praktische Gewerbetreibende der Branche hierzu berufen werden, ist eine so berechnete und massgebende, dass es unverantwortlich erscheint, weshalb diese unberücksichtigt bleibt⁸. »

Sans préciser quel pourrait être leur rôle, il insiste sur l'irresponsabilité législative qui encadre les comités de censure, composés d'une police incompétente à décider de ce qui peut ou doit être montré. La rhétorique journalistique entend donc précéder la loi du royaume et montre la voie à ce qui pourrait être une réforme raisonnable des contraintes qui pèsent sur la branche cinématographique. Il est intéressant de noter qu'il réserve un sort plutôt favorable aux travailleurs indépendants, tels les projectionnistes, les fabricants de matériau à base de bromure ou d'argent pour la fabrication de la pellicule.

III- Censure et pédagogie

La censure exercée à l'encontre du cinéma ne repose pas seulement sur des arguments qui visent à protéger la morale publique ou le bon goût esthétique, mais articule la préservation des bonnes mœurs avec la protection de la jeunesse allemande :

⁷ Article sans titre, R., *Der Kinematograph*, 10 février 1909, numéro 111.

⁸ Article sans titre, R., *Der Kinematograph*, 10 février 1909, numéro 111.

« Dans la même assemblée on a également parlé de la censure, notamment sur le fait de savoir si les enfants devaient être autorisés à aller à des représentations d'artistes. Sur le dernier point on est tombé d'accord sur le fait que les enfants pouvaient assister à ces représentations seulement s'ils venaient en compagnie d'un adulte. Cette résolution a pour but de décharger les propriétaires de cinéma de toute responsabilité, si les enfants viennent à entendre des choses qui ne leur sont en fait pas destinées. En ce qui concerne la censure, il faut remarquer qu'on commence à dire que le gouvernement suédois serait en train de réfléchir nommer une commission spéciale pour la surveillance des cinémas. [...] La discussion à propos des cinémas prend une place tellement importante dans la vie publique, et spécialement en Suède, qu'elle est sans équivalent dans aucun autre pays⁹. »

« In derselben Versammlung wurde auch über die Zensur gesprochen, sowie darüber, ob Kinder zu den Artisten-Vorstellungen der Kinos zugelassen werden sollten. Ueber den letzteren Punkt einigte man sich dahin, dass Kinder zu diesen Darbietungen nur dann mit zugelassen werden sollen, wenn sie in Begleitung Erwachsener kommen. Dieser Beschluss hat wohl den Zweck, die Kinobesitzer von der Verantwortung zu entlasten, wenn Kinder Dinge zu hören bekommen, die eigentlich nicht für sie bestimmt sind. Was die Zensur anbetrifft, so ist zu bemerken, dass verlautet, die schwedische Regierung trage sich mit dem Gedanken, eine spezielle Kommission für die Ueberwachung der Kinos zu ernennen. [...] Die Diskussion über die Kinos nimmt in Skandinavien, speziell in Schweden, im öffentlichen Leben einen so breiten Raum ein, wie vielleicht in keinem andern Lande¹⁰. »

Toute réflexion sur la censure et le rôle dévolu à cette dernière pour circonscrire un loisir culturel ne peut faire l'économie de la question pédagogique : il est donc attendu que les journalistes de la revue finissent par s'en emparer. Ils se font ici les greffiers d'une assemblée des professionnels du cinéma qui souhaitait apparemment se mettre au diapason avec la Suède. La résolution adoptée ici consiste à décharger juridiquement les propriétaires de salles. Il se trouve en effet que ces derniers pouvaient être soumis à des poursuites pour atteintes aux bonnes mœurs en cas de présentation de spectacles séditieux devant des mineurs¹¹. Cette résolution rejette la responsabilité sur le tuteur légal de l'enfant et procède d'une conception décentralisatrice plus libérale que ne pouvait l'être les résolutions ministérielles à l'endroit du cinéma¹². Deux principes président à cette conception : le premier, profondément libéral, souhaite préserver la liberté de projection des salles de cinéma en Allemagne ; le second postule que les images cinématographiques disposent d'un pouvoir important sur l'évolution morale des enfants.

⁹ Rubrique « De la pratique », section « Des entreprises de cinéma à l'étranger », anonyme, *Der Kinematograph*, 22 décembre 1922, numéro 156.

¹⁰ Rubrique « Aus der Praxis », section « *Aus ausländischen Kino-Betrieben », anonyme, *Der Kinematograph*, 22 décembre 1909, numéro 156.

¹¹ Ce qui, dans la pratique, n'empêchait nullement la prolifération des cinémas érotiques.

¹² Voir les premiers articles de la revue avec des extraits de lois.

En voici un écho datant de quelques mois plus tôt :

« Et je ne le pense pas que d'un point de vue moral. Les projections sérieuses doivent également être choisies avec prudence. Par exemple, je garde mes enfants éloignés des scènes sanglantes ou épouvantables lorsque j'en ai l'occasion ; je préserve leurs yeux des images horribles autant que possible. Celui qui s'est habitué à regarder impassiblement de telles scènes abominables verra sa sensibilité s'abrutir au fil des années- la sensibilité éthique et esthétique¹³. »

« Ich meine das nicht nur in moralischer Hinsicht. Auch ernste Vorführungen wollen mit Vorsicht ausgewählt werden. Ich halte z. B. meine Kinder, wenn es irgend angeht, von blutigen oder grauenerregenden Szenen zurück; ich bewahre ihr Auge möglichst vor schrecklichen Bildern. Wer sich schon in der Jugend gewöhnt, derartige hässliche Szenen mit Gleichmut anzusehen, dessen Empfinden wird mit den Jahren immer mehr abgestumpft- das ethische und ästhetische Empfinden¹⁴. »

Ce genre de propositions s'insère dans un mouvement de pensée qui verra éclore un véritable mouvement en 1914 : le mouvement de la *Jugendkultur*¹⁵ porteur d'un projet éducatif basé sur la relation de confiance entre enseignant et élève plutôt que autoritaire ou rigide comme c'était le cas en Allemagne et l'Angleterre fait office de modèle¹⁶. Les préoccupations de la revue rejoignent donc celles d'une partie de l'intelligentsia allemande : comment former la jeunesse, ou à tout le moins, comment ne pas la déformer ? Relevons toutefois le paradoxe : *Der Kinematograph* défend le cinéma et l'accession de ce dernier aux masses, mais publie un article qui pose un rapport de causalité entre criminalité et consommation d'images. Est-il possible que la revue ne se départît jamais de cette conception ? Il convient d'en douter si l'on s'attarde sur une anecdote relatée par un article de l'année 1926¹⁷ : elle provient d'un article original du Berliner-Lokal-Anzeiger, et raconte le périple du meurtrier d'une comtesse Lambsdorff, qui aurait été voir le film *Potemkin* après son crime, qualifié de « Blutfilm » (film sanglant). Procédant d'une pensée anti-bolchevique assez évidente,

¹³ « Représentations cinématographiques », Fred Hood, *Der Kinematograph*, 3 mars 1907, numéro 9.

¹⁴ « Kinematographische Aufführungen », Fred Hood, *Der Kinematograph*, 3 mars 1907, numéro 9.

¹⁵ Littéralement « la culture de la jeunesse », ce qui ne signifie nullement que le mouvement était porté par les jeunes Allemands, mais plutôt par des adultes réformateurs.

¹⁶ GRUNEWALD Michel, PUSCHNER Uwe, *Krisenwahrnehmungen der Krise in Deutschland um 1900 : Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im Wilhelminischen Reich (Perceptions de la crise en Allemagne au début du XXe siècle : les périodiques et la mutation de la société allemande à l'époque Wilhelmiennne)*, Berlin, P. Lang, 2010, p. 207.

¹⁷ Anonyme, « Potemkine ici – Potemkine là », *Der Kinematograph*, 5 septembre 1926, numéro 1020.

l'article dresse un rapport entre les criminels et les films dont les images ne le seraient pas moins.

Conclusion

Entre 1907 et 1914, la censure demeure donc un des soucis principaux de la revue, qui aspire à devenir le héraut libéral d'une réforme et l'adversaire implacable d'une pensée conservatrice incarnée par la personne du Docteur Brunner et hypostasiée sous son nom. Outre une pensée réformatrice, la revue accorde une importance accrue à la question de la pédagogie, qui vis-à-vis du medium cinématographique pose le principe de la responsabilité personnelle plutôt que d'une contrainte publique qui s'exercerait sur les directeurs de salle, jugées non responsables du public qui fréquente leur salle. La question de la censure permet de mettre en exergue le caractère profondément militant de la revue, qui par ses propositions innovantes, entend se placer au-devant du droit déjà existant, apparemment et selon la revue inapte à se saisir et à encadrer ce nouveau loisir.

Chapitre 3

La conquête du public par le cinéma, ou par le *Kinematograph* ? Histoire d'un destin commun

L'ambition qui préside au développement de la revue est une volonté de conquête : celle de l'espace public, des cercles de discussions, des débats de l'opinion par le cinéma et ses défenseurs. Cette invasion sémantique doit voir le jour par le truchement de « la plus vieille revue spécialisée sur le cinéma »¹⁸ (« das älteste Film-Fachblatt »¹⁹). L'espace que la revue entend créer se développe par l'intermédiaire de trois vecteurs : les articles, les rubriques où apparaissent la parole des lecteurs, puis les publicités où langages textuel et imagé viennent se mêler. *Der Kinematograph* accueille donc en son sein l'émergence d'une parole militante en faveur du cinéma. Ce militantisme se donne pour impératif de créer un espace rhétorique et esthétique pour le cinéma, écrasé par les autres arts de la scène comme la variété et le théâtre. Mais la production de véritables catégories d'analyse cinématographiques n'est réellement envisageable que dès l'année 1920²⁰. A l'aune de cette impossibilité, il s'agira de comprendre comment la revue essaie de se construire un destin commun avec le cinéma.

¹⁸ Cette devise apparaît au-dessus du titre de chaque article d'Aros dès 1923.

¹⁹ Voir note ci-dessus.

²⁰ BANDA Daniel, MOURE José, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Flammarion, Paris, 2015, p. 15.

Il faut tout d'abord envisager la construction du destin commun de la revue et du cinéma. Ensuite viendra la question d'une défense du cinéma par les catégories théâtrales, puis la projection de la revue par la représentation publicitaire et enfin, lumière sera faite sur l'existence d'une communauté critique du film.

I- L'instauration d'une mémoire commune

A. L'auto-proclamation

La revue *Der Kinematograph* promeut le cinéma dans la sphère culturelle allemande et internationale²¹. Elle développe donc des stratégies de légitimation de natures parfois différentes, utilisant l'éventail des possibilités d'une revue, de la première de couverture au ton adopté par les articles, dont le but principal est de faire accepter par les lecteurs, les intellectuels et les instances dirigeantes (par exemple les membres des comités de censure à Berlin comme à Düsseldorf) l'idée que le cinéma est un loisir légitime. Et la stratégie principale adoptée par cette revue est la pédagogie, la création d'un savoir purement cinématographique qui permettra au cinéma d'asseoir sa popularité sur un socle théorique et technique.

La revue *Der Kinematograph* s'est assez rapidement pensée comme un pionnier de la critique de films et de la presse spécialisée. Cette revendication, si elle est assez palpable avant le déménagement berlinois, semble bénéficier d'une fécondité renouvelée sous la plume d'Alfred Rosenthal. Une fois parvenue à une importance médiatique sur le plan national et mise en concurrence avec des revues plus connues, il se pourrait que l'entreprise de légitimation de la revue se déplace vers des arguments d'authenticité. Il ne suffit plus d'être parmi les grands, encore faut-il se prévaloir de ne pas avoir abandonné les valeurs originelles qui ont permis de fonder la revue. Voyons quels peuvent être les arguments invoqués :

²¹ En France, la revue *Filma* fait de la publicité pour *Der Kinematograph* dès 1907.

« Nous renvoyons fièrement à ce que nous sommes, c'est à dire la plus ancienne revue spécialisée, indépendant, jouissant d'une influence internationale, que les autres petites folioles qui croient nous passer devant doivent imiter. [...] Le nombre croissant de nos abonnés nous prouve ce que nous valons²². »

« Wir verweisen stolz darauf, daß wir das älteste Fachblatt sind, unabhängig und von einem internationalen Einfluß, den uns da seine oder andere Blättchen, das über andere zu Gericht sitzt, einmal nachmachen soll. [...] Die Zahl unserer zahlenden Abonnenten beweist uns, was wir wert sind²³. »

Apparemment c'est un règlement de compte contre un jugement hâtif qui a porté préjudice au journal : sûrement une commission de censure ou de moralité. Le paragraphe final insiste sur les échecs du cinéma allemand et la nécessité de la régénérer, Aros fustige les « cabales et intrigues » menés par certains pour sortir leur épingle du jeu alors que le temps de l'union est arrivé : la référence explicite à une œuvre de la culture allemande classique, *Kabale und Liebe* de Friedrich Schiller, procède d'un système de références continuellement mobilisé par les journalistes de *Der Kinematograph*. Etrangement, Goethe et Schiller apportent une aide de seconde main précieuse aux rédacteurs : les journalistes semblent se poser en continuateurs d'une pensée classique de la modernité. La suite de l'article est un développement promouvant une forme d'union nationale derrière un cinéma à la dérive. Or, le parangon de cette nouvelle entreprise se doit d'être *Der Kinematograph*.

L'entreprise morale qui fera du cinéma un art accepté par tous ne peut être dissociée d'une entreprise scientifique qui consiste à apporter un savoir²⁴. Mais au-delà d'une rhétorique du pur désintéressement au service d'un art nouveau, on retrouve un combat de positionnement dans le champ de la presse spécialisée sur le cinéma : *Der Kinematograph* doit être le pionnier et le chantre du cinéma à venir²⁵.

Certains articles reviennent alors sur les premières apparitions du cinéma, et c'est la maison du 21 Unter den Linden²⁶ à Berlin qui est régulièrement évoquée lorsque les

²² « Les taupes », Aros, *Der Kinematograph*, 4 septembre 1927, numéro 1072.

²³ « Maulwürfe », Aros, *Der Kinematograph*, 4 septembre 1927, numéro 1072.

²⁴ En effet dans certains articles, notamment ceux qui s'en prennent au Docteur Brunner ou à Willy Haas au cours de l'année 1913, c'est souvent leur ignorance des salles de cinéma et des films qui est placée en exergue

²⁵ On peut se référer à la partie sur la pensée du cinéma en devenant au chapitre 1 de la deuxième partie.

²⁶ Il s'agissait de la première salle de cinéma établie dans une ville allemande.

auteurs parlent de la « pierre de touche du cinéma allemand »²⁷ (« Grundstein des deutschen Kinos »²⁸). Et l'auteur de conclure que « le cinéma a sans aucune doute un grand avenir »²⁹. Il y a donc une pensée à l'œuvre reconstruisant l'histoire du cinéma pour lui donner la cohérence d'un destin. Cet optimisme affleure fréquemment dans *Der Kinematograph* et le temps de l'historicisation du cinéma procède également de « l'écriture utopique » que nous avons évoquée en deuxième partie³⁰. Toutefois, il semblerait qu'il y ait un parallèle entre l'histoire du cinéma et celle de la revue, que le hiatus qui pouvait exister entre le temps de la naissance du cinéma et de l'apparition de la revue a été comblé par cette dernière, qui se pense alors comme un porte-parole et un ami de longue date du nouveau medium : le « moment 1923 » va laisser apparaître cette stratégie.

B. Le « moment 1923 » : une rhétorique mémorielle exacerbée ?

La vente du journal en 1923 et le départ de la rédaction à Berlin est l'occasion pour certains rédacteurs, et tout particulièrement Aros, de « faire le point » sur la revue en proposant une lecture cohérente de son parcours afin de se projeter dans les années à venir sans écorner « l'esprit » de cette dernière, cher aux différents collaborateurs. L'exercice est ardu, tant il consiste à imprimer une idée de renouveau de manière à s'attirer de nouveaux lecteurs potentiels, tout en insistant sur la préservation d'une certaine authenticité due à la longévité de la revue.

Dans son premier article, Aros parle des « débuts du premier journal spécialisé dans la cinématographie sur le continent européen »³¹ (« Anfänge des erstes Filmfachblatt auf

²⁷ « Vers une histoire des ciné-théâtres », anonyme, *Der Kinematograph*, 6 janvier 1907, numéro 1.

²⁸ « Zur Geschichte der Kinematographentheater », anonyme, *Der Kinematograph*, 6 janvier 1907, numéro 1.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cf Partie 2 chapitre 1 « Penser le cinéma dans l'histoire : un phénomène moderne ? ».

³¹ « Le Kinematograph et sa maison d'édition », Aros, *Der Kinematograph*, 22 Avril 1923, numéro 844/845.

dem europäischen Kontinent »³²). Il y a donc une ambition internationale inhérente au projet de la revue et une volonté de se démarquer en proposant une authenticité légitimée par l'ancienneté : la territorialité de la revue n'est plus seulement nationale, mais continentale. Cette sacralité mémorielle de la revue trouve son fondement dans l'argument de la présence physique, le témoignage vaut alors comme preuve. A cette ambition originelle s'ajoute une volonté de renforcer cette position : Aros confirme dans un article ultérieur que des rubriques internationales nouvelles vont apparaître, destinées à renforcer l'électorat à l'étranger³³. Désormais, les collègues du « Lokaler Anzeiger (autre journal détenu par la maison d'édition Scherl), du « Tag », du « Woche » et du « Sport im Bild », enverrons leurs rubriques du monde entier. Ce à quoi on assiste alors, plus qu'à un changement de rédaction, c'est à la constitution d'un nouveau cercle de collaborateurs, de véritables « professionnels » de la presse dont on ne recherche ni la fidélité ni l'exclusivité mais la localisation (à l'étranger), l'expérience (ils travaillent déjà pour d'autres journaux) et la productivité (ils seront capables d'être plus réguliers et de produire un article par semaine). L'enjeu est de faire passer cette professionnalisation et l'appel à des mercenaires journalistiques pour une sublimation de « l'esprit *Der Kinematograph* ».

Il évoque ensuite avec affection la rencontre entre l'éditeur, « Papa Lintz »³⁴, et les premiers collaborateurs de la revue. Plus qu'un homme d'affaires recherchant le profit et l'argent, il est décrit comme un éditeur plein de soucis pour les journalistes et les lecteurs, souhaitant satisfaire au mieux les intérêts du lecteur en lui proposant une revue de qualité. En-deçà de la rhétorique ambitieuse proposé au début de l'article creuse une autre forme d'argumentation qui « montre » que la revue fut pensée, construite et publiée sur des bases éthiquement saines, par des gens dont l'élan ne fut dicté par rien d'autre que la passion du cinéma, de sa technique et de son art.

Enfin, la préservation de l'esprit de la revue est affirmée à nouveau dans cette exclamation programmatique :

³² « Der Kinematograph und sein Verlag », Aros, *Der Kinematograph*, 22 avril 1923, numéro 844/845.

³³ « Le programme du changement », Aros, *Der Kinematograph*, 22 avril 1923, numéro 844/845.

³⁴ « Der Kinematograph und sein Verlag », Aros, *Der Kinematograph*, 22 Avril 1923, numéro 844/845.

« Nous voulons pour la maison d'édition dire un mot : *Der Kinematograph* resta jusqu'à aujourd'hui, ce qu'il avait proclamé vouloir être dans le premier numéro : „le moyen de tous au service de tous”³⁵ ! “ »

« Wir wollen für das Verlag ein Wort haben: *Der Kinematograph* blieb bis heute noch, was er in der ersten Nummer angekagt hat, was er sein wollte: „das Mittel aller im Dienst aller”³⁶! “ »

Ce que l'esprit de la revue veut offrir de mieux à ses lecteurs, c'est également une objectivité, une impartialité qui garantit la qualité de l'opinion qu'elle professe et une rationalité au-dessus de la mêlée. On retrouve ainsi l'idée que le journal a une responsabilité devant l'opinion publique³⁷, qu'elle ne peut faire preuve de dévotion à un parti spécifique sans être frappée d'incrédibilité. Et sous cette objectivité se retrouve une ambition de représentativité, de n'être au fond d'aucun parti afin d'embrasser la masse dans sa majorité et en dégager un « avis général » aux ambitions mondiales : « Nous voulons être représentatif de l'industrie dans et à l'extérieur du pays »³⁸. Enfin, on retrouve dans le même article la promotion d'une « praxis ». Aros finit par renier le titre de son article en détruisant la notion de programme, affirmant que la revue n'en a pas besoin car ce dernier s'est constitué en 17 ans. Or, ce dont Aros parle ici, ce n'est pas d'un programme « effectif » mais simplement de ce qu'on nomme l'expérience. Il révoque donc la notion, trop « théorique » ou « rhétorique » à son goût de programme afin de rassurer les lecteurs et de les assurer que c'est bien par la « pratique » et non par des « articles ou des mots » que l'esprit de la revue continuera à vivre³⁹. Oublieux de la contradiction entre ce qu'il dit et ce qu'il fait, Aros fonde une « pratique » de la revue en la théorisant, en affirmant son existence, afin que chaque l'acte d'écrire devienne un rite de perpétuation et d'incarnation de l'esprit promu par la revue.

³⁵ « *Der Kinematograph* et sa maison d'édition », Aros, *Der Kinematograph*, 22 avril 1923, numéro 844/845.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ « Der Programm der Tat », N° 844/845, Avril 1923

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

II- Abattre le théâtre

Der Kinematograph se rêve parangon du cinéma, et il lui faut pour le défendre déployer un arsenal rhétorique où arguments moraux et esthétiques se côtoient. Une évolution forte se laisse saisir pendant les années 1910, au cours de laquelle le film devient petit à petit le produit du réalisateur et d'une équipe artistique et pas seulement la représentation filmée d'un scénario écrit à l'avance⁴⁰.

A. L'immortalité de l'image

Il apparaît évident que *Der Kinematograph* soit une entreprise de légitimation morale et artistique du cinéma à ses débuts. Or, il existe un autre art de la représentation scénique susceptible de reléguer le cinéma à un rôle subalterne de divertissement du peuple. Conquérir une légitimité suppose également une pratique, que cette dernière soit rhétorique, ou physique⁴¹.

Dès l'année de sa création, en 1907, la revue se positionne ouvertement et on peut lire rapidement ce genre d'assertion :

« S'il est vrai que le triomphe du représentant de l'être humain ne réside pas dans les critiques pétulantes des journaux, mais directement dans l'acte qui s'adresse aux spectateurs, alors il n'y a certainement pas d'artistes de la scène plus précieux que les artistes de cinéma⁴². »

« Wenn es wahr ist, dass der höchste Triumph des Menschendarstellers nicht in überschwänglichen Zeitungskritiken, sondern in der unmittelbaren Wirkung liegt, den er auf seine Zuschauer austrägt, dann gibt es gewiss keine beneidenswerteren Bühnenkünstler, als die kinematographischen⁴³. »

⁴⁰ Catégories héritées d'Aristote qui considère la représentation physique d'une pièce comme une simple performance et non une œuvre, considérant que cette dernière est avant tout ce qui fut écrit par le dramaturge pour le théâtre, par le scénariste pour le cinéma.

⁴¹ Les salles de cinéma arborent des sièges rouges pour se hisser au niveau du théâtre et deviennent de plus en plus luxueuses au cours des années 1910.

⁴² « Polichinelle et le cinématographe », Rudolf Rotheit, *Der Kinematograph*, 3 février 1907, numéro 5.

⁴³ « Kasperle und Kinematograph », Rudolf Rotheit, *Der Kinematograph*, 3 février 1907, numéro 5.

Le théâtre se voit ici disqualifié à cause du phénomène d'inflation théorique et rhétorique dont il fait l'objet, tant et si bien qu'il n'est plus que la représentation de soi-même par le biais d'une critique qui le perd de vue : le réel vidé de sa substance au profit de sa représentation critique et para-textuelle. Le cinéma est alors perçu comme un retour au spectateur et à une forme « d'art vrai ».

B. L'éternité des figures artistiques

Le cinéma permettrait donc un contact bien plus direct entre les acteurs et les spectateurs, c'est à cette époque que naissent les « stars » qu'on reconnaît, à l'image d'Asta Nielsen, d'origine danoise et première véritable star en Allemagne du cinéma des premiers temps⁴⁴. Une fois encore c'est l'argument de l'intimité que l'auteur évoque, reconnaître les visages et les jeux consistent en la création d'un véritable public et crée un lien plus fort entre spectateurs et artistes. Par ailleurs, « le cinéma a besoin d'action, il vit d'une existence pulsative »⁴⁵. Il rajoute plus loin que « la mort ... n'a aucune valeur pour le cinéma »⁴⁶. Il y a une individualisation de l'art et des artistes par le cinéma, il n'est plus possible de représenter un ballet avec cent danseurs par exemple. On voit apparaître les premiers soubassements d'un système théorique qui permettra au cinéma de se légitimer : la sculpture du temps et la « momification » de figures fugitives. Il peut emmener dans les guerres asiatiques aussi bien qu'en pleine révolution russe.

⁴⁴ SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, Paris, 1990, p. 23.

⁴⁵ « Polichinelle et le cinématographe », Rudolf Rotheit, *Der Kinematograph*, 3 février 1907, numéro 5.

⁴⁶ *Ibid.*

III- La publicité comme représentation

Le périodique introduit une pédagogie cinématographique (en effet elle apparaît à peu près en même temps que les premiers discours théoriques et critiques sur le cinéma qui décrivent moins leur objet qu'ils ne cherchent à le légitimer dans la sphère culturelle⁴⁷) et un discours sur le cinéma qui ne passe pas forcément par les mots. On peut essayer de déceler ici un principe d'homothétie structurelle entre le projet porté par la revue et la saturation publicitaire dont elle use, comme le commentaire de l'image qui suit⁴⁸ le laissera apparaître : la publicité fonctionne comme mise en ordre et classification technique des métiers du cinéma.

⁴⁷ BANDA Daniel, MOURE José, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, deuxième partie « Le temps premier d'un discours, 1907 – 1908 ».

⁴⁸ Page de publicité du numéro 79, publié le 1^{er} juillet 1908. Cette image numérisée de la revue provient du site archive.org, consulté le 19/04/2017.

Tout encadré publicitaire, tout espace journalistique réservé à la publicité laisse poindre un discours dont l'articulation est chevillée par une stricte répartition des encadrés sur une page entière, à dessein de la saturer complètement. Une telle page pourrait presque servir d'encyclopédie des métiers du cinéma : y apparaissent clairement les mots « Operateur » (opérateur), « Geschäftsführer » (gérant), « Film-Verleih » (location de film). La projection de la revue dans un lectorat de spécialistes suppose aussi, outre le but avoué de créer une communauté d'intérêts autour du même

medium, une volonté d'exposer et d'ordonner tout un panel nouveau de métiers jusqu'alors inconnus. L'objet « revue » apparaît de prime abord comme un objet forclos tourné vers un acte de lecture, mais l'espace publicitaire enveloppe l'idée d'un échange qui dépasse la situation d'énonciation du journal : la maison d'édition est un vecteur communicationnel qui se réalise dans son abolition ; une fois que les professionnels auront pris contact, un lien durable se crée qui n'aura plus besoin de *Der Kinematograph* pour perdurer. Néanmoins, la trace, le souvenir d'avoir utilisé ce canal, persiste. Il y a donc lieu de réserver une part importante à ces encadrés publicitaires dans cette stratégie éditoriale d'inscription dans un paysage médiatique existant, celui de la presse allemande, et naissant, celui de la presse spécialisée dans le cinéma.

Se faire le héraut d'un art naissant suppose donc d'organiser son « organe de propagande artistique » de façon très rigoureuse, en prenant bien soin de traiter tous les aspects du cinéma. Jusque dans les années 1910, la revue n'offre que peu de discours critiques sur les films sortis en salle, et la réclame y occupe un espace bien plus important. Il y a donc une saturation de l'espace scriptural qui joue comme une métaphore du projet social qui porte en partie le journal. Il s'agit de créer, ou d'affirmer l'existence (ces deux actions peuvent être souvent considérées comme semblables, tant la promotion rhétorique d'un groupe ou d'une communauté entraîne sa reconnaissance sociale et donc son « apparition ») d'une communauté technique et esthétique réunie autour de l'amour du cinéma. Mais plus qu'affirmer une telle existence, la revue positionne la communauté, lui donne une voie morale effective qui lui permet parfois de s'opposer aux ténors littéraires de l'époque⁴⁹.

⁴⁹ Par exemple Kurt Tucholsky.

IV- Affronter la création d'une critique du film

La revue ne s'affronte à la création d'un groupe social intellectuel « critique » des films qu'à partir des années 1920 et souvent avec une difficulté conceptuelle évidente. Le critique correspond alors au modèle de « l'honnête homme » disposant d'une culture classique et s'appliquant à visionner des films.

A. Créer une élite

Les tenants d'un discours esthétique sur le cinéma sont tenus d'affronter un problème théorique vertigineux : celui de la critique. Tout discours sur un médium artistique a besoin du développement d'un corpus critique capable de situer son objet (qu'est-ce que le cinéma ?⁵⁰), de le décrire, et par conséquent de le théoriser⁵¹. Un tel processus suppose un discours théorique tenu par une petite élite de journalistes ou de critiques qui, si leur stratégie d'imposition dans le champ rencontre le succès attendu, obtiendront la reconnaissance du grand public et des détenteurs de la légitimité symbolique du champ artistique. Mais dans ce cas, cela suppose de désigner cette petite élite journalistique autorisée à s'exprimer sur le cinéma en tant qu'art. Et en-deçà de l'affrontement symbolique avec les autres arts, il y a un affrontement pour désigner les plus légitimes à s'exprimer. Cette tâche ardue suppose de démêler l'écheveau des luttes intestines entre des critiques souvent prêts à défendre leur propre personne, des débats réels qui s'intéressent aux problèmes soulevés par l'objet qu'ils se sont proposés de décrire.

⁵⁰ Il est d'ailleurs notable que le premier ouvrage à se poser formellement la question ne vienne qu'après la Seconde Guerre Mondiale : les articles d'André Bazin publiés dans *Qu'est-ce que le cinéma ?* ne furent écrits qu'entre 1945 et 1959.

⁵¹ Même si encore aujourd'hui la théorie du film répugne à faire une ontologie du cinéma.

Cet obstacle est discuté par Aros, qui souhaite élucider ce problème en le traitant *a priori*, c'est-à-dire en proposant des critères d'identification de ces critiques avant d'éviter des les confondre avec des rédacteurs de compte-rendu de films⁵². Il n'y a selon lui que « cinq ou six personnes »⁵³ (« fünf oder sechs Leute »⁵⁴) qui peuvent, à Berlin, s'arroger le titre de critique de films (on est en droit de penser qu'il s'inclut dedans puisqu'il s'autorise à décerner ce titre, bien qu'il n'en dise rien).

B. La continuation de la critique littéraire

Il enjoint le lecteur à bien différencier le « Filmkritik » du « Filmnotiz », deux concepts allemands qu'on pourrait traduire par la « critique de film » d'une part et le « compte-rendu de film » d'autre part. En élaborant des catégories distinctives, Alfred Rosenthal élabore une stratégie de désignation des chantres de l'art cinématographique. Il transpose le travail du critique littéraire pour créer un nouveau « type intellectuel » : le critique de films, dont l'éthique est au-dessus de tout soupçon et dont le travail n'est ni la publicité ni la promotion des films mais leur jugement esthétique. Une fois encore, les catégories du cinéma sont annexées aux concepts théâtraux : le bon critique de film doit s'inspirer du bon critique de théâtre, la pédagogie d'Aros est une herméneutique de la continuation, non de la création : plutôt que d'inventer un nouvel intellectuel du cinéma, on invente un type d'intellectuel dédié aux arts dramatiques.

Cette tentative de qualification d'un nouveau corps intellectuel informe sur le virage de la revue. *Der Kinematograph* était à ses débuts le pionnier de la « Filmpublizistik »⁵⁵, le « journalisme du film », or, voilà un article qui contredit en partie cette orientation originelle en élaborant une distinction flatteuse et remplie d'égards pour le véritable critique de film : qui s'autorise à dispenser les bonnes grâces de la critique de cinéma regarde cette dernière avec autorité et condescendance.

⁵² « Das Problem der Filmkritik », Aros, *Der Kinematograph*, 7 mai 1923, numéro 849.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ DIEDERICHS Helmut H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart, Fischer + Wiedleriother, 1986, p. 11.

Conclusion

Il existe indubitablement une stratégie rhétorique dont l'objectif est de faire affleurer de nouvelles catégories esthétiques propres au cinéma et à son avènement comme art. Il a été établi que cette stratégie se doublait d'une volonté commerciale de la revue de s'établir durablement dans le champ de la presse, tant grâce à son discours qu'à la saturation des images publicitaires. Mais il demeure un paradoxe : les critères de jugement des bons films sont purement dramatiques et ne parviennent pas à s'extraire des catégories théâtrales qui leur préexistent. La volonté de se projeter à la première place d'une toute nouvelle « branche » cinématographique oblige la revue à tenter de produire un discours nouveau, mais emprunté à l'esthétique théâtrale classique⁵⁶. Il devient ensuite évident qu'une critique nouvelle doit se faire jour.

⁵⁶ Notons qu'il n'est fait aucune mention de « plans » par exemple.

Troisième partie : Le temps et l'espace du cinéma selon *Der Kinematograph*

Chapitre 1 : Penser le cinéma dans l'histoire : un phénomène moderne ?

Nouvelle pratique culturelle qui s'insère toutefois dans des cadres institutionnelles plus anciens comme la foire ou le spectacle de variété, le cinéma nécessite d'être interprété et même historicisé. De 1907 à 1914, les journalistes de *Der Kinematograph* s'efforcent d'interpréter ce phénomène inédit, non seulement par rapport aux pratiques culturelles passées, mais aussi et peut être surtout en fonction de l'avenir qu'ils réservent à ce nouveau medium, tant dans la revue que dans les ouvrages qu'ils publient à côté et même bien avant le début de la revue et sur lesquels il convient de revenir. La légitimité du cinéma est en effet à établir, et il s'agit pour ces auteurs de construire le cinéma comme la manifestation d'une culture moderne problématique vécue par leurs contemporains et souvent désignée par eux comme le « Problem der Kultur »⁵⁷. D'un effort purement « historicisant » en 1907 et 1908, le problème s'articule d'avantage avec le concept de modernité - voir de « modernité classique » dans le cas allemand⁵⁸ -, au début de 1910. Il sera donc nécessaire de revenir sur la réintroduction du cinéma par les journalistes dans le cadre de pratiques culturelles déjà existantes. Puis les prédictions souvent énoncées sur l'avenir du cinéma seront analysées de plus près, et enfin, le

⁵⁷ GRUNEWALD Michel, PUSCHNER Uwe, *Krisewahrnehmungen der Krise in Deutschland um 1900 : Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im Wilhelminischen Reich (Perceptions de la crise en Allemagne au début du XXème siècle : les périodiques et les mutations de la société allemande à l'époque Wilhelmiennne)*, Berlin P. Lang, 2010, p. 18.

⁵⁸ PEUKERT Detlev, *La République de Weimar. Années de crise de la modernité*. Paris, Aubier, 1992, p. 12. Ce concept est notamment utilisé pour qualifier la crise de la vie culturelle sous la République de Weimar, mais dans la mesure où cette vie culturelle est structurellement et institutionnellement établie sous l'Empire, la notion ne saurait apparaître comme anachronique.

positionnement du medium cinématographique comme phénomène « moderne » sera examiné.

I- Rétablir une continuité historique : la perspective « lanterniste »

Les trois premières années de la revue permettent de saisir un puissant effort de rationalisation et d'interprétation historique du cinéma : des journalistes comme F. Paul Liesegang ou Emil Perlmann s'emploient à ce labeur d'un type nouveau, c'est-à-dire réintroduire le medium cinématographique dans une histoire des images mobiles et des pratiques de visionnage déjà connues et populaires.

A. Justifier de la popularité croissante du cinéma

Il apparaît assez tôt qu'un besoin historiographique se fait sentir et les articles qui traitent de ce phénomène sont nombreux. Dès le premier numéro, une volonté programmatique se fait jour :

« L'été dernier le hasard me conduisit sur la place d'armes d'une ville de province au nord de l'Allemagne. Au milieu des échoppes, l'immense panneau d'un théâtre cinématographique apparut dans mon champ de vision. Dans l'épaisse foule rassemblée devant l'entrée se pressait le peuple de la campagne, fixant et dodelinant de la tête ce nom long et incompréhensible. [...]. Cette nouvelle sorte de représentation est apparue si soudainement et s'est propagé à travers le pays à une vitesse tellement étonnante, que la grande masse a à peine trouvé le temps de s'informer du mot „Cinématographie“ comme il se doit. „Cinéma“ vient du grec ancien et signifie le mouvement⁵⁹. »

⁵⁹ « Vers une histoire des théâtres cinématographiques », auteur anonyme, *Der Kinematograph*, 6 janvier 1907, numéro 1.

« Letzten Sommer führte mich der Zufall auf den Schützenplatz einer norddeutschen Provinzialstadt. In den Budenreihen fiel mir das Riesenschild eines Kinematographentheaters ins Auge. In der dichten Menge vor dem Eingang drängte sich zahlreiches Landvolk, das kopfschüttelnd den langen unverständlichen Namen anstarrte. [...] Diese neue Art von Schaulustungen ist so plötzlich entstanden und so schnell überraschend durch alle Land verbreitet worden, dass die grosse Masse kaum Zeit gefunden hat, sich über das Wort „Kinematographie“ gehörig zu informieren. „Kinema“ entstammt der altgriechischen Sprache und heisst Bewegung⁶⁰. »

Il est notable de constater ici la lente impression de popularité diffusée par ces quelques lignes du premier numéro de la revue. La ville n'est pas nommée dans l'article : ce peut être n'importe quelle bourgade de la province allemande, et son anonymat laisse apparaître la montée en généralité induite par l'article. Par synecdoque, le « peuple de la campagne » invoqué par l'auteur englobe en réalité la population allemande dans une large majorité et implique une large popularisation du cinéma. Enfin, l'auteur insiste sur la propagation du cinéma dans tout le pays. Cependant, sa dernière remarque sur la compréhension du mot « cinématographie » appelle une nuance : ce n'est pas tant le mot « cinématographe » qui s'est diffusé, qu'une pratique, un visionnage d'images mobiles que les gens aiment apparemment à fréquenter massivement. Il n'est en effet pas étonnant qu'une telle remarque soit sous la plume d'un journaliste en 1907, puisque la première salle de cinéma n'ouvre qu'en 1903⁶¹ sur la Frankfurter Allee à Berlin, et de 1903 à 1906, date de la fondation de l'Allgemeine Kinematographische Theatergesellschaft⁶², l'établissement de cinémas fixes reste concurrencé par l'exploitation foraine. Ainsi, le lieu même du spectacle cinématographique est encore associé, du point de vue des représentations collectives et de la désignation du medium dans la population rurale, à une attraction itinérante.

L'argumentation présentée ici recèle une force double : celle du témoignage anonyme et donc généralisable ; enfin elle démontre que le cinéma est instituée dans les mœurs des gens, avant d'être dans leur bouche, dans leur corps et leur chair plutôt que médiatisé par un concept formé à partir du grec ancien. Une telle opinion pourrait être retrouvée plus loin sous la plume d'un autre journaliste : « Heute hat sich der Kinematograph die Welt erobert »⁶³ (« Aujourd'hui le cinéma s'est emparé du

⁶⁰ « Zur Geschichte des Kinematographen-Theaters », auteur anonyme, *Der Kinematograph*, 6 janvier 1907, numéro 1.

⁶¹ SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, Paris, 1990, p. 24.

⁶² *Op. cité*, p. 34.

⁶³ « Films-Verbrauch », A., *Der Kinematograph*, 5 juin 1907, numéro 23.

monde »⁶⁴). Ce jugement est évidemment à nuancer, puisque le cinéma est encore loin de constituer un grand loisir de masse, et c'est avant tout le phénomène rhétorique qui est à souligner. La popularité grandissante du cinéma, magnifiée et grandie par les auteurs, constitue donc un topos et même un impératif catégorique de la revue, qui pour exister, doit montrer l'intérêt collectif du medium qu'elle défend. Enfin, affirmer la caractéristique populaire du cinéma, c'est l'ancrer dans l'époque contemporaine, comme phénomène « de notre époque ». Parallèlement à cette justification par la popularité du medium intervient une volonté de le penser dans une continuité historique familière aux lecteurs.

B. La lanterna magica : le « cinéma de notre enfance »

Une des premières interprétations historiques du cinéma consiste à l'ancrer dans une perspective plus longue, une perspective « lanterniste ». Le cinéma frappe les contemporains par son étrangeté, les fascine et par là même les effraie. L'interprétation lanterniste vise au contraire à créer une familiarité entre le medium et son nouveau public, en déconstruisant justement sa nouveauté. C'est ce qu'écrivait Franz Paul Liesegang dix ans plus tôt :

« Qui ne se souvient pas de la *lanterna magica* de sa jeunesse ! Elle faisait alors passer à maints d'entre nous des heures de plaisir. Mais on lui a ensuite tourné le dos, on a perdu le camarade de jeu et on l'a oublié.

Des années durant nous n'avons pas vu notre compagnon de jeunesse. Désormais nous le rencontrons à nouveau. Mais nous pouvons à peine le reconnaître : il a tellement changé ! Il ne rentre plus dans ses souliers d'enfant et est devenu un homme. Il nous propose à nouveau son amitié. Et que nous promet-il⁶⁵ ! »

« Wer erinnert sich nicht aus seiner Jugendzeit der Laterna magica! Manchem hat sie damals viele vergnügte Stunden bereitet. Aber dann hat man ihr den Rücken gekehrt; man verliess den Spielgefährten und vergass ihn.

⁶⁴ « La consommation des films », A., *Der Kinematograph*, 5 juin 1907, numéro 23.

⁶⁵ LIESEGANG Franz Paul, *Sciopticon – Introduction à l'art de la projection*, Düsseldorf, Ed. Liesegang, 1896 (version numérique disponible en ligne sur gutenberg.org), p.4.

Jahrelang haben wir unseren Jugendgenossen nicht gesehen. Jetzt treffen wir ihn wieder. Aber wir können ihn kaum erkennen: so hat er sich verändert. Er ist indess den Kinderschuhen entwachsen und zum Manne gereift. Von neuem bietet er uns seine Freundschaft an. Und was verspricht er uns⁶⁶ ! »

Dans cette introduction lapidaire, Franz Paul Liesegang résume bien les deux grands axes que l'interprétation lanterniste souhaitait transmettre : une familiarité que le public ne se figure pas encore et une filiation technique avec ce qu'il nomme la « lanterne magique ». L'appel au souvenir d'enfance fait signe vers une mémoire affective qui en appelle à l'indulgence du public pour le cinéma. Mieux même, il identifie enfant et lanterne, homme et cinéma, et impose au lecteur de s'identifier à l'appareil. La référence à la « *lanterna magica* » renvoie à un vieil appareil inventé au XVIII^e siècle par un scientifique néerlandais, Christian Huygens⁶⁷. Sans en être tout à fait conscient en 1896, Liesegang propose une histoire longue du cinéma. Quelles donc peuvent être ses conceptions treize ans plus tard lorsqu'il écrit pour *Der Kinematograph* ?

Il a la possibilité d'exprimer son point de vue sur l'histoire du cinéma dans de petits articles au nombre de deux sur l'année 1909. On peut y lire :

« Lorsque nous remontons les pages des vieux livres, qui nous donnent une explication sur la pré-histoire de la cinématographie, alors nous trouvons d'intéressantes particularités en 1849, année que nous avons laissée derrière nous depuis 60 ans maintenant⁶⁸. »

« Wenn wir zurückblättern in den alten Bänden, die uns Aufschluss geben über die Vorgeschichte der Kinematographie, da finden wir interessante Einzelheiten im Jahre 1849 das gerade 60 Jahren hinter uns liegt⁶⁹. »

Le ton affectif des premiers ouvrages y est délaissé, au profit d'une prose qui se veut scientifique. C'est à une histoire sérieuse du cinéma que l'auteur entend se confronter : l'article suit une ligne chronologique simple mais rigoureuse. Du Belge Plateau aux

⁶⁶ LIESEGANG Franz Paul, *Sciopticon – Einführung in die Projektionskunst*, Düsseldorf, Ed. Liesegang, 1896 (version numérique disponible en ligne sur gutenberg.org), p.4.

⁶⁷ Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion des musées nationaux, coll. « Collections de la cinémathèque française », 1995.

⁶⁸ « Rétrospective », Franz Paul Liesegang, Düsseldorf, *Der Kinematograph*, 17 mars 1909, numéro 116.

⁶⁹ « Rückblicke », Franz Paul Liesegang, Düsseldorf, *Der Kinematograph*, 17 mars 1909, numéro 116.

messieurs Madou et Wheatstone⁷⁰, Liesegang livre leurs pensées, les débats qui ont animé les avancées des académies respectives où ils évoluaient, non sans ponctuer ses citations de quelques remarques qui ne laissent pas de le placer en historien surplombant son objet : « Man mag heute lächeln über diese Gedanken »⁷¹ (« On peut aujourd'hui rire de ces pensées »⁷²). D'un auteur passionné et soucieux de parler à son public par le truchement d'une communauté de souvenirs d'enfance, Liesegang devient le journaliste critique d'une histoire du cinéma qui intègre le temps long pour expliquer l'émergence du medium. Du moins c'est ce qu'on pourrait croire, car le retour en enfance peut parfois arriver au moment où le lecteur ne s'y attend pas, parfois à plusieurs mois d'intervalle: « Als wir Kinder waren, spielten wir im Fabrikgarten »⁷³ (« Lorsque nous étions enfants, nous jouions dans les jardins des usines »⁷⁴).

A travers l'homme Paul Liesegang, nous trouvons un faisceau de représentation qui irradie à travers les membres de l'équipe rédactionnelle de la revue : des journalistes soucieux de produire un savoir historique sur le cinéma en le ramenant à une perspective lanterniste de temps long, tout en parasitant leur texte de marqueurs affectifs qui soulignent la proximité du cinéma aux hommes qui le fréquentent et surtout, à ceux qui en parlent.

⁷⁰ Ces scientifiques sont en réalité d'importance secondaire.

⁷¹ *Art. cité.*

⁷² *Art. cité.*

⁷³ « Rückblicke », Franz Paul Liesegang, Düsseldorf, *Der Kinematograph*, 8 septembre 1909, numéro 141.

⁷⁴ « Rétrospective », Franz Paul Liesegang, Düsseldorf, *Der Kinematograph*, 8 septembre 1909, numéro 141.

II- L'avenir du cinéma : l'œuvre prophétique des journalistes

A. Traverser la tourmente : une pensée tournée vers le futur

Il existe, surtout dès 1909, un déploiement discursif qui consiste à penser le cinéma en fonction d'un point de fuite historique hypothétiquement situé dans un futur proche. Cette année constitue donc un point nodal pour la revue qui oscille entre, nous l'avons vu, une « histoire » du cinéma introduisant de la longue durée, et des écrits prophétiques remarquables par leurs tentatives d'anticipation. On peut y lire par exemple :

« Ainsi nous pouvons prédire au cinématographe, dans son état actuel, un bon futur et une longue durée de vie dans le cœur des hommes. Mais comme Goethe l'a déjà dit : „ Il faut pouvoir tout supporter, et pas seulement une série de beaux jours. “ Ainsi viendra un temps où le nombre de ceux en auront assez du jeu papillotant et tremblotant de la scène de cinéma et l'auront publiquement dévalorisé, aura augmenté d'une manière si préoccupante, que l'offre devra s'adapter à la demande sur ce marché⁷⁵. »

« So können wir wohl dem Kinematographen in seiner jetzigen Gestalt eine gute Zukunft und eine lange Lebensdauer im Herzen der Menschen prophezeien. Aber, wie schon Goethe sagt: „Alles ist zu ertragen, nur nicht eine Reihe von schönen Tagen.“ So wird doch einmal eine Zeit kommen, in der die Anzahl derjenigen, die sich an dem zitternden und flimmernden Spiel der Kino-„Bühne“ gründlich zum bekannten Uebelwerden satt gesehen haben werden, so bedenklich angewachsen sein wird, dass das „Angebot“ sich der „Nachfrage“ auch auf diesem „Markte“ anpassen muss⁷⁶. »

Cette longue parenthèse anticipative est insérée après les considérations de l'auteur sur le caractère profondément populaire du cinéma, distraction du « kleine Mann »⁷⁷ (« petit homme »⁷⁸) de la plèbe. Il déploie donc une argumentation élitiste qui disqualifie les spectateurs dont l'attrait pour le cinéma n'est dû qu'aux barrières

⁷⁵ « Le cinématographe du futur », Georg Korf, Hambourg, *Der Kinematograph*, 30 juin 1909, numéro 131.

⁷⁶ « Der Kinematograph der Zukunft », Georg Korf, Hamburg, *Der Kinematograph*, 30 juin 1909, numéro 131.

⁷⁷ « Der Kinematograph der Zukunft », Georg Korf, Hamburg, *Der Kinematograph*, 30 juin 1909, numéro 131.

⁷⁸ « Le cinématographe du futur », Georg Korf, Hambourg, *Der Kinematograph*, 30 juin 1909, numéro 131. L'expression est à comprendre au sens « d'homme du peuple ».

économiques dressées par les autres spectacles. La « prophétie » s’articule donc autour de deux grands axes : le premier fait signe vers un optimisme sans faille qui voit dans le cinéma une œuvre durable qui saura toucher les hommes jusque dans les replis les plus secrets de leur personne, leur « cœur » ; le second rappelle aux lecteurs que le point de fuite historique correspondant à l’âge d’or du cinéma dans les années à venir ne saura venir sans un mouvement de disqualification de l’art de la scène tel qu’il est majoritairement pratiqué pour satisfaire aux exigences du peuple. L’auteur interprète donc le régime actuel du cinéma en fonction d’un point focal situé dans au-delà du temps de l’expérience et idéalisé par une pensée de l’équilibre économique où l’offre devra s’adapter à une demande de meilleure qualité. C’est à bon droit que la terminologie de François Hartog s’impose ici : Georg Korf écrit l’histoire du cinéma selon un régime d’historicité futuriste⁷⁹, c’est-à-dire une façon d’écrire l’histoire et de décrire une expérience du temps orientée qui travaille la ligne de fuite vers un avenir proche à même de réaliser un ordre idéal souhaité.

Cet élitisme de la réception cinématographique est largement nuancé quelques années plus tard, en 1913, par un auteur anonyme de la revue, qui à propos de la censure proposé par le mouvement du Kinoreformbewegung⁸⁰ décrit leurs craintes : « Die Aufklärung, die durch die Lichtspieltheater ziemlich unbewusst, in die Volksmassen dringt, das ist es, was gefürchtet wird. »⁸¹(« Les Lumières, qui se pressent dans les masses populaires inconsciemment diffusées par les théâtres d’images animées, voilà ce qu’ils craignent. »⁸²). Le cinéma n’est plus regardé comme un medium dont le programme et les films proposés doivent être regardés avec méfiance, mais il est bien devenu, en 1913, un moyen de diffusion du savoir légitime. L’élitisme de la réception professé en 1909 a laissé la place à un optimisme, certes naïf, mais aussi beaucoup plus radical. Il est toutefois possible de repérer un système référentiel commun : Georg Korf avait convoqué Goethe, et le journaliste de 1913 utilise le concept « d’Aufklärung », clairement connoté pour un germanophone comme intimement lié aux « Lumières »

⁷⁹ HARTOG François, *Régimes d’historicité, Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris, 2015. Selon lui, ce régime « futuriste » apparaît dans les années 1760 avec le développement du concept de « Geschichte » dans l’espace universitaire germanique.

⁸⁰ Mouvement de censure du cinéma initié en 1910 et dirigé par le critique de littérature Kurt Tucholsky qui s’insurge contre le « Schundkino », concept dérivé de « Schundliteratur » (respectivement « cinéma de pacotille » et « littérature de pacotille »).

⁸¹ « Der Kinematograph – ein Kulturfeind ? », auteur anonyme, *Der Kinematograph*, 5 février 1913, numéro 314.

⁸² « Le cinématographe – un ennemi culturel ? », auteur anonyme, *Der Kinematograph*, 5 février 1913, numéro 314.

allemandes⁸³. Quant à l'argument concernant l'élitisme, deux hypothèses peuvent l'expliquer : la première est liée au semi-échec de l'introduction du « Film d'Art »⁸⁴ français en Allemagne en 1909, transformé en succès sous l'appellation allemande de l'Autorenfilm en 1913⁸⁵, actant ainsi une réussite du cinéma selon les canons esthétiques d'une bourgeoisie empreinte de théâtre classique ; la seconde met en exergue le rôle de la Kinoreformbewegung emmenée par Tucholsky, qui par la vigueur de ses attaques, imposait aux défenseurs du cinéma une confiance accrue et peut être artificielle dans le medium, les obligeant à revenir sur certaines positions élitistes sur le goût du public professées quelques années auparavant. Dans le premier cas, c'est le système de production des films qui a permis aux journalistes de réaliser une opération de renversement sémantique, dans le second, ce sont les attaques contre le cinéma lui-même qui ont provoqué un resserrement défensif conjointement à une rhétorique de l'hyperbole. Par ailleurs, le terme « Lumières » fait du cinéma un puissant adjuvant du projet de libération intellectuelle et esthétique du peuple dans les années à venir, projet exprimé par ces derniers mots de l'auteur : « ein freies Kino – ein freies Volk »⁸⁶ (« un peuple libre – un cinéma libre »⁸⁷).

B. Où va le cinéma : comparer pour prédire

L'anticipation est un exercice risqué qui nécessite d'avoir de solides arguments afin de n'être pas pris pour un diseur de bonne aventure. L'appareillage conceptuel des journalistes de *Der Kinematograph* emprunte parfois des éléments de réflexion aux autres techniques, sciences ou même media artistiques. Ainsi, comparer l'évolution des

⁸³ Ce système de représentations culturelles fait d'autant plus sens que la république allemande proclamée 5 ans et 5 mois plus tard sera la République de Weimar, indissociablement liée à l'héritage de Goethe et Schiller.

⁸⁴ Il s'agissait de films qui adaptaient des pièces du répertoire classique, mettant en scène des acteurs connus souvent issus de la Comédie Française. La musique aussi devait être tirée du répertoire classique ou écrit par un compositeur prestigieux.

⁸⁵ KESSLER Frank et LENK Sabine, « Du *Kunstfilme* à l'*Autorenfilm*. Le film d'art en Allemagne », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 20 octobre 2015.

⁸⁶ *Art. cité.*

⁸⁷ *Art. cité.*

autres sciences et arts leur permet parfois de produire des réflexions sur l'avenir du cinéma.

Le journaliste Georg Korf proposait déjà des analogies avec la technique de son temps. Ce procédé intellectuel lui permet de penser l'évolution à venir du cinématographe et l'avancée de la technique « moderne ». Il dresse par exemple un parallèle entre le cinéma et le progrès lié à la vitesse en s'appuyant sur deux points temporels signifiants : la « Geschwindigkeit einer modernen Schnellzuglokomotive »⁸⁸ (« vitesse d'une locomotive rapide moderne »⁸⁹) et l'« Omnibus Geschwindigkeit »⁹⁰ (« vitesse de l'omnibus »⁹¹). Outre la tentative de saisie d'un processus d'évolution technique, la référence à la vitesse est particulièrement significative, puisque 1909 correspond à l'année de création du mouvement futuriste italien, symptôme des préoccupations technologiques des intellectuels européens sur cette période. Il faut ensuite attendre l'année 1911 pour voir ce thème affleurer plus régulièrement au cours des articles de *Der Kinematograph*, jusque dans les vœux adressés à l'occasion de la nouvelle année :

« Avons-nous jamais eu un progrès appartenant au domaine de l'esprit, qui n'ait pas été persécuté et honni dans ses premières heures ? On dit que Napoléon pensait que l'idée d'un chemin de fer était une folie. Il y a encore 75 ans on essayait de la faire passer pour une idée pathologique – et maintenant il en existe quelques uns ! Lorsque Zeppelin a commencé à parler de navire aérien, les sages gens hochèrent la tête, et maintenant les mêmes messieurs ont voyagé avec le navire aérien – eh oui⁹² ! »

« Haben wir jemals einen Fortschritt auf geistigem Gebiet gehabt, der nicht in seiner Kindheit verfolgt und verhöhnt worden? Man sagt, Napoleon I. habe die Idee einer Eisenbahn Für eine Verrücktheit gehalten. Vor 75 Jahren noch suchte man sie als „gesundheitsgefährlich“ hinzustellen – und jetzt gibt es doch schon einige! Als Zeppelin den Gedanken vom Luftschiff laut werden liess, schüttelten weise Leute ihr Haupt, jetzt sind die selben Herrschaften mit dem Luftschiff gefahren – es ging doch⁹³ ! »

Cet extrait recoupe donc les figures de style que nous avons déjà identifiées : un élément de comparaison qui fait figure d'autorité dans un domaine technique, dont la « jeunesse » ou « l'enfance » fut des plus difficiles. Le discours rapporté de Napoléon,

⁸⁸ « Der Kinematograph der Zukunft », Georg Korf, Hamburg, *Der Kinematograph*, 30 juin 1909, numéro 131.

⁸⁹ « Le cinématographe du futur », Georg Korf, *Der Kinematograph*, 30 juin 1909, numéro 131.

⁹⁰ *Art. cité.*

⁹¹ *Art. cité.*

⁹² « Pour la nouvelle année », A. Lechleder, *Der Kinematograph*, 4 janvier 1911, numéro 210.

⁹³ « Zum neuen Jahr », A. Lechleder, *Der Kinematograph*, 4 janvier 1911, numéro 210.

mis en parallèle avec l'expression « sages gens », permet d'englober les propos et affirmations d'une élite dite « éclairée » pour établir son incapacité à penser les normes et les évolutions du domaine technique. Même Napoléon, souvent décrit comme un visionnaire, a été incapable d'apprécier certaines innovations de son temps⁹⁴. C'est évidemment la masse des intellectuels conservateurs qui est visée ici : les fameux bourgeois philistins⁹⁵. En outre, il convient de remarquer que des trois comparaisons que nous avons retirées, toutes mettent en exergue des moyens de transport : le train, le bus et le dirigeable Zeppelin, soit des instruments qui mettent en branle une vitesse et permettent de déplacer des gens. Ce sont une fois de plus les représentations liées à la vitesse et au progrès technique qui se font jour ici. A ces considérations, il est loisible d'ajouter que ces préoccupations sur la technique recevaient un écho particulièrement important en Allemagne, pays qui au début du XXème siècle comptait la recherche appliquée en sciences la plus prestigieuse du monde⁹⁶.

Quand ce n'est pas pour légitimer le medium cinématographique, les journalistes usent de cette comparaison pour produire une parole de survivance du cinéma, d'optimisme :

« Toutes les grandes inventions pionnières, et le cinématographe est l'une d'entre elles, portaient inconditionnellement la légitimité de leur existence impérissable en elles. On peut penser aux inventions de la force motrice à vapeur, de l'électricité etc. etc. Toutes ces inventions trouveront encore une utilisation dans un futur imprévisible, parce qu'elles apportèrent un immense gain à l'homme, et surtout, elles ne perdront jamais leur signification⁹⁷. »

« Alle grosse Bahnbrechende Erfindungen, und eine solche stellt der Kinematograph dar, trugen die Berechtigung der unvergänglichen Existenz bedingungslos in sich. Man denke an die Erfindungen der Nutzbarmachung der Dampfkraft der Elektrizität etc. etc. Alle diese Erfindungen werden noch in unabsehbarer Zeit Verwendung finden und zumal, da sie einen grossen Gewinn den Menschen brachten, nie ihre Bedeutung verlieren⁹⁸. »

⁹⁴ La figure de Napoléon dans l'Empire allemand est associé à une mémoire de la tyrannie et du joug révolutionnaire français, d'où la place peu flatteuse qu'il occupe dans cet extrait.

⁹⁵ Je reprends ici une expression consacrée de l'historiographie sur cette période, qu'on retrouve notamment chez Siegfried Kracauer ou Weimar Laqueur.

⁹⁶ Entre 1901 et 1910, on compte cinq Allemands lauréats du prix Nobel de chimie, et trois lauréats du prix Nobel de physique.

⁹⁷ « Est-ce que les théâtres cinématographiques vont faire leur temps ? », William Berger de Hambourg, *Der Kinematograph*, 8 février 1911, numéro 215.

⁹⁸ « Werden sich Kinematographentheater überleben ?! », William Berger Hamburg, *Der Kinematograph*, 8 février 1911, numéro 215.

L'auteur ne s'évertue pas à comparer le cinéma avec des inventions précises, mais bien plutôt à des découvertes : celle de la force motrice à vapeur et l'électricité. Comparé à un flux d'énergie, l'appareil à images mobiles fait office d'instrument médiateur entre un flux d'images qu'il ne lui restait qu'à découvrir grâce à l'appareil approprié. Mais ce qui est encore plus frappant dans ce passage, c'est la profession d'optimisme et la parole sur le sens du cinéma, même dans un futur très éloigné. Ainsi, le temps n'aura pas raison du cinéma, et sa signification profonde dévoilera ses potentialités grâce à lui. Une fois de plus, le régime d'historicité futuriste est mobilisé par les auteurs de la revue⁹⁹ pour penser un horizon normatif qui doit voir advenir une reconnaissance pleine et entière du cinéma. Mais entre cet horizon normatif et le passé du nouveau medium cinématographique, il est nécessaire de saisir la place du cinéma dans son époque et celle des auteurs, présent et moderne à la fois, il est une porte ouverte sur la modernité.

III- Etre à l'avant-garde

A. Un pionnier de la science

Il apparaît désormais évident que l'optimisme des journalistes de *Der Kinematograph* est clamé haut et fort : le cinéma doit perdurer car il est une invention majeure de l'humanité. Mais en parallèle d'une pensée très historique qui s'intéresse aux processus en comparant les évolutions de différentes inventions pour investir le futur du cinématographe, place est également faite à une tentative de saisir et de fixer le cinéma dans son état actuel, en bref, de le décrire comme un appareil qui dépasse la technique actuelle :

« Il n'existe plus aucune sorte de métier, qui ne l'ai [le cinéma] pas enrôlé comme conseiller ou comme sauveteur, ou qui ne l'aie pas encore enrôlé comme tel, et même les divers domaines de la science à la mine grave se tournent toujours plus confiants vers le cinématographe, dans l'espoir que ses révélations silencieuses ont plus de valeur que les impressions péniblement et imparfaitement communiquées par la

⁹⁹ Voir note 23 sur le concept de François Hartog.

parole. [...] Le cinématographe a rapetissé le monde. Certes le télégraphe et le chemin de fer rapprochaient déjà les habitants de portions du monde de plus en plus éloignées et l'art de l'impression transmettait les aventures de chercheurs audacieux par de claires descriptions, le cinématographe fait bel et bien quelque chose de plus : il nous amène les événements à une proximité tellement tangible, que nous croyons y être¹⁰⁰. »

« E[s] gibt fast keine Berufsart mehr, die ihn nicht zum Helfer und Berater herangezogen hat oder im Begriffe ist heranzuziehen, und selbst die mannigfaltigen Gebiete der ersten Wissenschaft wenden sich immer vertrauensvoller dem Kinematographen zu, in der Erkenntnis, dass seine schweigsame Offenbarungen wertvoller sind, als die durch das Wort unvollkommen und mühsam vermittelten Eindrücke. [...] Der Kinematograph hat die Welt verkleinert. Brachten uns schon Telegraph und Eisenbahn den Bewohnern ferner Weltteile nahe und vermittelte die Buchdruckerkunst die Erlebnisse kühner Forscher in anschaulicher Schilderung, der Kinematograph tut doch noch ein übriges: er bringt uns die Geschehnisse selbst in so greifbare Nähe, dass wir dabei zu sein glauben¹⁰¹. »

Plutôt qu'une projection futuriste qui s'attache à développer les potentialités du cinéma, Oskar Blumenthal¹⁰² se livre à un bilan et aux réalisations déjà effectives du medium. Il semble avoir repoussé les frontières de la science moderne de trois manières différentes : son mode d'expression n'est pas langagier mais imagé, ce qui lui confère une supériorité évidente sur le conférencier qui bute parfois sur ce qui lui semble évident et le rend indépendant des catégories conceptuelles qui abstraient parfois le contenu d'une expérience sans le dévoiler ; ensuite, il se révèle plus décisif que tous les moyens de transport qui existaient jusque là, puisqu'il transporte désormais non plus des personnes, mais des événements ; enfin, et cette dernière raison est en quelque sorte un corollaire de la seconde, il immerge les spectateurs dans les événements qu'il a enregistrés, et se justifie donc par son réalisme immanent. Mais non content de faire du cinéma le récipiendaire d'une nouvelle science, d'autres ont souhaité lui réserver la place dominante dans le système des arts. Numéro du 2 août 1911 numéro 240.

¹⁰⁰ « Ce dont les contemporains sont redevables au cinématographe », Oskar Blumenthal, *Der Kinematograph*, 1^{er} janvier 1913, numéro 314.

¹⁰¹ « Was die Mitwelt dem Kino verdankt », Oskar Blumenthal, *Der Kinematograph*, 1^{er} janvier 1913, numéro 314.

¹⁰² Collaborateur intermittent de la revue, il ne semble pas occuper une place centrale dans la rédaction.

B. Le cinéma : une révolution artistique en marche ?

Pionnier de la science pour certains, mais également véhicule d'une révolution artistique à venir selon d'autres. Avec un vocabulaire beaucoup plus esthétique et fondé sur la comparaison avec d'autres arts, il est possible de trouver certains articles qui n'hésitent pas à placer le cinématographe au sommet de la pyramide des arts, devant même ce qu'on pourrait appeler classiquement les « beaux arts » :

« La cinématographie ne remplace le je que par la représentation, la réalité par l'apparence, le matériau optique par le traitement de ce dernier. Elle installe l'image à la place de la vie sur la scène, la fondation de la représentation et également du tableau artistique. Ce que nous voyons dans un théâtre cinématographique est fait pour les yeux, pas aussi libres que les tableaux dans un musée mais exclusives au même titre que ces derniers¹⁰³. »

« Die Kinematographie ersetzt nur das Spiel durch die Darstellung, die Wirklichkeit durch den Schein, den optimischen Rohstoff durch die Verarbeitung desselben. Sie setzt an Stelle des Lebens auf der Bühne das Bild, das Fundament der Darstellung und auch der künstlerischen Darstellung. Was wir im Kinotheater sehen, ist für das Auge geschaffen, nicht so frei wie die Bilder in den Museen aber doch ebenso ausschliesslich wie diese¹⁰⁴. »

Cet extrait intervient après une longue disqualification esthétique du théâtre au nom de la trop grande hétérogénéité de ses signifiants¹⁰⁵. Il est intéressant de constater que le statut esthétique du théâtre se construit dans son rapport de pure négativité face au théâtre, art de la scène par excellence. Le cinéma aurait donc pour lui de substituer la vie à l'image, support même de toute intention artistique pour les arts visuels¹⁰⁶. Preuve que les arguments en porte-à-faux contre le théâtre ne sont pas exclusivement allemands, nous le retrouvons en partie dans une revue française, en particulier un article publié quelques années auparavant et avec un ton bien plus polémique :

¹⁰³ « Les avantages artistiques de la cinématographie », G. Melcher, *Der Kinematograph*, 17 mars 1909, numéro 116.

¹⁰⁴ « Die künstlerischen Vorzüge der Kinematographie », G. Melcher, *Der Kinematograph*, 17 mars 1909, numéro 116.

¹⁰⁵ Ce que Roland Barthes appellera la « polysémie » du théâtre dans les années 1960.

¹⁰⁶ Cette argumentation fait désormais figure de slogan et on la retrouve par exemple dans les *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard sous cette forme : « Le cinéma substitue à la réalité un monde peuplé de nos désirs. »

« Le Cinéma a déjà pris une large place dans les spectacles modernes ; peu à peu, il envahit la scène dont on prétendait l'éloigner sous prétexte qu'il n'est pas « artistique » ; malgré quelques pessimistes ses progrès sont constants. Frémissez, ô Mastuvus et Delobelle ! Hérissiez-vous, critiques littéraires et dramatiques ! Le Cinéma entre et par la grande porte – dans nos théâtres subventionnés¹⁰⁷. »

Les termes clés de notre analyse sont perceptibles ici : « moderne » ; « artistique » et « scène ». Les auteurs construisent donc la légitimité d'un nouveau medium contre le théâtre et voient en lui un phénomène artistique résolument moderne. Cette période de questionnement théorique sur les liens entre cinéma et théâtre connaît un rebondissement en France en 1908 lorsque les studios Gaumont décident de créer le label du Film d'Art destiné à faire entrer le cinéma dans un répertoire classique.

Mais il manque toutefois un aspect qui permettrait de mieux cerner cette pensée qui s'articule autour d'un « art moderne ». En effet un art moderne n'est pas seulement un champ ou un medium qui se positionne à la pointe d'une avant-garde proclamée sur un plan purement formel, mais c'est également une entité capable de s'appropriier des « problématiques » purement modernes, dont l'une d'entre elle investit le rapport entre l'homme et la machine :

« Notre époque remplace partout le travail humain par le travail de la machine. Il apparaît aujourd'hui progressivement à l'homme, que le résultat – sans tenir compte des conséquences pour les travailleurs intéressés – a ses états d'âme déjà chez les simples objets manufacturés ; partout où nous souhaitons avoir une relation spirituelle avec un objet, le travail de la machine œuvre brutalement et secrètement. Le cinéma essaie de produire la plus grande œuvre humaine, l'art, grâce au machinisme¹⁰⁸. »

« Unsere Zeit setzt ja überall an der Stelle der menschlichen Arbeit die Arbeit der Maschine. Heute beginnt allmählich den Menschen klar zu werden, dass das Resultat – abgesehen von den Folgen für die für die beteiligten Arbeiter – doch sehr seine Bedenken hat, schon bei den einfachsten gewerblichen Gegenständen; überall, wo wir eine seelische Beziehung zu dem Gegenstande haben wollen, wirkt die Maschinenarbeit roh und geheim. Im Kino wird der Versuch gemacht, die höchste Betätigung des Menschen, die Kunst, durch Maschinenbetrieb herzustellen¹⁰⁹. »

¹⁰⁷ « Ciné-chronique », Jack, *Filma*, septembre 1908, numéro 7.

¹⁰⁸ « Possibilités d'un art au cinéma », Paul Ernst, *Der Kinematograph*, 12 mars 1913, numéro 324.

¹⁰⁹ « Möglichkeiten einer Kinokunst », Paul Ernst, *Der Kinematograph*, 12 mars 1913, numéro 324.

Le cinéma est donc dépeint comme le medium moderne et libérateur, et ces deux caractéristiques semblent être les conséquences directes du degré de technicité du cinématographe. Creusant sous la relation aliénante que la modernité et le travail à la chaîne ont établie entre l'ouvrier et la machine¹¹⁰, le cinéma sera l'aube d'un machinisme « humaniste ». L'art du cinéma, et ce en quoi réside toute sa modernité, sera de réconcilier l'homme avec les créations techniques qui le dépassent.

Conclusion

Der Kinematograph produit inévitablement une pensée du cinéma afin de le situer dans un temps qu'il caractérise comme « moderne » : produit d'une histoire longue et lanterniste mais également avènement d'un objet technique inédit. Saisir le cinéma dans la modernité en vue d'une potentielle explosion de ses potentialités sociales et artistiques dans un futur proche : ce phénomène rhétorique peut être appelé « l'écriture utopique » du cinéma. L'utopie qui préside l'intention de cette écriture appelle de ses vœux une réconciliation finale entre les consommateurs et les producteurs, entre les différentes classes sociales, voire entre les différents peuples. Cette modernité s'accompagne évidemment d'une volonté d'amener le cinéma du côté d'une avant-garde artistique et technique. Néanmoins, le terme de « modernité artistique » n'apparaît jamais dans le périodique.

¹¹⁰Ces inquiétudes structurent une partie des représentations sociales liées à la technique dans les années 1910 et 1920, toutefois nettement plus accentuées après la guerre. En effet, *Metropolis* n'arrive qu'en 1927.

Chapitre 2

***Der Kinematograph* et l'international : les ambitions à l'épreuve du conflit mondial**

La revue *Der Kinematograph* montre des ambitions internationalistes assez rapidement et, dès 1907, n'hésite pas à rendre compte des cinémas en marge du monde occidental. Cette ambition ne cesse d'être affirmée jusqu'en 1928, mais rencontre un obstacle important entre 1914 et 1918 : en effet, comment rendre compte du cinéma des « nations ennemies » quand le devoir patriotique de la jeune nation allemande¹¹¹ et la censure du pays contraignent à la parole belliciste ? Et même plus largement, quels sont les outils conceptuels qui permettent aux journalistes de dépasser un cadre de pensée national¹¹² pour développer un propos global du cinéma ? Il conviendra donc d'identifier un discours optimiste et même utopique au sein duquel le cinéma est un vecteur de rapprochement de ses partisans issus de différents horizons nationaux entre 1907 et 1914. Ensuite c'est la période de la guerre qui suscitera un éclairage plus particulier, au cours de laquelle le ton de la revue se fait plus conservateur et même « chauvin ». C'est enfin le discours protectionniste développé à partir de 1923¹¹³ qui fera l'objet d'une analyse, à partir des textes trouvés non seulement dans les archives de

¹¹¹ Patriotisme sur lequel il faut insister car la génération de journalistes qui écrit en 1914 est celle dont les pères ont vu la consécration de la nation allemande à Versailles le 9 novembre 1871.

¹¹² Cadre de pensée héritée du romantisme qui consiste à comprendre un Etat constitué en une nation et un esprit national singuliers et irréductibles.

¹¹³ La revue passe sous le contrôle de l'édition Scherl, membre du consortium d'Alfred Hugenberg, président des « Casques d'acier » et promoteur d'une rhétorique nationaliste virulente.

la Staatsbibliothek de Berlin mais dans celles de la Bibliothèque Nationale de France sur le site Richelieu dans le département Arts du spectacle.

I- Se faire la voix d'un cinéma mondial : 1907-1914

A. Une pensée globalisante

Une des grandes ambitions, nous l'avons déjà vu, est de construire une communauté de cinéphiles et de maintenir les liens entre ses membres. Ces stratégies d'union peuvent avoir des modalités assez différentes. Elles peuvent être institutionnelles : il est ainsi régulièrement proposé de construire une grande association pour les « Kinematographinteressenten »¹¹⁴ pour défendre le cinéma et ceux qui l'aiment ; un terme que l'on pourrait traduire par « les personnes intéressées par le cinéma »¹¹⁵, même s'il recouvre les notions de cinéphile, de professionnels du cinéma, et de ceux qui s'y intéressent en amateurs éclairés :

« Projet de charte pour l'association centrale des Allemands intéressés par la cinématographie.

§ 1.

Le but de l'association est (en excluant toutes les questions politiques ou religieuses) la préservation et la revendication des intérêts généraux de la cinématographie. L'association s'étend sur tout l'Empire allemand et les régions germanophones à l'étranger, le siège de l'association est Berlin, où s'effectue son inscription au registre des associations [...].

§ 3.

¹¹⁴ « Zur Reorganisation des Zweckverbandes », anonyme, *Der Kinematograph*, numéro 186, 20 juillet 1910.

¹¹⁵ « Vers une réorganisation de la fédération », anonyme, *Der Kinematograph*, numéro 186, 20 juillet 1910.

En règle générale, seuls seront inscrits les membres issus d'états fédérés, de provinces, de quartiers ou de villes où il n'existe pas encore d'organisation de personnes intéressées par la cinématographie¹¹⁶. »

« Satzungsentwurf des Zentralverbandes Deutscher Kinematographen-Interessenten.

§ 1.

Zweck des Verbandes ist (unter Ausschluss jeglicher oder religiöser oder politischer Fragen) die Wahrung und Forderung der allgemeinen Interessen der Kinematographie. Der Verband erstreckt sich über das deutsche Reich und die deutsch-sprachliche Bezirke des Auslandes, der Sitz des Verbandes ist Berlin, wo auch seine Eintragung in das Vereinsregister erfolgt [...].

§ 3.

Einzelmitglieder werden in der Regel nur aus solchen Bundesstaaten, Provinzen, Bezirken oder Städten aufgenommen, in welchen noch keine Organisation von Interessenten der Kinematographie besteht¹¹⁷. »

Il est d'abord remarquable que la forme adoptée soit celle d'un projet de loi rigoureusement organisé en paragraphes distincts : la forme juridique classique doit présider au fonctionnement de cette nouvelle organisation dont l'objectif est de réunir une masse hétérogène et encore mal identifiée, les personnes qui se déclarent intéressées par la cinématographie. Or, cette définition n'a rien d'évident en 1910 tant les profils concernés peuvent différer : amateurs éclairés en sciences optiques, propriétaires de salle de cinéma, loueurs de film, producteurs de film, acteurs, auteurs¹¹⁸. L'association souhaite donc s'établir dans des cercles amateurs et professionnels plutôt larges. Mais le détail de son organisation géographique doit également retenir l'attention, puisque ce « Zweckverband » (« fédération ») entend construire son assise au-delà même des limites de l'empire, jusque dans les régions germanophones alors nombreuses en Europe de l'est. Il y a donc lieu de détecter l'émergence d'un projet d'association du cinéma pangermaniste¹¹⁹, entre les empires allemand et austro-hongrois, alimenté par des sentiments optimistes, voire utopiques, dont les aspirations centralisatrices sont explicites. Ensuite, la mention du siège berlinois est elle aussi révélatrice : cette association pangermaniste du cinéma doit consacrer la métropole

¹¹⁶ « Vers la réorganisation de l'association », anonyme, *Der Kinematograph*, numéro 186, 20 juillet 1910.

¹¹⁷ *Art. cité.*

¹¹⁸ L'auteur de film est celui qui écrit le scénario, la notion de « réalisateur » au sens où nous l'entendons actuellement n'existe pas encore.

¹¹⁹ Un tel projet est tout à fait nouveau dans le domaine de la cinématographie.

cinématographique actuelle que représente Berlin pour l'espace germanophone, bien au-delà de Vienne par exemple. Enfin, la « Zweckverband » est un organisme à destination des délaissés de la périphérie : elle ne doit pas empiéter sur les prérogatives d'organisations locales, mais au contraire suppléer à leurs capacités d'accueil finies.

Mais cette ambition dont le cadre se limite à l'espace germanique est rapidement éludée et laisse place à une idée dont les frontières tendent vers des ensembles plus vastes et paradoxalement plus réalisables car elle ne s'enchaîne pas dans les mailles de l'institution : celles d'une « patrie du cinéma ». Le Dr Albert Wehler s'exprime sur l'autonomisation du cinéma :

« Comment pourrions-nous commencer à remédier à cet inconvénient notoire et patent [le manque de cohésion entre les différents acteurs de la branche] ? Selon nous, seul un groupe d'intérêts de ce côté-ci, qui à l'instar du comité d'agitation de la presse spécialisée dans le cinéma dispose de crédit et d'influence, au mieux celui-là même, serait capable de créer un changement avec succès. Il dispose pour cela d'intelligences indépendantes, qualifiées et dotées du sens civique, qui ne lui appartiennent pas par sens du devoir, mais qui la soutiennent, comme un volontaire qui, lorsqu'il est question d'accomplir son devoir envers la patrie, le fait pour les siens [...]. En tant que centrale de la branche cinématographique, Berlin est le lieu où une critique de cinéma organisée de façon permanente dans la presse quotidienne devrait s'implanter dans l'immédiat¹²⁰. »

« Wie es anzufangen wäre, diesem offenbaren und offenkundigen Mißstand wirksam zu begegnen? Unseres Erachtens vermöchte hierin nur eine diesseitige Interessengruppe, die wie das Agitationskomitee der kinematographischen Fachpresse Ansehen und Einfluss besitzt, also am besten dieses selbst, erfolgreichen Wandel zu schaffen. Es verfügt zur Genüge über geschulte, unabhängige und gemeinsinnige Intelligenzen, die nicht dienstpflichtig zu ihr gehören und doch zu ihr stehen, wie ein Freiwilliger in einer vaterländischen Pflichtsache, die er zu der seinigen macht [...]. Berlin, als Zentrale der deutschen Kinobranche ist der Platz, wo eine ständig organisierte Kinotheaterkritik in der Tagespresse zunächst einzusetzen hätte¹²¹. »

Le cinéma doit se soucier de son propre sort, et conforter sa position forte en développant une critique dans la presse. Cette dernière a le rôle de guide, d'appui solide sur lequel le jeune art doit se reposer. Le cinéma est comme le théâtre et la variété, qui ont une critique dans la presse quotidienne, et sa promotion doit être totale, envahir l'espace public. Il compare les critiques qui rempliront cette obligation aux volontaires

¹²⁰ « La valeur d'un critique de cinéma dans la presse », Dr. phil. Albert Wehler (Hubertus), *Der Kinematograph*, numéro 305, 30 octobre 1912.

¹²¹ « Der Wert einer Kino-Theater Kritik in der Presse », Dr. Albert Wehler (Hubertus), *Der Kinematograph*, numéro 305, 30 octobre 1912.

qui se soumettent aux devoirs de la patrie¹²². Le cinéma est alors compris comme un pays aux frontières internationales, ce qui rejoint l'idée qu'on cherche à bâtir une véritable communauté de goût et de critique autour du cinéma. La patrie du cinéma est totalement « a-nationale » et ses défenseurs viennent de tous les pays. Néanmoins, cet art doit disposer d'une capitale, et ce sera Berlin : « Berlin, place centrale de la branche cinématographique, est le lieu où une critique de théâtre dans la presse quotidienne se serait tout d'abord organisée. »¹²³ (« Berlin, Zentralplatz der Kinobranche, ist der Ort, wo zuerst eine Kinokritik in der Tagespresse organisiert wäre. »¹²⁴). On a déjà vu à quel point la ville alimentait les représentations sur le développement du cinéma à cette époque, et ici le projet est clarifié : elle doit être le point de départ d'une nouvelle presse cinématographique aux ambitions internationales.

II- L'épreuve de la guerre : discours patriotique et parole internationaliste

A. Le compte-rendu guerrier

L'irruption d'une violence sans précédent de la Première Guerre Mondiale dans la vie des Allemands n'a pas laissé intact les bons sentiments internationalistes de la revue *Der Kinematograph*. Dès les débuts de la guerre, on y parle des « victoires et faits de guerre héroïques de nos braves troupes allemandes »¹²⁵ (« Siegen und heldische Kriegstaten unserer braven deutschen Truppen »¹²⁶). Les premiers numéros parus au

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ « Que ferme les cinémas, les devoirs des Allemands », anonyme, *Der Kinematograph*, 19 août 1914, numéro 399.

¹²⁶ « Schließt die Kinos, die Aufgaben der Deutschen », anonyme, *Der Kinematograph*, 19 août 1914, numéro 399.

moment des premières batailles laissent courir de grands encadrés glorifiant les « films patriotiques » qui fleurissent alors sur les écrans allemands : « Dans les premiers jours de la guerre, il n'y a qu'un film qui vaille le coup, c'est *Bismarck* ! »¹²⁷. On peut même retrouver dans les publicités des films à l'affiche : « Ces messieurs victorieux d'Allemagne et d'Autriche et ces messieurs nos ennemis présentent « *La Grande Bataille* » »¹²⁸. Dans le contenu des articles ou des réclames, la revue participe donc au climat patriotique et chauvin qui animait l'opinion publique allemande au cours de la Grande Guerre.

B. La place de *Der Kinematograph* dans le champ de la presse allemande

Il faut d'ailleurs faire remarquer que *Der Kinematograph* est particulièrement virulent et se montre actif dans le processus d'emphase patriotique qui s'empare de l'Allemagne pendant la guerre. Une revue comme *Erste Internationale Film-Zeitung* laisse paraître un article assez audacieux sur la mort d'un acteur français au front, Max Linder. Le journaliste écrit notamment : « Pauvre Max Linder ! » : il semblerait que la guerre n'ait pas émoussé le caractère « international » de la revue (le nom ne saurait nous détromper) qui adopte une position assez hardie en temps de guerre : regretter la mort d'un soldat ennemi au nom d'une objectivité nationale :

« Mais nous les Allemands nous sommes assez objectifs pour voir dans Linder mort non pas le combattant mais l'artiste »¹²⁹. Il n'y a outre cela aucun article qui traite véritablement de la guerre dans la revue, alors que *Der Kinematograph* s'empressait d'héroïser les soldats de l'Empire dès le début de la guerre. Mais on peut tout de même observer un patriotisme diffus dans les encadrés publicitaires, notamment pour les « Messter-Woche »¹³⁰, accompagnées d'illustration du Reichstag et de la Siegersäule (Colonne de la victoire qui commémore la victoire prussienne de 1870).

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Publicité pour le film *La Grande Bataille*, produit par la société danoise Nordisk, *Der Kinematograph*, 23 septembre 1914, numéro 404.

¹²⁹ « Des KinoKönigs erstes und letztes Interview », anonyme, *Erste Internationale Film-Zeitung*, numéro 40, 3 octobre 1914.

¹³⁰ Sorte d'actualités filmée de la guerre qui paraissent toutes les semaines.

Enfin, la rubrique des récompenses de guerre, accolées au courrier des lecteurs, ne permet plus de douter des sentiments patriotiques de *Der Kinematograph* : la guerre a envahi le corps de la revue sous tout rapport, et l'image qui en est donné répond aux exigences bienséantes du gouvernement prussien : à aucun moment il n'est fait état du moral des troupes ou des difficultés militaires, il n'y a pas d'épisode narratif qui s'intéresse au front non plus. L'image guerrière archaïque se propage mais le corps textuel fait du conflit un non-événement.

III- Une dialectique entre le cinéma national et l'intérêt pour l'étranger

A. La continuation de la Grande Guerre par d'autres moyens ?

1. Décréter le combat

Dès 1924, la revue tente de penser une unité du cinéma européen contre l'adversaire hollywoodien, en situation de monopole incontestable sur le marché mondial à cette époque. Mais plutôt que d'imaginer un conflit larvé entre l'Allemagne et les autres cinématographies nationales, les auteurs préfèrent s'imaginer un conflit culturel et industriel d'ordre mondial qui opposerait le vieux continent au nouveau :

« Les deux continents du film, l'Europe et l'Amérique, préparent le combat. Il semble aussi ennuyeux qu'oiseux de décompter encore une fois toutes les raisons qui ont petit

à petit laissé mûrir la décision au sein du monde européen du film de ne plus croire les belles paroles provenant de l'Amérique et d'exiger un passage à l'acte¹³¹. »

« Die beiden Filmkontinente Europa und Amerika rüsten zum Kampf. Es scheint ebenso müßig wie langweilig, noch einmal all die Gründe aufzuzählen, die allmählich in der europäischen Filmwelt den Entschluß reifen ließen, den schönen Worten aus Amerika nicht mehr glauben und Tatsachen zu verlangen¹³². »

Le constat amer de belles promesses américaines non tenues en arrive à une exigence d'action, à un appel programmatique qui voudrait que la cinématographie européenne sorte de sa torpeur et en vienne à réclamer aux Américains ce qu'ils avaient promis en termes de distribution des films européens sur le sol américain¹³³.

2. Un projet européen ?

Cette détermination à mener un âpre combat à l'industrie américaine se double d'une pensée qui entend construire une alliance industrielle européenne pour contrer les puissantes attaques des productions américaines. Il existe une pensée collaborative du cinéma européen en 1926, à une époque où Hollywood a pris la place de la France à la tête du marché mondial du cinéma.

« Depuis longtemps déjà nous écrivons sur la nécessité d'une coopération européenne au vu de la concurrence de l'Amérique. On a défendu la pensée d'une alliance européenne aussi bien en France qu'en Angleterre. Ici, en Allemagne et en Autriche, des voix favorables se font entendre, mais les personnalités importantes de ces pays ne se sont encore jamais rencontrées¹³⁴. »

« Wir schreiben schon lange von der Notwendigkeit der europäischen Zusammenarbeit im Hinblick auf die Konkurrenz Amerikas. Man vertritt den Gedanken einer europäischen Allianz sowohl in Frankreich wie in England. Hier in Deutschland und in Österreich erheben sich Stimmen dafür, aber noch nie waren die Prominenten dieser Länder zusammen¹³⁵. »

¹³¹ « Le cinéma allemand comme soutien dans le combat pour le marché mondial », Heinz Udo Brachvogel, *Der Kinematograph*, 6 juillet 1924, numéro 907.

¹³² « Das deutsche Kino als Stützpunkt im Kampf um den Weltmarkt », Heinz Udo, Brachvogel, *Der Kinematograph*, 6 juillet 1924, numéro 907.

¹³³ Une garantie de distribution des films européens à hauteur de X% de la totalité des films distribués sur le territoire américain.

¹³⁴ « Entre Paris et Berlin », Aros, *Der Kinematograph*, 5 septembre 1926, numéro 1020.

¹³⁵ « Zwischen Berlin und Paris », Aros, *Der Kinematograph*, 5 septembre 1926, numéro 1020.

Les ambitions internationales de la revue pour la cinématographie allemande sont désormais clairement établies. Mais le journaliste oppose ici deux blocs de pays : il lie dans sa première phrase l'Angleterre et la France, puis dans une seconde l'Allemagne et l'Autriche. Il signe incidemment la scission d'une Europe entre les puissances « en marge » du continent, proche de l'océan et de la mer, et les puissances anciennement impériales, continentales, liées par une même langue commune : l'allemand.

Le territoire allemand doit assumer sa position centrale sur le continent et dans le branche cinématographique européenne :

« Mais le destin du film européen est dépendant du destin de l'industrie allemande. Ici, à Berlin, se prendra en dernier lieu la décision pour savoir si l'Amérique est la souveraine des films du monde entier, ou si l'Europe a au moins quelque chose à en dire¹³⁶. »

« Vom Schicksal der deutschen Industrie aber ist das Schicksal des europäischen Films abhängig. Hier in Berlin wird letzten Endes die Entscheidung fallen, ob Amerika Filmherrscher der ganzen Welt ist, oder ob Europa wenigstens etwas mitzureden hat¹³⁷. »

Le système de références reste entièrement centré sur l'Allemagne. Mais au rêve d'une fédération germaniste entre des empires disparus se substitue l'idée d'une confédération européenne dont l'objectif avoué doit être l'opposition ferme au cinéma américain surpuissant.

B. La place pour les pays non-européens dans l'industrie cinématographique mondiale

1. Les questions techniques et industrielles

La possibilité de fabriquer des films dans beaucoup de pays différents soulève une question de sécurité : comment tourner des films dans des pays dits « à risque » ?

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

Certains journalistes essaient d'apporter des solutions pragmatiques à un problème qui se pose en termes techniques :

« Ainsi, le Japon propose de bonnes conditions de développement, tout comme l'Inde britannique, par contre, dans les autres pays, l'opérateur doit se poser la question : „développer au dehors ou prendre le risque, que le négatif soit envoyé à la maison et développé là-bas.“¹³⁸ »

« So bietet heute Japan sowohl als auch Englisch-Indien gute Entwicklungsmöglichkeiten in den anderen Ländern dagegen steht der Operateur vor der Frage: „Draußen entwickeln oder das Risiko tragen, daß die Negative nach Hause geschickt und hier entwickelt werden“¹³⁹.»

La cinématographie de cette époque rencontre de nouveaux problèmes : la mode cinématographique impose de tourner dans des univers plus exotiques, au risque de compliquer les conditions de tournage et de développement. Se dessine alors une opposition entre les véritables pays à risques, et les pays qu'un occidental considère comme exotique, mais qui ne représentent en réalité pas de danger pour le matériel. Ces deux pays capables de répondre aux exigences élevées d'une équipe de tournage sont les Indes britanniques et le Japon, soit les deux pays capables d'incarner une forme de modernité aux yeux des Européens de cette époque, le premier parce qu'il est sous domination britannique et que selon l'opinion commune des années 1920, la société coloniale permettait à ces pays d'entrer dans la modernité. Le Japon quant à lui représente cette unique forme de modernité non proprement occidentale depuis l'ère Meiji débutée en 1868 : il n'est donc pas étonnant de le retrouver du côté des « bons » pays.

Cependant, ces nouveaux pays ne sauraient se borner à de simples paysages qui teinteraient les films européens d'un exotisme à la mode, ils représentent également un marché potentiel :

« Aujourd'hui, les entreprises du film allemandes ne peuvent naturellement pas penser à construire leurs propres cinémas en Amérique du sud. Seules les entreprises avec un capital fort peuvent se tourner vers cette affaire, et l'industrie allemande va

¹³⁸ « Enregistrement de films dans les Tropiques », Heinz Karl, *Der Kinematograph*, 2 janvier 1927, numéro 1037.

¹³⁹ « Filmaufnahmen in den Tropen », Heinz Karl, *Der Kinematograph*, 2 janvier 1927, numéro 1037.

avoir besoin de l'argent en son pays. L'assurance de s'emparer de l'Amérique latine avec succès va devenir de plus en plus importante en Espagne¹⁴⁰. »

« Natürlich können die deutschen Filmfirmen heute nicht daran denken, in Südamerika eigene Kinos zu bauen. Das ist ein Geschäft, an welches sich nur ganz kapitalkräftige Firmen wenden können, und die deutsche Industrie wird das Geld im eigenen Land brauchen. Der sicherste Erfolg, Lateinamerika erobern zu können, wird immer noch sicher sein, in Spanien großen Erfolg zu haben¹⁴¹. »

Malgré des ambitions affichées pour le cinéma allemand, une conscience aigüe de ses limites affleure également au cours de l'année 1927. Se dessine alors une corrélation entre des espaces linguistiques cohérents (l'Amérique du sud et l'Espagne utilisent la même langue), qui eux-mêmes renvoient à une histoire de conquête et de colonisation.

2. Un journalisme d'aventure ?

Voici un petit compte-rendu d'un tournage en Algérie, bel exemple d'un journalisme de narration qui investit des pays non européens :

« Lorsque j'appris l'arrivée de l'équipe d'expédition du film, je dépêchais de rendre ma carte à l'Hôtel Continental. Peu après, je reçus la nouvelle par téléphone que le réalisateur allemand m'attendait dans le hall de l'hôtel. [...] Je suis très heureux de rencontrer en Jean Bradin un sympathique et jeune acteur français de „Veille d'armes“ et „Une Dubarry moderne“, et j'utilise mes connaissances en anglais pour congratuler Warwik Ward pour sa performance dans „Variété“¹⁴². »

« Als ich von der Ankunft der Filmexpedition erfuhr, beeilte ich mich, meine Karte im Hotel Continental abzugeben. Kurze Zeit darauf erhielt ich die telephonische Nachricht, daß mich der deutsche Regisseur in der Hotelhalle erwarte. [...]. Ich bin sehr erfreut, in Jean Bradin den sympathischen, jungen, französischen Darsteller aus „Veille d'armes“ und „Eine moderne Dubarry“ kennenzulernen, und ich benutze meine englische Kenntnisse, um Warwik Ward zu seiner Leistung in „Variété“ zu beglückwünschen¹⁴³. »

Plongé dans l'univers de fabrication du film, le lecteur est invité à suivre les pérégrinations du journaliste à travers l'Algérie, et chaque rencontre est le moment privilégié de déclencher une forme d'empathie pour les acteurs, les réalisateurs ou les

¹⁴⁰ « Le cinéma au Brésil », HG, *Der Kinematograph*, 22 mai 1927, numéro 1057.

¹⁴¹ « Das Kino in Brasilien », HG, *Der Kinematograph*, 22 mai 1927, numéro 1057.

¹⁴² « On filme en Afrique du Nord », PS, *Der Kinematograph*, 13 mars 1927, numéro 1047.

¹⁴³ « Man filmt in Nordafrika », PS, *Der Kinematograph*, 13 mars 1927, numéro 1047.

techniciens du tournage. Si *Der Kinematograph* a toujours montré une forme de considération pour le développement du cinéma dans les pays non occidentaux, les articles d'analyse laissent la place aux récits « d'aventure », où le romanesque du voyage vécu l'emporte sur les considérations abstraites qui fondaient généralement l'observation des articles précédents. L'abondance du « je » de l'observation et de la narration conduit à penser que ces articles se revendiquent d'un journalisme de témoignage, de contact avec ceux qui « font » le cinéma de cette époque. Ces nouveaux procédés possèdent également l'avantage de plaire au lectorat élargi, celui qu'Aros s'était proposé de toucher en 1923. *Der Kinematograph* se situe dès les années 1920 dans une forme journalistique qui aujourd'hui forme aujourd'hui un genre à part : le documentaire suivi d'une équipe de tournage dans un pays « exotique ».

Mais compte tenu des deux derniers extraits commentés, il est nécessaire de se demander s'il existe un « groupe » de pays privilégiés, que les Européens affectionneraient plus que les autres. La réponse est assez simple : les colonies sont évidemment mises à l'honneur.

Conclusion

Der Kinematograph n'entend pas produire une parole belliciste, du moins dans un premier temps. Les auteurs laissent alors la part belle à leur enthousiasme pour un cinéma a-national qui transcenderait les frontières et réunirait tous les hommes dans une compréhension universelle de l'image cinématographique : l'industrie du cinéma serait alors une tour de Babel du monde moderne. Mais ces pensées utopiques doivent être bien vite nuancées et dissimulées alors qu'explorent en Europe les différents nationalismes au cours d'une guerre cruelle et meurtrière. Un langage chauvin, patriote et guerrier affleure sous la plume des différents auteurs, et les espaces publicitaires se veulent eux aussi un service rendu à la patrie impériale. Mais une fois la guerre terminée, il faut attendre 1920 pour que l'Allemagne sorte du marasme politique hérité de la Grande Guerre et s'interroge sur ses capacités culturelles, et plus particulièrement cinématographiques, tout en réfléchissant à une coopération européenne pour contre l'Amérique et ses puissants producteurs. Un nouveau journalisme, « d'exotisme », se développe, concentré sur les pays périphériques, porté sur la narration subjective et le rapport empathique aux professionnels du cinéma.

Chapitre 3

La voix d'un cinéma germanique (1922-1928)

En 1920 est présenté dans les salles de cinéma *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene, considéré à l'étranger comme l'acte de naissance du cinéma allemand¹⁴⁴. Il faut toutefois attendre 1923 pour véritablement observer des considérations nationales dans *Der Kinematograph*, et 1924 pour réaliser qu'il faut combattre l'influence américaine afin de faire émerger une industrie du cinéma allemande robuste et durable. C'est à partir des archives de la revue *Der Kinematograph*, mais également celles de la revue française *Filma* conservées à la Cinémathèque Française, que le raisonnement affrontera la question des cinématographies nationales. Le but est de comprendre ici quelles catégories relevant du « cinéma national » sont utilisées par la revue et leur opposition à un cinéma hollywoodien dominant le marché mondial et quels sont les enjeux d'une coopération européenne face à Hollywood. Il conviendra tout d'abord de mettre en lumière la prise de conscience tardive du « du cinéma allemand » dans la revue, puis de revenir sur l'inscription de la revue dans un « moment national européen ». Enfin, les propositions de la revue pour combattre Hollywood seront examinées.

¹⁴⁴ A vrai dire, certains s'accordent à dire que *Der Student von Prag* de Paul Wegener sorti en 1915 est le véritable acte de naissance du cinéma allemand, mais, compte tenu de son insuccès à l'étranger, il convient de préférer le film de Wiene.

I- Construire le « cinéma allemand »

A. Le « moment » allemand : la prise de conscience

Il existe un point de rupture événementielle important dans l'histoire du cinéma allemand : c'est la sortie du film *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene en 1920. Mais cette objectivation du prestige allemand ne viendra que plus tard dans la revue *Der Kinematograph* :

« Il n'a pas seulement renforcé l'autorité de l'industrie allemande du film jusque dans les pays situés aux confins de la terre, mais est devenu l'exemple de l'orientation artistique du „Caligarisme“ qui a notamment trouvé de nombreux adeptes en France parmi les jeunes artistes¹⁴⁵. »

« Er hat nicht allein das Ansehen der deutschen Filmindustrie bis in die fernsten Länder der Erde getragen, sondern ist Vorbild einer eigenen Kunstrichtung des „Caligarismus“ gewesen, der namentlich in Frankreich zahlreiche Angehörige unter den jüngeren Künstlern gefunden hat¹⁴⁶. »

Aros dresse un constat sans contrepoids : le film a fait connaître le cinéma allemand de par le monde, et tient de ce fait tête à Hollywood, mais il a également réussi à produire une école artistique dans le pays historiquement leader du cinéma, la France. Selon Roland Schneider, ce « caligarisme » tant vanté par Aros ne fut jamais qu'une « application factice de l'expressionnisme théâtral et pictural »¹⁴⁷ : il le qualifie même d'« expressionnisme structural »¹⁴⁸, respectueux des décors ou des costumes de l'expressionnisme cinématographique original, mais vidé de sa substance et de sa signification. Il convient donc de nuancer la profondeur prêtée par Aros à ce mouvement. Evidemment, la prise de conscience d'une tendance historique ou d'un événement à proprement parler n'est jamais immédiate pour les acteurs, et il faut

¹⁴⁵ « Le film constructiviste », anonyme, *Der Kinematograph*, 5 juin 1924, numéro 902.

¹⁴⁶ « Das konstruktivistische Film », anonyme, *Der Kinematograph*, 5 juin 1924, numéro 902.

¹⁴⁷ SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, Paris, 1990, p. 55.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 53.

attendre encore l'année 1926 pour que l'influence du cinéma allemand soit tout bonnement évoquée :

« Et nous vivons depuis un semestre le développement inverse. L'Amérique avait projeté dès cette époque quelques films allemands à New York, la „Dubarry“, le „Golem“, le „Cabinet du Docteur Caligari“, tandis que le film américain attendait devant notre barrière douanière¹⁴⁹. »

« Wir erleben und seit einem halben Jahre die umgekehrte Entwicklung. Amerika hatte ein paar deutsche Filme, die „Dubarry“, den „Golem“, das „Kabinett des Doktor Caligari“ bereits zu einer Zeit in New York vorgeführt, als der amerikanische Film noch vor unserem Zollmauern wartend stand¹⁵⁰. »

Au moment où Robert Ramin écrit ces lignes, la « Nouvelle Objectivité » domine la production du cinéma allemand¹⁵¹ et les Américains recherchent dans les films allemands l'esthétique « Graustark » (l'esthétique « petite noblesse prussienne »). La percée des films allemands sur le marché américain est donc réalisée depuis longtemps et la question de l'influence allemande aux Etats-Unis apparaît donc comme légitime.

B. Contre Hollywood, pour le cinéma allemand

Un nouveau référent apparaît pour les journalistes : c'est le cinéma américain. Indissociable d'une pensée du « cinéma national », Hollywood, terme dominant d'une opposition binaire¹⁵², ressortit d'un idéal cinématographique que les Européens doivent chercher à dépasser :

¹⁴⁹ « Est-ce que le film allemand influence le film américain ? », Robert Ramin, *Der Kinematograph*, 26 décembre 1926, numéro 1036.

¹⁵⁰ « Beeinflusst der deutsche Film den amerikanischen? », Robert Ramin, *Der Kinematograph*, 26 décembre 1926, numéro 1036.

¹⁵¹ Ce mouvement se fait connaître du grand public avec la sortie en 1925 du film *Le dernier homme* de Murnau.

¹⁵² ELSAESSER Thomas, *European cinema : Face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, cité par GAUTHIER Christophe (dir.), *Loin d'Hollywood ? : Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925 – 1935*, Paris, Nouveau Monde Editions, octobre 2013, p. 13-14.

« Elle [l'industrie du film] observe avec fascination la grosse bille de verre, New York, d'où, comme au temps des hommes du Moyen-âge, chaque teinture rouge qui change n'importe quel matériau en or doit instiller [...]. Peut-être qu'on pourrait recommander de détourner le regard de New York et de se mettre à observer d'autres régions du monde, afin que l'industrie apprenne à quel point il est possible aux Américains de passer pour les détenteurs de la véritable essence des films dans le monde entier. La formule magique des films de conquistadors sûrement peu enclins à verser dans le mysticisme n'est pas chimique (quand bien même l'industrie américaine du film distille du Zukor à 25 pourcent), mais s'appelle simplement : la propagande¹⁵³. »

« Sie blickt fasziniert auf die große Glaskugel New York, aus der ihr, wie den mittelalterlichen Menschen, jene rote Tinktur träufeln soll, die jedes Material in Gold verwandelt [...]. Vielleicht würde es sich empfehlen, den Blick einmal von New York loszureißen und in andere Weltgegenden zu blicken, damit die Industrie erkennen lernt, wie es den Amerikanern möglich ist, in aller Welt als Besitzer des wahren Filmwesens zu gelten. Die Zauberformel der gewiß für Mystik wenig eingenommenen Filmkonquistadoren ist nicht chemisch (selbst wenn die amerikanische Filmindustrie 25 Prozent Zukor ausscheidet), sondern heißt einfach: Propaganda¹⁵⁴. »

L'auteur dresse dans cet extrait une opposition très claire entre l'Europe et les Etats-Unis, ou plutôt selon le vocable de l'époque, l'Amérique. Tel l'homme médiéval qui croit encore à l'alchimie et aux sécrétions magiques de la couleur pourpre, symbole de pouvoir dans la culture politique européenne du Moyen-âge, les observateurs européens du cinéma américain se pâment devant un phénomène qu'ils croient miraculeux : la domination du marché mondial par l'industrie américaine. Au fil de ces quelques lignes se dessinent une opposition lexicale entre le regard, le pouvoir de la connaissance par le sens visuel, et la croyance en une mystique américaine, une « formule magique » du succès. La thèse du journaliste est simple : New York n'est que l'écume d'un phénomène économique dont la lame de fond balaie toutes les régions du monde, et ce sont ces dernières qu'il faut observer pour en tirer une rationalité. Intervient en dernière fin un mot qui nous n'aurions jamais vu surgir avant la Première Guerre Mondiale : la propagande.

La guerre totale fut en effet le théâtre d'essai de cette nouvelle arme dirigée cette fois contre les esprits. Sensibilisé à cet apport nouveau, l'auteur s'en sert d'explication, sans évoquer à un seul moment les conditions de production

¹⁵³ « La propagande », Ernst Ulitzsch, *Der Kinematograph*, 10 août 1924, numéro 912.

¹⁵⁴ « Propaganda », Ernst Ulitzsch, *Der Kinematograph*, 10 août 1924, numéro 912.

des films aux Etats-Unis, les moyens de distribution, le prestige diplomatique dont il jouit depuis son effort de guerre en Europe, la force extraordinaire de son industrie automobile, qui sont autant de facteurs susceptibles d'expliquer la domination américaine. Pour les journalistes de la revue, la guerre contre le cinéma américain sera une guerre des esprits : le phénomène économique est entièrement réduit à sa dimension culturelle et médiatique. Mais il y a un mot qui ne ressort pas du lexique magique : c'est l'épithète « chimique ». L'article pose un principe d'équivalence étrange entre la « formule magique » et la « formule chimique », entre magie et biologie. Peu enclin à disséquer le réel pour lui trouver un fondement mathématique ou purement scientifique (il ne peut exister une formule « chimique » du bon film), il lui préfère une explication socio-psychologique qui privilégie le rôle de la propagande sur les foules¹⁵⁵.

Enfin, l'auteur offre à son lectorat un jeu de mots susceptible d'échapper au lecteur non germanophone et qu'il me fut impossible de traduire en français car il fait intervenir un nom propre. Jouant sur l'homophonie entre « Zukor », un des grands propriétaires du capital de la société Paramount Pictures Corporation¹⁵⁶ d'origine juive hongroise, et le substantif « Zucker », le « sucre », élément chimique susceptible de se retrouver dans le fameuse formule susnommée. Ce jeu de mots badin et potache illustre bien la volonté polémique de l'article, tout en rappelant qu'un des grands producteurs de l'industrie américaine du film est bel et bien un Européen. Le constat est dressé, mais maintenant, que faire ? Le journaliste dispense ensuite à ses lecteurs ces quelques lignes programmatiques :

« On objectera à cela que l'industrie allemand du film est pour le moment trop faible pour pouvoir s'assurer une propagande de ce style. Mais c'est une immense erreur¹⁵⁷. »

« Man wird hiergegen einwenden, daß die deutsche Filmindustrie augenblicklich zu arm sei, um sich eine Propaganda in diesem Stile gestatten zu können. Aber das ist ein gewaltiger Irrtum¹⁵⁸. »

Il est assez remarquable que l'auteur de cet article ne se soucie pas de la qualité des films allemands *per se* mais plutôt de leur diffusion. En d'autres termes, le journaliste

¹⁵⁵ Rappelons qu'il est impensable à cette époque d'écrire qu'un esprit peut résister à l'effort de propagande.

¹⁵⁶ EARNES John Douglas, *La Fabuleuse histoire de la Paramount*, Octopus, 1985, p. 9.

¹⁵⁷ « La propagande », Ernst Ulitzsch, *Der Kinematograph*, 10 août 1924, numéro 912.

¹⁵⁸ « Propaganda », Ernst Ulitzsch, *Der Kinematograph*, 10 août 1924, numéro 912.

effleure le problème du *soft power* et du marketing industriel, canaux efficaces d'une politique de domination du marché mondial du cinéma.

II- Un moment national européen ?

Il apparaît désormais évident qu'il existe dans *Der Kinematograph* un virage rédactionnel qui entend prendre en compte un cinéma national « allemand ». Mais il convient de déplacer l'échelle de l'analyse à un niveau plus européen pour convenir qu'il existe un « moment » des cinématographies nationales :

« Cependant, une voix s'éleva ! Miracle ! Cette voix parlait en faveur du film français et elle disait : certes mes amis, les films italiens ont leur valeur, mais ils ont aussi leurs défauts, et, pour ne citer que le principal, je vous rappellerai le jeu des artistes qui laisse fort souvent à désirer ; quant aux films américains, s'ils sont biens en général, n'oubliez pas que n'est soumis à votre appréciation que ce qu'il y a de meilleur dans l'immense production du Nouveau Monde¹⁵⁹ ! »

En France, la réflexion des journalistes est dès 1918 conditionnée par les épithètes nationales : il existe un cinéma américain, italien ou français. Dans cet extrait, Roger Lion voudrait qu'on rende justice au cinéma français. En fait ces années coïncident avec une montée en puissance des cinémas américains et italiens, il n'est donc pas anodins que seuls ces deux exemples soient retenus. Le cinéma français, de la position archi-dominante qu'il occupait, s'insère donc dans ce trio. Il est donc question d'affirmer que même si nous disposons de moins de moyens que les américains, nous sommes toujours capables de faire de la « qualité française ». Ce contre-point français est instructif sous deux rapports : le « retard » de la revue *Der Kinematograph* par rapport à son homologue français sur la question de la cinématographie nationale ; le rôle de la guerre dans l'exacerbation d'une pensée du « cinéma français », mais pas allemand. Néanmoins, l'homologie des arguments est tout à fait notable, puisque Roger Lion vante lui aussi « l'artisanat » cinématographique de son pays :

¹⁵⁹ « Justice », Roger Lion, *Filma*, 15 mars 1918, numéro 20.

« Nous avons chez nous tout pour bien faire et les artistes et les paysages, et les auteurs et les metteurs en scène. Nous avons en France des hommes de talent connaissant admirablement leur métier [...] ¹⁶⁰. »

Mais cela ne signifie en rien que l'internationalisme du cinéma est foulé aux pieds : par exemple, le célèbre critique Louis Delluc postule un internationalisme du cinéma mais en des termes très « nationalistes » : les Français doivent faire des films où respire l'âme française ¹⁶¹.

III- Le temps des propositions

L'arrivée d'Aros à la tête de la revue en 1923 est un tournant remarquable. En effet ce dernier marque profondément la revue de son empreinte après le déménagement berlinois. Des thèmes nouveaux vont donc fleurir dans l'espace de la revue qui lui est personnellement réservée. Il existe donc une préoccupation véritable d'assurer le succès d'un « cinéma national », allemand, qui soit une réponse à la concurrence internationale et européenne. On trouve sous sa plume l'expression « Großes Ziel » ¹⁶² (« Grand but » ¹⁶³), sûrement pour signifier une union de tous gens proches de l'industrie du cinéma pour promouvoir un cinéma national capable de s'imposer à l'international. Cette idée de grand œuvre du cinéma allemand est déjà présente dès l'année 1925 :

« Le temps et la situation travaillent pour nous. Maintenant ça se passe, et tous les papiers, Films, courrier de films, cinématographe, LB, N, Süddeutsche Filmzeitung et Reichsfilmblatt – on remarquera l'arrangement par ordre alphabétique – travaillent désormais ensemble avec l'union de presse cinématographique à une grande œuvre ¹⁶⁴. »

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ SADOUL Georges, *Histoire générale du Cinéma, II, L'art muet*, Paris, Denoël, 1951, p. 57.

¹⁶² « Maulwürfe », Aros, *Der Kinematograph*, 4 septembre 1927, numéro 1072.

¹⁶³ « Les taupes », Aros, *Der Kinematograph*, 4 septembre 1927, numéro 1072.

¹⁶⁴ « La grande oeuvre » Aros, *Der Kinematograph*, 24 mai 1925, numéro 953.

« Die Zeit und die Lage arbeiten für uns. Jetzt geschieht es, und alle Blätter, Filmkuriere, Kinokuriere, LB, N, die *Süddeutsche Filmzeitung* und das Reichsfilmblatt – man merkt die alphabetische Ordnung – arbeiten jetzt zusammen mit der Union der kinematographischen Presse zu einem großen Werk¹⁶⁵. »

Alfred Rosenthal exprime dans cet article une vision assez utopique d'une union de la presse cinématographique qui travaille à promouvoir son objet. Là encore on retrouve une idée de promouvoir un espace national uni qui œuvre dans le sens de l'industrie du cinéma allemand. Il y a décidément un changement d'échelle géographique et des considérations nouvelles après l'arrivée d'Aros à la tête de la rédaction : on passe de considérations assez internationales, neutres ou simplement de légitimation dans l'espace public à une mise en valeur de caractéristiques proprement nationales. Il est toutefois possible de rester surpris des propos d'Aros sur les « échecs » du cinéma allemand : au contraire dans les ouvrages d'histoire du cinéma cette période est décrite comme faste et productive. Mais sans aucun doute ces réflexions sur les échecs du cinéma allemand proviennent de grands espoirs avortés nourris au cours de l'année 1924 et 1925. Et pour comprendre le surgissement de cette rhétorique il est bon de faire un petit détour par l'année 1925 et notamment le dernier numéro publié par la revue.

« Le film et son industrie sont –aussi loin que l'Allemagne rentre en compte- en récession, comme l'indiquent le chiffre des films produits ou la capacité des firmes »¹⁶⁶ (« Das Film und seine Industrie sind – soweit Deutschland berücksichtigt wird- in Rückgang, wie die Zahl der produzierten Filmen oder die Fähigkeit der Firmen es zeigen »¹⁶⁷). Voilà le bilan sans concession d'Aros à la fin de l'année 1925. Selon l'article c'est surtout la société Fox qui a produit beaucoup de films et a inondé le marché allemand, passant devant les entreprises nationales. On peut déceler trois problèmes différents soulevés par l'article : le premier concerne les impôts sur le cinéma¹⁶⁸ ; puis la censure, qui ampute l'industrie de nombreuses images ou films et exerce une pression morale sur le cinéma ; enfin est abordée la « question américaine »,

¹⁶⁵ « Das große Werk », Aros, *Der Kinematograph*, 24 mai 1925, numéro 953.

¹⁶⁶ « Bilan annuel », Aros, *Der Kinematograph*, 25 décembre 1925, numéro 983/984.

¹⁶⁷ « Jahresbilanz », Aros, *Der Kinematograph*, 25 décembre 1925, numéro 983/984.

¹⁶⁸ Il s'agissait d'un impôt sur le divertissement, « Lustigbarkeitssteuer » en allemand, contre lequel se sont dressés les syndicats de propriétaires de salles à de nombreuses reprises.

qui pose un problème aux loueurs de films (les distributeurs), aux fabricants et aux propriétaires de salles, « comme problème urgent reste encore la question américaine, qui concerne aussi bien le distributeur que le fabricant de film et enfin le propriétaire de salle »¹⁶⁹. Mais Aros ne s'en tient pas à un simple bilan et souhaite renvoyer ses lecteurs à l'année suivante : l'article se termine sur une annonce programmatique des objectifs de l'année 1926 :

« L'année prochaine sera décisive pour le film allemand. La conquête du marché mondial est une affaire qui doit maintenant être classée. Nous n'avons plus maintenant qu'à nous battre pour savoir si nous voulons une industrie du film qui joue un rôle au niveau européen ou pas¹⁷⁰. »

« Das nächste Jahr wird entscheidend für den deutschen Film sein. Die Eroberung der Weltmarkt muss jetzt aufgegeben werden. Wir sollen jetzt nur kämpfen, um zu wissen, ob wir eine Filmindustrie wollen, die eine Rolle auf europäischer Ebene spielt, oder nicht¹⁷¹. »

On pourra donc remarquer une intéressante précision : l'ambition d'un marché mondial dominé par le cinéma allemand a existé mais ne peut plus être poursuivie, l'industrie allemande n'a pas les reins pour soutenir une telle entreprise et c'est maintenant le marché européen qui doit être visé. C'est donc dans ce contexte de déconvenue générale que les propos d'Alfred Rosenthal doivent être compris et analysés : le cinéma allemand a brûlé ses ailes et l'âge d'or a laissé place à l'âge de fer.

Mais revenons maintenant aux ambitions nourries par Rosenthal. Dans un autre article de l'année 1928, Aros s'en prend à un grand pontife du cinéma américain des années 1920 et l'affuble d'un surnom peu flatteur : « Will Hays, der amerikanische Filmdiktator »¹⁷² (« Will Hays, le dictateur américain du film »¹⁷³). Il se plaint cette fois du déséquilibre qui existe entre l'export de films américains en France et l'export allemand en France : pour un film acheté, les Américains peuvent en amener quatre, et les Allemands seulement deux. La concurrence entre les cinémas américain et allemand est donc jugée déloyale. Or, ce n'est pas la première fois que les journalistes s'en

¹⁶⁹ « Le bilan de l'année », Aros, *Der Kinematograph*, 25 décembre 1925, numéro 983/984.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² « Kontingentdämmerung », Aros, *Der Kinematograph*, 15 avril 1928, numéro 1104. Le titre de l'article est une référence au « Götterdämmerung », le crépuscule des Dieux dans la mythologie germanique des Nibelungen, mais également le titre d'un des opéras de la tétralogie wagnérienne.

¹⁷³ « Le crépuscule du contingent », Aros, *Der Kinematograph*, 15 avril 1928, numéro 1104.

prennent nommément aux producteurs américains¹⁷⁴ : il y aurait donc un phénomène de particularisation de la critique du cinéma américain qui ne tirerait de ce fait sa puissance que de l'argent amené par de riches producteurs. L'anathème jeté sur le cinéma américain l'est donc sur son excès de moyens et d'argent mis à la disposition des sociétés de production.

¹⁷⁴ Cf la première partie le jeu de mot avec Zukor.

Conclusion

A partir de 1924, une claire prise de conscience de l'insertion du cinéma allemand dans un marché mondial concurrentiel se fait jour de la part des journalistes. En retard sur leurs homologues français qui se souciaient dès la fin de la guerre de la production de films où surgiraient « l'âme française », le succès grandissant des films allemands à l'étranger et le développement du « caligarisme » les pousse à réfléchir sur un objet nouveau : le « cinéma allemand ». Depuis la guerre, il n'est plus question de réfléchir aux potentialités du cinéma, mais plutôt, en termes plus économiques, à la part de marché que l'industrie allemand doit se tailler au détriment des Américains, dans le cadre d'une coopération européenne qui laisserait une place déterminante à la politique du contingent.

CONCLUSION

BILAN ET OUVERTURE

Monographie ou histoire d'un plaidoyer à partir de sources journalistiques ?

Je m'en suis rendu compte rapidement : une histoire culturelle et sociale à proprement parler de la revue *Der Kinematograph* est impossible. Il n'existe en effet aucune source de la rédaction, aucun échange épistolaire dont je puis disposer et qu'il me serait possible de soumettre à une analyse historique rigoureuse. Le sujet que je désirais traiter s'en est donc trouvé restreint, et c'est pour cette raison que mon travail se concentre davantage sur l'idée de cinéma, les concepts et les représentations qui y sont associées, et enfin sa défense sur un plan discursif. Le déploiement rhétorique dont le cinéma a fait l'objet, dans la revue *Der Kinematograph*, agrémentée de quelques lectures supplémentaires pour donner de la perspective à cette source unique, voilà le sujet de mon travail. En ce sens où j'ai travaillé sur des univers représentationnelles liés au médium cinématographique, je me situe bien dans le domaine de l'histoire culturelle, celle des « représentations ». En outre, j'ai fait mien un de ses grands principes épistémologiques, à savoir que tout fait source, même les images et les encadrés publicitaires d'un périodique.

Ce que *Der Kinematograph* nous dit

Une étude inédite

Il peut apparaître d'un intérêt douteux ou marginal de travailler sur une revue spécialisée dans le cinéma parue en Allemagne entre 1907 et 1928, tant la glose sur le cinéma allemand de cette époque fut proluxe, stimulant historiens de profession, critiques de cinéma et penseurs. Sans doute, le cinéma dit « de l'expressionnisme allemand », et même tout le cinéma allemand des années 1920, a occulté les acteurs des médias et leurs efforts de critique ou de promotion. Il n'existe à ce jour en France aucune véritable monographie de revue allemande de cinéma sur cette période, et cela semble d'autant plus surprenant que *Der Kinematograph* est régulièrement citée dans les ouvrages généraux d'histoire du cinéma de cette période.

Une trajectoire « complète »

Les traces laissées par la revue *Der Kinematograph* relèvent d'un intérêt double pour l'historien de l'Allemagne, double car sa trajectoire et sa longévité l'inscrivent dans les ordres changeant de l'espace et du temps allemands du début du XXème siècle. La rédaction demeure seize ans à Düsseldorf, ville presque frontalière avec la France, dans la Ruhr, qui compte une très forte proportion de catholiques, puis déménage à Berlin, capitale culturelle de l'Allemagne de Weimar. Les hommes de la revue, bien que les informations et les traces me manquent pour les cerner mieux, tous nés entre les années 1850 et 1870, connaissent trois périodes majeures de l'histoire allemande : l'Empire wilhelmien ; la Grande Guerre ; puis, la République de Weimar, sans aucun doute les quinze années les plus riches et les plus complexes de l'histoire allemande du XXème siècle. Ces objets ont été maintes fois traités, mais rarement approchés sous l'angle de la presse cinématographique : c'est ce que mon étude s'est donnée pour objectif.

Une particularisation du plaidoyer

La revue se donnait comme objectif initial de défendre le cinéma, tout le cinéma, entendu comme un medium nouveau, un loisir culturel inédit qui toucherait au cœur le peuple allemand de l'empire wilhelmien. Au cours de ses années de publication, elle préfère se particulariser et concentrer son argumentation sur le cinéma allemand, son marché et ses potentialités artistiques et industrielles. Je voudrais relever trois facteurs externes importants qui ont présidé à la détermination de ce virage particulariste : la naissance d'une entreprise industrielle de taille nationale en 1917, la UFA¹ ; la nécessité de penser des « écoles nationales » chez les élites intellectuelles européennes², puis enfin, la naissance d'un « style allemand » avec le succès à l'étranger du film *Le Cabinet du Docteur Caligari* de Robert Wiene en 1920. Mais ces événements ne suffisent pas à rendre compte de la trajectoire complète de la revue, qui doit également être explicitée par des facteurs purement internes : le changement de propriétaire en 1923, qui prévoit également l'arrivée d'Alfred Rosenthal à la tête de la rédaction, est à cet égard décisif. La nouvelle ligne que ce dernier parvient à imposer laisse la part belle à son opinion et à sa rubrique, inlassablement répétée en page 4 de la revue et déterminée à défendre les intérêts du cinéma allemand sur un marché mondial largement dominé par Hollywood dans les années 1920. Cette défense d'un cinéma national ne doit pas être confondue avec un chauvinisme protectionniste, mais il s'agit plutôt d'une catégorie réactive créée par les acteurs européens pour répondre à la domination américaine. Je ferais mienne la prudence historiographique à l'égard de cette question en rapportant que cette notion n'est pas descriptive, mais « subordonnée à une opposition binaire dont le terme de référence et dominant est toujours Hollywood »³ : c'est exactement ce que l'on retrouve sous la plume des journalistes de *Der Kinematograph*, qui considèrent le cinéma américain comme un horizon régulateur normatif pour réfléchir sur leur propre cinématographie.

¹ Universum Films AG.

² En France, Louis Delluc était un fervent partisan de l'émergence d'un cinéma réalisé selon « l'esprit français ».

³ ELSAESSER Thomas, *European cinema : Face to face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005, cité par GAUTHIER Christophe (dir.), *Loin d'Hollywood ? : Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925 – 1935*, Paris, Nouveau Monde Editions, octobre 2013, p. 13-14.

Penser un modèle de militantisme propre au cinéma

La revue dispose d'un noyau dur déterminé à promouvoir la cinématographie, un noyau qui se pense à l'avant-garde de la culture et de l'esthétique pour promouvoir un medium nouveau à destination du peuple, sensé diffuser la « lumière », « l'Aufklärung » parmi le peuple allemand : peut-on avancer le concept de militantisme du cinéma ? Un modèle militant apparaît indéniablement à travers les pages de *Der Kinematograph* : une volonté de s'adresser à une communauté de spécialistes qui préexiste à la revue, dont le savoir technique interdit toute considération profane ; une croyance prophétique en l'avenir du cinéma ; des méthodes rhétoriques récurrentes de défense du medium. Il semblerait que notre étude ait mis en exergue un phénomène d'écriture utopique du cinéma au tournant des années 1910, écriture dont le principal moteur demeure l'espoir d'actualisation des potentialités monstrueuses du cinéma et leur réconciliation avec l'ensemble de la population. Nous pensons évidemment au régime d'historicité futuriste tel qu'il a été développé par François Hartog⁴, héritage de la révolution intellectuelle des Lumières. Un travail plus conséquent que la présente étude pourrait développer ce thème selon une approche transnational et s'emparer des liens qui unissent cinéma et utopie dans la pensée européenne du début du XX^{ème} siècle.

⁴ HARTOG François, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Points, Paris, 2015.

Peuple et cinéma : vers une nouvelle « Aufklärung » ?

De la bonne éducation du peuple

Une des catégories qui incessamment utilisée par les journalistes est celle de « peuple ». Tantôt utilisée pour englober la totalité des Allemands, tantôt utilisée de manière dépréciative pour réfléchir à son avilissement et à son influence néfaste sur la programmation des salles de cinéma, elle n'est pas évidente à circonscrire conceptuellement. Les représentations politiques affleurant tout au long de la période considérée laissent croire que les journalistes de la revue n'ont jamais eu d'égard pour les capacités intellectuelles de cette masse informe qu'ils nomment le « peuple ». Cette apparente condescendance se laisse aisément appréhender par l'histoire politique longue de l'Allemagne : il n'a jamais existé, avant la République de Weimar, de tradition démocratique ou républicaine en Allemagne⁵ ; les journalistes, avant 1919, ne vivent pas dans une société « moderne »⁶ où il existerait une « classe moyenne » homogène, bien au contraire, la société impériale n'est pas encore « bourgeoise »⁷. Pour ces raisons, une continuelle méfiance à l'égard du « peuple » allemand apparaît sous la plume de ces journalistes.

Un scepticisme journalistique ?

La relation entre le public et le cinéma est analysée par Walter Benjamin au cours des années 1930 qui voit dans le nouveau medium une continuation des effets dadaïstes et l'avènement d'un nouveau rapport à l'art fondé sur la distraction⁸. Mais Benjamin écrit après l'accession du cinéma au statut d'art, tandis que certains journalistes des années 1910 y voient la possibilité de produire une demande pathologique d'effets sensationnels qui feraient fi des qualités dramatiques de la

⁵ Cette tradition autoritaire appartient au « *Sonderweg* » allemand, son « histoire particulière », qu'il faut évidemment nuancer pour des raisons épistémologiques.

⁶ Au sens d'une société industrielle développée et sécularisée.

⁷ PEUKERT Detlev, *La République de Weimar. Années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1992, p. 24.

⁸ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011, p. 45-47.

représentation. Entre 1907 et 1915, toute la question réside dans l'actualisation possible des potentialités didactiques du cinéma, tant sur un plan esthétique que moral : est-ce que le cinéma va permettre aux « masses » d'accéder au savoir moral, aux bonnes mœurs, enfin, de se sortir de l'état de gangue morale où elles demeurent engluées. Cette pensée d'un cinéma pédagogique ne s'accompagne évidemment pas d'une volonté libérale de bannir toute censure au cinéma au nom de la liberté artistique. Il faudra attendre l'avènement de la République de Weimar en novembre 1918 pour voir poindre des considérations républicaines sur la liberté d'opinion et le nécessaire avilissement d'une censure des esprits : *Der Kinematograph* illustre parfaitement cet attermoisement.

La stratégie mémorielle

Dans le devenir du cinéma

Une focalisation plus appuyée sur l'année 1923, soit l'année du rachat de la revue par la maison d'édition Scherl, éclaire une rhétorique mémorielle voulue par Alfred Rosenthal et sensée légitimer *Der Kinematograph* en établissant son authentique longévité et son titre de première revue spécialisée de cinéma en Europe. Sans que cela soit explicitement formulé par les journalistes, il se peut que ces derniers cherchent à construire un « destin commun » à la revue et au cinéma. Toute l'écriture utopique du cinéma, le bilan optimiste plusieurs fois rappelé par les journalistes de son développement progressif, pourrait se greffer sur cette stratégie rhétorique, au nom de l'identification de la revue *Der Kinematograph* avec son objet.

Le statut de la trace médiatique

Une volonté de se situer au-devant de la scène cinématographique éclaire la tendance longue de la revue : dès ses débuts, elle affiche une pluridisciplinarité éclectique supposée éclairer la « nouvelle branche » du cinéma avec des articles économiques, juridiques, esthétiques ou historico-techniques ; alors que les « cinémas nationaux » s'affirment partout en Europe, elle se fait le chantre du cinéma allemand, de sa technique et des thèmes qui lui sont propres. Par cette stratégie du suivi de l'actualité proche, de refus de toute prise de hauteur par rapport aux tendances, *Der Kinematograph* constitue une trace précieuse des « modes » cinématographiques de cette période allemande, des sujets qui composaient « l'actualité » de cette époque.

La place de la Grande Guerre

Un élément structurant mais peu visible

Il semblerait que la plus grande rupture de la période considérée, l'évènement qui a arraché les hommes du XIXème siècle pour les projeter cruellement dans la modernité du XXème siècle, occupe finalement peu de place dans mon analyse et ma réflexion. Lorsque la Guerre survient, *Der Kinematograph* s'y résigne sans zèle apparent et adopte une attitude patriotique qui ne se démarque alors pas du tout dans l'espace médiatique allemand. Il y a tout lieu de croire cependant que *Der Kinematograph* fut ensuite plus proche du discours chauvin et patriotique qu'une revue comme *Erste internationale Zeitung* par exemple. Néanmoins, la guerre ne provoque aucun changement dans la rédaction, n'engage pas la revue à modifier sa « formule ». Lorsque la guerre touche à sa fin, ses conséquences n'y sont jamais analysées pour elle-même, mais toujours en lien avec la domination cinématographique américaine.

Un volontarisme culturel national

Ma surprise s'est ensuite trouvée renouvelée par l'absence de toute mention du « diktat » de Versailles après 1919, ce qui, dans l'espace médiatique allemand, est un fait remarquable. Malgré une défense répétée, continuelle et parfois agressive ou anti-américaine du cinéma allemand, ce protectionnisme culturelle, économique et enfin cinématographique ne franchit jamais le cap qui le sépare du nationalisme et de la critique virulente du nouvel ordre international qui a fait de l'Allemagne impériale l'unique responsable du carnage guerrier à cause de son statut d'agresseur. La guerre est traitée comme un événement d'actualité, circonstancielle et regrettable, mais sans que les journalistes de la revue y déversent leurs passions nationalistes.

PERSPECTIVES

Le rôle de l'écriture utopique

Sans doute le temps m'a manqué pour approfondir la notion d'écriture utopique du cinéma, qui verrait se dérouler une pensée de l'utopie du cinématographe, au sens que Roland Barthes mettait sur ce terme lorsqu'il l'employait dans *Le degré zéro de l'écriture* en détaillant sa pensée d'une « utopie du langage » au sein de l'écriture littéraire des années 1950 : un langage littéraire dépouillé de tout archaïsme ou d'atours socialement excluant, capable de produire in fine une réconciliation entre les langages des classes sociales de la société française. Pourquoi ne pas proposer une étude de l'utopie cinématographique dans l'écriture journalistique entre 1907 et 1914 ?

Axes d'approfondissement

La fréquentation de mes sources me permet d'avancer qu'une thèse entière sur *Der Kinematograph* serait en fait possible, et dont les axes d'approfondissement pourraient se concentrer sur la question des droits d'auteur, peu abordée dans le

mémoire, et le processus de structuration du droit autour de la notion de réalisateur de films ; la problématique de la fiscalité plus ou moins avantageuse selon la période, et la notion de création d'une « niche fiscale » pour les propriétaires de salles allemands.

Ouvrir le sujet à l'Europe

L'ouverture logique de mon étude se situerait à un niveau européen et s'attarderait sur différentes revues allemandes, françaises, anglaises et italiennes, de manière à couvrir les pays leaders de l'industrie du film avant la première guerre mondiale : en France la revue *Ciné-magazine* peut être considérée comme le pendant francophone de *Der Kinematograph*. Sans doute est-il possible d'élargir la question du militantisme en art et de l'étendre à la question musicale : les ouvrages de Ludovic Tournès sur le jazz semblent accréditer une telle thèse.

ETAT DES SOURCES

I- Archives de presse

La revue « Der Kinematograph »

- **Fonds d'archives : Berlin: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz**

Tous les numéros de cette revue se trouvaient sous forme de microfilms. On trouvera dans chaque rubrique les numéros sélectionnés pour la monographie.

***Cote : D Zsn52500MR-1/105.1907/08**

Années : 1907-1908

Numéros présents dans le microfilm : de 1 à 105

Numéros retenus pour l'étude : 1 ; 5 ; 9 ; 14 ; 19 ; 24 ; 29 ; 34 ; 39 ; 43 ; 48 ; 53 ; 58 ; 63 ; 68 ; 73 ; 78 ; 83 ; 88 ; 93 ; 98 ; 105

***Cote : D Zsn52500MR-106/209.1909/10**

Années : 1909-1910

Numéros présents dans le microfilm : de 106 à 209

Numéros retenus pour l'étude : 106 ; 111 ; 116 ; 121 ; 126 ; 131 ; 136 ; 141 ; 146 ; 151 ; 156 ; 161 ; 166 ; 171 ; 176 ; 181 ; 186 ; 191 ; 196 ; 201 ; 209

***Cote : D Zsn52500MR-210/274.1911/12**

Années : 1911-1912

Numéros présents dans le microfilm : de 210 à 274

Numéros retenus pour l'étude : 210 ; 215 ; 220 ; 225 ; 230 ; 235 ; 240 ; 245 ; 250 ; 255 ;
260 ; 265 ; 270

***Cote : D Zsn52500MR-275/313.1912**

Année : 1912

Numéros présents dans le microfilm : de 275 à 313

Numéros retenus pour l'étude : 275 ; 280 ; 285 ; 290 ; 295 ; 300 ; 305 ; 313

***Cote : D Zsn52500MR-314/348.1913**

Année : 1913

Numéros présents dans le microfilm : de 314 à 348

Numéros retenus pour l'étude : 314 ; 319 ; 324 ; 329 ; 334 ; 339 ; 348

***Cote : D Zsn52500MR-349/378.1914**

Année : 1914

Numéros présents dans le microfilm : de 349 à 378

Numéros retenus pour l'étude : 349 ; 354 ; 359 ; 364 ; 369 ; 378

***Cote : D Zsn52500MR-379/444.1915**

Année : 1915

Numéros présents dans le microfilm : de 379 à 444

Numéros retenus pour l'étude : 379 ; 384 ; 389 ; 394 ; 399 ; 404 ; 409 ; 414 ; 419 ; 424 ; 429 ; 434 ; 439 ; 444

***Cote : D Zsn52500MR-445/522.1915/16**

Années : 1915-1916

Numéros présents dans le microfilm : de 445 à 522

Numéros retenus pour l'étude : 449 ; 454 ; 459 ; 464 ; 469 ; 474 ; 479 ; 484 ; 489 ; 494 ; 499 ; 504 ; 509 ; 514 ; 519 ; 522

***Cote : D Zsn52500MR-523/590.1917/18**

Années : 1917-1918

Numéros présents dans le microfilm : de 523 à 590

Numéros retenus pour l'étude : 523 ; 528 ; 533 ; 538 ; 543 ; 548 ; 553 ; 558 ; 563 ; 568 ; 573 ; 578 ; 583 ; 588

***Cote : D Zsn52500MR-12=591/643.1918/19**

Années : 1918-1919

Numéros présents dans le microfilm : de 591 à 643

Numéros retenus pour l'étude : 593 ; 598 ; 603 ; 608 ; 613 ; 618 ; 623 ; 628 ; 633 ; 638 ; 643

***Cote : D Zsn52500MR-13,644/677.1919**

Année : 1919

Numéros présents dans le microfilm : de 644 à 677

Numéros retenus pour l'étude : 648 ; 653 ; 658 ; 663 ; 668 ; 673 ; 677

***Cote : D Zsn52500MR-14,678/711.1920**

Année : 1920

Numéros présents dans le microfilm : de 678 à 711

Numéros retenus pour l'étude : 678 ; 684 ; 689 ; 694 ; 699 ; 704 ; 711

***Cote : D Zsn52500MR-14,712/723.1920**

Année : 1920

Numéros présents dans le microfilm : de 712 à 723

Numéros retenus pour l'étude : 716 ; 721 ; 723

***Cote : D Zsn52500MR-15,724/758.1921**

Année : 1921

Numéros présents dans le microfilm : de 724 à 758

Numéros retenus pour l'étude : 724 ; 728 ; 733 ; 738 ; 743 ; 748 ; 753 ; 758

***Cote : D Zsn52500MR-15,759/775.1921**

Année : 1921

Numéros présents dans le microfilm : de 759 à 775

Numéros retenus pour l'étude : 763 ; 768 ; 775

***Cote : D Zsn52500MR-16,776/819.1922**

Année : 1922

Numéros présents dans le microfilm : de 776 à 819

Numéros retenus pour l'étude : 776 ; 781 ; 786 ; 791 ; 796 ; 801 ; 806 ; 811 ; 816

***Cote : D Zsn52500MR-16,820/827.1922**

Année : 1922

Numéros présents dans le microfilm : de 820 à 827

Numéros retenus pour l'étude : 820 ; 827

***Cote : D Zsn52500MR-17=828/880.1923**

Année : 1923

Numéros présents dans le microfilm : de 828 à 880

Numéros retenus pour l'étude : 828 ; 833 ; 838 ; 842-843 ; 844-845 ; 846 ; 849 ; 853 ;
858 ; 863 ; 868 ; 873 ; 878

***Cote : D Zsn52500MR-18,881/901.1924**

Année : 1924

Numéros présents dans le microfilm : de 881 à 901

Numéros retenus pour l'étude : 881 ; 886 ; 891 ; 896 ; 901

***Cote D Zsn52500MR-18,902/932.1924**

Année : 1924

Numéros présents dans le microfilm : de 902 à 932

Numéros retenus pour l'étude : 902 ; 907 ; 912 ; 917 ; 922 ; 927 ; 932

***Cote : Zsn52500MR-19,933/949.1925**

Année : 1925

Numéros présents dans le microfilm : de 933 à 949

Numéros retenus pour l'étude : 933 ; 938 ; 943 ; 948

***Cote : D Zsn52500MR-19,950/984.1925**

Année : 1925

Numéros présents dans le microfilm : de 950 à 984

Numéros retenus pour l'étude : 953 ; 958 ; 963 ; 968 ; 973 ; 978 ; 984

***Cote : D Zsn52500MR-20,985/1010.1926**

Année : 1926

Numéros présents dans le microfilm : de 985 à 1010

Numéros retenus pour l'étude : 985 ; 990 ; 995 ; 1000 ; 1005 ; 1010

***Cote : D Zsn52500MR-20,1011/1036.1926**

Année : 1926

Numéros présents dans le microfilm : de 1011 à 1036

Numéros retenus pour l'étude : 1015 ; 1020 ; 1025 ; 1030 ; 1036

***Cote : D Zsn52500MR-21,1037/1067.1927**

Année : 1927

Numéros présents dans le microfilm : de 1037 à 1067

Numéros retenus pour l'étude : 1037 ; 1042 ; 1047 ; 1052 ; 1057 ; 1062 ; 1067

***Cote : D Zsn52500MR-21,1068/1088.1927**

Année : 1927

Numéros présents dans le microfilm : de 1068 à 1088

Numéros retenus pour l'étude : 1072 ; 1077 ; 1082 ; 1088

***Cote : D Zsn52500MR-22,1089/1162.1928**

Année : 1928

Numéros présents dans le microfilm : de 1089 à 1162

Numéros retenus pour l'étude : 1089 ; 1094 ; 1099 ; 1104 ; 1109 ; 1114 ; 1119 ; 1124 ; 1129 ; 1134 ; 1139 ; 1144 ; 1149 ; 1154 ; 1159

La revue « Erste Internationale Film-Zeitung »

- **Fonds d'archives : Berlin: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz**

Les numéros de cette revue se trouvaient sous version papier dans de gros volumes reliés.

***Cote : 4 Os2133-5,26/39.1911**

Année : 1911

Numéros présents dans le volume : de 26 à 39

Numéros retenus pour l'étude : tous

***Cote : 4 Os2133-5,13/25.1911**

Année : 1911

Numéros présents dans le volume : de 13 à 25

Numéros retenus pour l'étude : tous

***Cote : 4 Os2133-8,40/52.1914**

Année 1914

Numéros présents dans le volume : de 40 à 52

Numéros retenus pour l'étude : tous

***Cote : 4 Os2133-12,1/13.1918**

Année : 1918

Numéros présents dans le volume : de 1 à 13

Numéros retenus pour l'étude : tous

***Cote : 4 Os2133-12,40/52.1918**

Année : 1918

Numéros présents dans le volume : de 40 à 52

Numéros retenus pour l'étude : tous

III- Sources critiques et littéraires

- **Ecrivains et critiques célèbres**

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2011

GAD Urban, *Der Film : seine Mittel – seine Ziele*, Berlin, Schuster und Loeffler, 1921

HAAS Willy, *Die literarische Welt. Erinnerungen.*, Munich, Editions Paul List, 1960

KURTZ Rudolf, *Expressionisme et film*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986 (1^{ère} éd. 1926)

- **Ecrivains et critiques proches de la revue Der Kinematograph**

LIESEGANG F. Paul, *Handbuch der praktischen Kinematographie*, Düsseldorf, Ed. Liesegang, 1911 (version numérique en ligne disponible sur gutenberg.org)

LIESEGANG F. Paul, *Sciopticon – Einführungs in die Projektions-Kunst*, Düsseldorf, Ed. Liesegang, 1896 (version numérique en ligne disponible sur gutenberg.org)

BIBLIOGRAPHIE

I- Outils d'analyse

BOURDIEU Pierre, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1965

EISNER Lotte, *L'écran démoniaque*, Paris, Ramsay, 1965

GAUDREAULT André, GUNNING Tom, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in J. Aumont, A ; Gaudreault, M. Marie (dir.), *Histoire du cinéma, Nouvelles approches*, Paris, Colloque de Cerisy, Publications de la Sorbonne, 1989

GAUTHIER Christophe, « Le cinéma : une mémoire culturelle », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 52 | 2007, mis en ligne le 01 septembre 2010

GAUTHIER Christophe, VEZYROGLOU Dimitri, JUAN Myriam, *L'Auteur de cinéma. Histoire, Généalogie, Archéologie*, Paris, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, décembre 2013

KRACAUER Sigfried, *From Caligari to Hitler. A psychological History of the German Film*, Princeton, Princeton University Press, 1947

ORILLARD Audrey, « Avis de recherches », Vingtième Siècle. Revue d'histoire 2008/3 (n° 99)

II- Ere Wilhelmiennne et République de Weimar

- **Histoire générale**

BAECHLER Christian, *L'Allemagne de Weimar, 1919-1933*, Paris, Fayard, 2007

GRISKO Michael, *Der Untertan revisited : vom Kaiserreich zum geteilten Deutschland*, Berlin, Bertz + Fischer, 2007

GROSSER Alfred, *Hitler, la presse et la naissance d'une dictature*, Paris, A. Colin, 1959

KOHLRAUSCH Martin, *Die Wilhelminische Ära. Deutschland zwischen Tradition und Moderne*, Frankfurt am Main, Deutsches Institut für Internationale Pädagogische Forschung, 2010

KOCH Thilo, SEUSS Juegen, *Die goldenen zwanziger Jahre*, Frankfurt am Main, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1970

MÖLLER Horst, *La République de Weimar*, Paris Tallandier, 2011

PATIN Nicolas, *La catastrophe allemande, 1914-1945*, Paris, Fayard, 2014

POIDEVIN Raymond, *L'Allemagne de Guillaume II à Hindenburg, 1900-1933*, Paris, Ed. Richelieu, coll. « Publication de l'université de Paris I », 1972

RADKAU Joachim, *Die wilhelminische Ära als nervöses Zeitalter, Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1998

- **Vie sociale et culturelle**

DUPEUX Louis, *Histoire culturelle de l'Allemagne, 1919-1960*, Paris, PUF, coll. « Questions », 1989

GAY Peter, *Le suicide d'une république. Weimar, 1918-1933*, Paris, Gallimard, 1995 (1^{ère} éd. 1968)

HERMAND Jost, TROMMLER Frank, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Berlin, Ed. Fischer, 1995 (première éd. 1978)

JELAVICH Peter, *Berlin Alexanderplatz: radio, film, and the death of Weimar culture*, University of California Press, Berkeley, 2006

LAQUEUR Walter, *Weimar. Une histoire culturelle de l'Allemagne des années 20*, Paris, Livre de Poche, 1979 (1^{ère} édition 1974)

PEUKERT Detlev, *La République de Weimar. Années de crise de la modernité*, Paris, Aubier, 1992

RICHARD Lionel, *La vie quotidienne sous la République de Weimar, 1919 – 1933*, Paris, Hachette Littératures, 1983

SAEKEL Ursula, *Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der « Amerikanisierung » ? : deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen*, F. Schöningh, Paderborn, 2011

TIEMANN Dieter (dir.), *Alltag im wilhelminischen Reich*, Berlin, Berliner Landesinstitut für Schule und Medien, 2002

- **Berlin**

BUFFET Cyril, *Berlin*, Paris, Fayard, 1993

FRIEDRICH Otto, *Before the Deluge. A portrait of Berlin in the 1920*, New York, Harper Perennial, 1995 (première éd. 1972)

MENDELSSOHN Peter De, *Zeitungsstadt Berlin : Menschen und-Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*, Berlin, Ullstein, 1959

METZGER Rainer, *Berlin : les années vingt : art et culture, 1918-1933 : peinture, architecture, design, mode, musique, danse, littérature, photographie, cinéma, publicité*, trad. de l'allemand par André Lauterwein et Marianne Dautrey, Hazan, Paris, 2006

PFEIFFER Herbert, *Berlin, Zwanziger Jahre*, Berlin, Editions Rembrandt, 1961

RICHARD Lionel (dir.), *Berlin 1919-1933. Gigantisme, crise sociale et avant-garde : l'incarnation extrême de la modernité*, Paris, Editions Autrement, 2005 (première éd. 1995)

III- La Presse

- **Presse et société en Allemagne**

GRUNEWALD Michel, PUSCHNER Uwe (dir.), *Krisenwahrnehmungen der Krise in Deutschland um 1900 : Zeitschriften als Foren der Umbruchszeit im Wilhelminischen*

Reich (Perceptions de la crise en Allemagne au début du XXe siècle : les périodiques et la mutation de la société allemande à l'époque Wilhelmiennne), Berlin, P. Lang, 2010

KOSZYK Kurt, *Deutsche Presse, 1914-1945. Geschichte der deutschen Presse*, Berlin, Colloquium Verlag, 1972

LANGE Jasmin, *Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie 1895-1933 : Reaktionen und strategische Konsequenzen*, Wiesbaden, Harrasowitz, 2010

LÜTHY Katja, *Die Zeitschrift : zur Phänomenologie und Geschichte eines Mediums*, München, UVK Verlagsgesellschaft, 2013

PROSS Harry, *Zeitungsreport : deutsche Presse im 20. Jahrhundert*, H. Böhlau Nachf., Weimar, 2000

RIES Hans, *Illustration und Illustratoren des Kinder- und Jugendbuchs im deutschsprachigen Raum 1871-1914 : das Bildangebot der Wilhelminischen Zeit, Geschichte und Ästhetik der Original- und Drucktechniken : internationales Lexikon der Illustratoren, Bibliographie ihrer Arbeiten in deutschsprachigen Büchern und Zeitschriften, auf Bilderbogen und Wandtafeln*, Osnabrück, H. T. Wenner, 1992

SCHLOSSER Horst Dieter, *Das deutsche Reich ist eine Republik : Beiträge zur Kommunikation und Sprache der Weimarer Zeit*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2003

TIESSET Irène, TIESSET Jean-Luc, *Die deutsche Presse : Blick auf die deutschsprachige Presse (Deutschland, Österreich, Schweiz)*, Paris, Librairie générale française, 1993

WILKE Jürgen, *Presseanweisungen im zwanzigsten Jahrhundert : Erster Weltkrieg - Drittes Reich – DDR*, Köln, Böhlau, 2007

WINKLER Kosima, «Die kommerzielle Wende der Berliner Massenpresse 1890-1914. Ökonomie per Kultur ». In : Sowi, Soest, Landesinstitut für Schule, 2005

WIRSCHING Andreas, « Culture de masse et culture médiatique en Allemagne », in J.-Y. MOLLIER, J.-F. SIRINELLI, F. VALLOTON (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques 1860-1940*, Paris, PUF, 2006

ZENKER Edith, *Veröffentlichungen deutscher sozialistischer Schriftsteller in der revolutionären und demokratischen Presse 1918-1945 : Bibliographie*, Berlin, Ed. Aufbau, 1969

- **La presse spécialisée**

BIRETT Herbert, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Munich, Filmbuchverlag Winerberg 1991

DIEDERICHS Helmut H., *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart, Fischer + Wiedleriother, 1986

JÄGER Christian, SCHÜTZ Erhard, *Städtebilder zwischen Literatur und Journalismus : Wien, Berlin und das Feuilleton der Weimarer Republik*, Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag, 1999

KREUZER Helmut, ROSENSTEIN Doris, *Deutschsprachige Literaturkritik 1870-1914 : eine Dokumentation*, Frankfurt am Main, 2006, vol. 3 (1900-1909) et 4 (1909-1914)

SILBERMAN Marc, *German cinema : texts in context*, Detroit, Wayne State University Press, 1995

TRAUB Hans, LAVIES Hanns Wilhelm, *Das deutsche Filmschriftum : eine Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen*, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1940

- **Biographies, monographies et études de cas**

ALTENLOH Emilie, *Zur Soziologie des Kinos*, Jena, Diederich, 1914

DEAK István, *Weimar's Germany left-wing intellectuals: a political history of the "Weltbühne" and its circle*, Berkeley, University of California Press, 1968

ERMAN, Hans, *August Scherl. Dämonie und Erfolg in Wilhelminischer Zeit*, Berlin, Ed. Universitas, 1954

GOERGEN Jeanpaul, « Cinema in the Spotlight. The *Lichtspiel*-Theaters and the Newspapers in Berlin, September 1913. A Case Study », dans Corinna Müller et Harro Segeberg (dir.), *Kinoöffentlichkeit (1895-1920) / Cinema's Public Sphere (1895-1920)*, Marburg, Schüren, 2008

GOLDSTEIN Moritz, « *Georg Grosz freigesprochen* » : *Gerichtsreportagen aus der Weimarer Republik*, Hamburg, Philo & Philo Fine Arts, 2005

HOLZBACH Heidrun, *Das System Hugenberg*, Stuttgart, Ed. Oldenbourg, 1981

NAPIELARA Mark, *Archiv der Kritik : die « Allgemeine Literatur-Zeitung » und das « Athenaeum »*, Heidelberg, Winter, 2007

ROBERGE Marc-André, « Le périodique Die Musik (1901-1944) et sa transformation à travers trois périodes de l'histoire allemande, *Revue de Musicologie*, T. 78, 1992

UKA Walter, *Fotografie und Publizistik in der Weimarer Republik*, Bönen, Kettler, 2004

WEINBERG Herman G., *Joseph von Sternberg : A Critical Study*, Boston, Dutton, 1967

IV – Histoire du Cinéma

- **Histoire sociale et culturelle du cinéma**

ABEL Richard, *The Ciné goes to Town French Cinema 1896-1914*, Berkeley, University of California press, 1994

BERNADETTE Kester, *Film Front Weimar : representations of the First World War in German Films of the Weimar period (1919-1933)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2003

BINZ Gerrit, *Filmzensur in der deutschen Demokratie : sachlicher Wandel durch institutionelle Verlagerung von der staatlichen Weimarer Filmprüfung auf die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft in der Bundesrepublik*, Kliomedia, Trier, 2006

BREWSTER Ben & JACOBS Lea, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford U.P., 1997

BROCKMANN Stephen, *A Critical history of German film*, Camden House, Rochester, cop. 2010

CAROU Alain. « Cinéma narratif et culture littéraire de masse : une médiation fondatrice (1908-1928) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 51-4, no. 4, 2004

GAUTHIER Christophe (dir.), *Loin d'Hollywood ? : Cinématographies nationales et modèle hollywoodien : France, Allemagne, URSS, Chine, 1925 – 1935*, Paris, Nouveau Monde Editions, octobre 2013

HAKE Sabine, *The cinema's Third Machine, Writing on Film in Germany, 1907 – 1933*, University of Nebraska Press 1993

HELLER Heinz-B., *Literarische Intelligenz und Film : zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985

HOLMAN Roger (dir.), *Cinema 1900-1906 : An analytical study*, Bruxelles, FIAF, 1982

ISENBERG Noah Williams, *Weimar Cinema : an essential guide to classic films of the era*, New York, Columbia University Press, 2009

KEPPLER-TASAKI Stefan, LIPTAY Fabienne, *Grauzonen : Positionen zwischen Literatur und Film ; 1910 – 1960*, Ed. Text + Kritik, 2010

KESSLER Frank et LENK Sabine, « Du *Kunstfilme* à l'*Autorenfilm*. Le film d'art en Allemagne », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 56 | 2008, mis en ligne le 01 avril 2012, consulté le 20 octobre 2015

KESSLER Frank, LENK Sabine, LOIPERDINGER Martin (dir.), « Theorien zum frühen Kino », *KINtop*, n°12, Bâle, Stroemfeld, 2003

LEFEBVRE Thierry et MANNONI Laurent (dir.), « Cinéma des premiers temps. Nouvelles contributions françaises », *Théorème*, 4, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996

LERCH-STUMPF Monika, *Für ein Zehnerl ins Paradies : Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945*, München, Hamburg, Dölling und Galitz, 2004

MONACO Paul, *Cinema and society : France and Germany during the twenties*, New York, Oxford, Amsterdam, Elsevier, 1976

MÜHL-BENNINGHAUS Wolfgang, *Vom Augusterlebnis zur Ufa-Gründung : der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Avinus, Berlin, 2004

PETZOLD Dominik, *Der Kaiser und das Kino : Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter*, Paderborn : F. Schöningh, 2012

PRINZLER Hans Helmut, *Chronik des deutschen Films : 1895-1994*, Stuttgart, Weimar : JB Metzler, 1995

ROGOWSKI Christian, *The many faces of Weimar Cinema, Rediscovering Germany's Filmic Legacy*, Londres, Camden House, 2010

SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier, 1977

TOULET Emmanuelle, *Cinématographe, invention du siècle*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1988

- **Histoire de l'art cinématographique**

***Ouvrages généraux**

BANDA Daniel, MOURE José, *Le cinéma : naissance d'un art, 1895-1920*, Flammarion, « Champs art », Paris, 2008

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, Paris, 2011 (1^{ère} éd. 1985)

GAUDREAULT André (dir.), « Le cinéma des premiers temps (1900-1906) », *Cahiers de la cinémathèque*, n°29, hiver 1979.

MITRY Jean, *Histoire du cinéma : art et industrie*, Paris, Editions universitaires, 1969

KAES Anton, *Kino-Debatte, Literatur und Film, 1909-1929*, Munich, Ed. Deutscher Taschenbuch, 1978

RICHARD Abel (dir.), *Encyclopedia of Early Cinema*, Londres-New York, Routledge, 2004

SADOUL Georges, *Histoire générale du Cinéma, I-III*, Paris, Denoël, 1951

***Expressionnisme et cinéma**

CIMAZ Alain, *Le cinéma expressionniste allemand de 1919 à 1933*, I. U. T. René Descartes-Paris 5, 1985

COURTADE Francis, *Cinéma expressionniste*, Paris, H. Veyrier, DL 1984

DE FLEURY Marianne (dir.), *Le cinéma expressionniste allemand : splendeurs, d'une collection [exposition, 25 octobre 2006 – 22 janvier 2007, Cinémathèque française]*, Paris, La Martinière, La Cinémathèque Française, 2006

DIETRICH Scheunemann, *Expressionist Film – New Perspectives*, Londres, Camden House, 2006

HENRY Michael, *Le cinéma expressionniste allemand : un langage métaphorique*, Fribourg, Ed. du Signe, 1971

KAUL Walter, *Caligari und Caligarismus*, Berlin, Deutsche Kinemathek, 1970

KESSLER Frank (sous la direction de Michel Colin et de Michel Marie), *Le Débat sur l'expressionnisme et le cinéma allemand des années 20*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1982

KURTZ Rudolf, *Expressionnisme et cinéma*, trad. de l'allemand par Pascale Godenir, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1986

MANDEIX Ghislaine, *Le cinéma expressionniste allemand : un langage ésotérique*, U. E. R. Lettres, Limoges, 1976

MARQUAND FERREUX Huguette, *Musée du cinéma Henri Langlois. 2, De l'expressionnisme allemand aux années cinquante*, Paris, La Cinémathèque française, Maeght, coll. « Photo-cinéma », 1991

MUNOZ Julien (sous la direction de Jacques Aumont), *Réalisme et expressionnisme : De l'ontologie bazinienne dans le cinéma de la République de Weimar*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2010

RICHARD Lionel, *Encyclopédie de l'expressionnisme : peinture et gravure, sculpture, architecture, littérature, théâtre, la scène expressionniste, cinéma, musique*, Paris, Somogy, 1978

ROBERTS Ian, *German expressionist cinema : the world of light and shadow*, London, New York, Wallflower Press, 2008

WILSON Michael Henry, *Le cinéma expressionniste allemand : un langage métaphorique*, Fribourg, Editions du Signe, 1971

Autour de l'Expressionnisme allemand et du Caligarisme, Exposition, Musée des Augustins, Toulouse, 1984

- **Histoire du cinéma allemand**

AMYY DE LA BRETEQUE François, GUIBBERT Pierre, *Trois moments du cinéma allemand*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1981

BERGFELDER Tim, CARTER Erica, GÖKTÜRK Deniz, *The German cinema book*, London, BFI Publishing, 2002

BOCK Hans-Michael, ARNOLD Frank, *Cinegraph : Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Munich, Edition Text + Kritik, 1984

BUACHE Freddy, *Le cinéma allemand, 1918 – 1933*, Paris, Hatier, 1984

COATES Paul, *The gorgon's gaze : German cinema, expressionism, and the image of horror*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

CURTIS Scott, *The shape of spectatorship, Art, Science and early Cinema in Germany*, New York, Columbia University Press, 2015

EISENSCHITZ Bernard, *Le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, 2008 (2^{ème} éd.)

ELSAESSER Thomas, *Weimar cinema and after : Germany's Historical imaginary*, New York-London, Routledge, 2000

GORE Mark, ABDOURAHAMANY Sabrina, ANDERSEN Lone, *L'art sur les écrans allemands*, Goethe-Institut, Paris, 1992

HEIN Birgit, HERZOGENRATH Wulf, *Film als Film 1910 bis heute : vom Animationsfilm der zwanziger zum Filmenvironment der siebziger Jahre*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje

JUNG Uli, *Der deutsche Film : Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Trier, Ed. Scientifique de Trier, 1993

LAMPRECHT Gerhard, *Deutsche Stummfilme 1923 – 1926*, Berlin, Deutsche Kinemathek, 1968

MANVELL Roger and FRAENKEL Heinrich, *The German Cinema*, Londres, Ed. Praeger, 1971

NITSCHKE Uwe, LEITNER Angelika, THIVOT Marie-France, *L'avant-garde cinématographique allemande des années 20*, München, Goethe-Institut, 1989, 127 p.

OKSILOFF Assenka, *Picturing the primitive, visual culture, ethnography, and early German cinema*, New York, Palgrave, 2001

REIMER Robert Charles, REIMER Carol J., *The A to Z of German cinema*, Lanham, Md, Scarecrow Press, 2010

SCHNEIDER Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Editions du Cerf, Paris, 1990

- **Biographies d'artistes, études de films et monographies**

BORGELT Hans, SCHLÖNDORFF Volker, *Die UFA, ein Traum : Hundert Jahre deutscher Film : Ereignisse und Erlebnisse*, Berlin, Edition Q, 1993

BOUVIER Michel, LEUTRAT Jean-Louis, *Nosferatu*, Paris, Gallimard, 1981

BUSQUE Alice-Anne, *Lang, Murnau, Wegener et le Juif maléfique : le personnage maléfique dans le cinéma fantastique de l'Allemagne pré-hitlérienne ou l'Allemagne et son double négatif : le Juif*, Editions universitaires européennes, 2011

CIMENT Michel, *Fritz Lang : le meurtre et la loi*, Paris, Gallimard, 2003

EISENSCHITZ Bernard, NARBONI Jean, *Ernst Lubitsch*, Cahiers du Cinéma, Cinémathèque française, Paris, 1985

EISNER Lotte, *F. W. Murnau*, Paris, Ramsay, 1987

EISNER Lotte, *Fritz Lang*, Paris, Cahiers du Cinéma Cinémathèque française, 1984

JACOBSEN Wolfgang, *Babelsberg, ein Filmstudio : 1912 – 1992*, Berlin, Argon, 1992

KREIMEIER Klaus, *Une histoire du cinéma allemand : la Ufa*, trad. de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Flammarion 1994

LENK Sabine, « Censoring Film in Düsseldorf during the first world war ». In : *Cinema History*, Vol. 22, Indiana University Press, 2010

PRINZLER Hans Helmut, *Fritz Lang*, trad. de l'allemand par Claude Porcell, Rivages, Paris, 1985

ANNEXES

IMAGES

PREMIERES DE COUVERTURE

Première de couverture du numéro 1, publié le 6 janvier 1907

Première de couverture du numéro 14, publié le 7 Avril 1907

Première de couverture du numéro 62, publié le 4 mars 1908

Première de couverture du numéro 262, publié le 27 août
1913

Der Kinematograph



Organ für die ges. Projektionskunst ::

No. 262. Düsseldorf, 27. August 1913.

Sensationeller Erfolg glänzende Kritiken :: der Presse ::

in der Uraufführung des ersten
Bioscop - Künstler - Films

Der Student von Prag

von Hanns Helmut Ewers.



Weitere Erfolge mit den nächsten
Bioscop-Künstler-Films stehen vor der Tür.

Deutsche Bioscop - Gesellschaft
m. b. H.
BERLIN SW. 48, Friedrichstrasse 236
Telephon: Lützow 3224 Telegr.-Adn. „Bioscop“



LES RUBRIQUES

**Rubrique « Aus der Praxis » (« De la pratique »), tirée du
numéro 14, publié le 7 avril 1907**

**Rubrique « Zick-Zack » (« Zig-Zag »), tirée du numéro 14,
publié le 7 avril 1907**

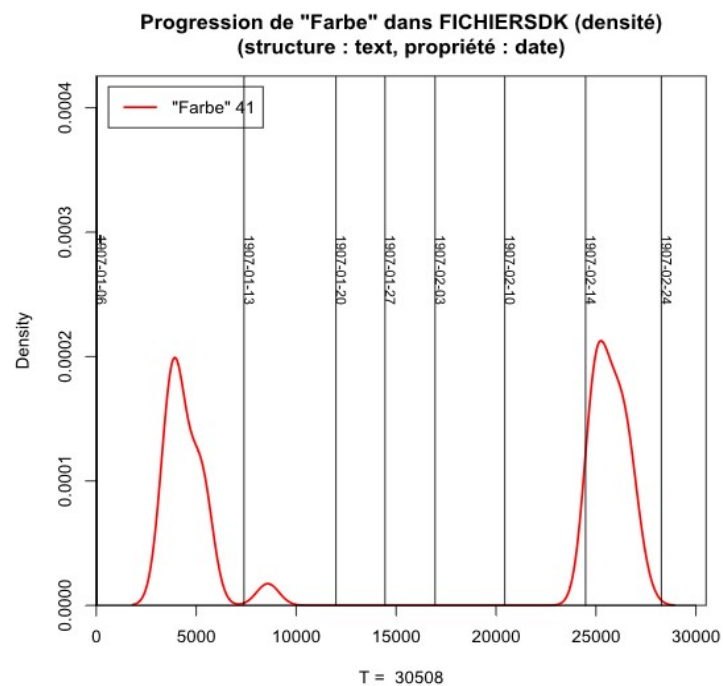
**Rubrique « Briefkasten », tirée du numéro 14, publié le 7
avril 1907**

**Rubrique « Technische Mitteilungen und Neue Patente »
(« Considérations techniques et nouveaux brevets »), tirée du
numéro 15, publié le 14 avril 1907**

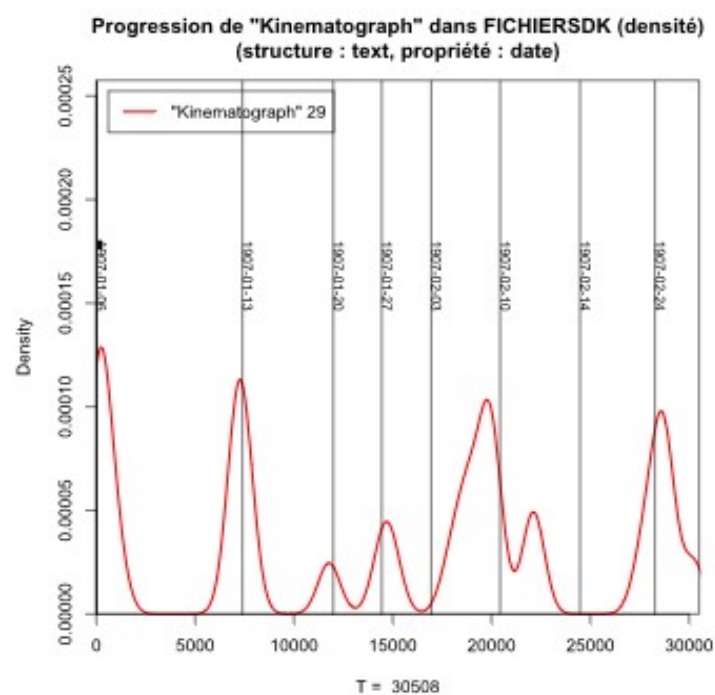
GRAPHIQUES

I- Graphiques de densité par date

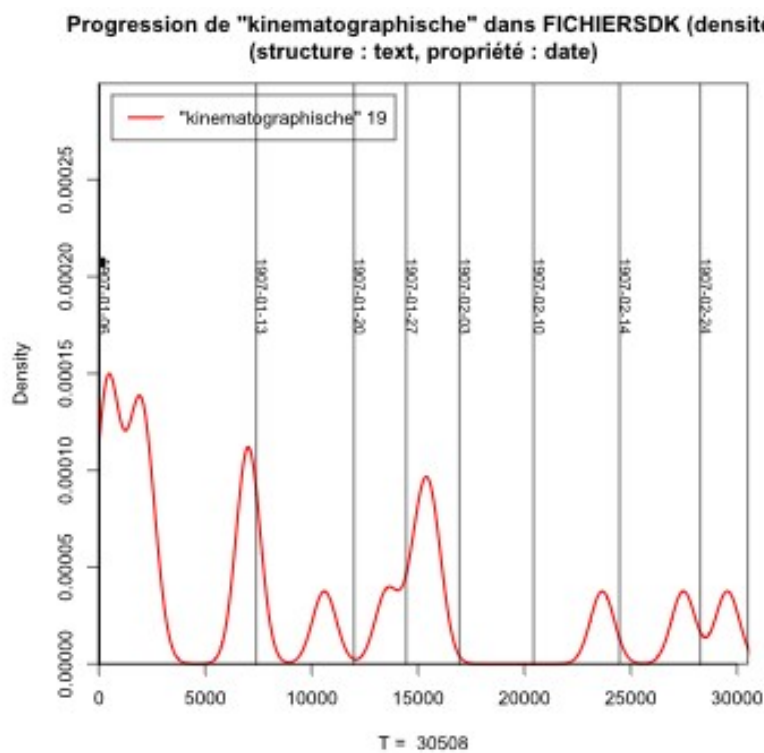
Graphique de densité pour l'occurrence « Farbe » (« couleur »)



Graphique de densité pour l'occurrence « Kinematograph » (« cinématographe »)

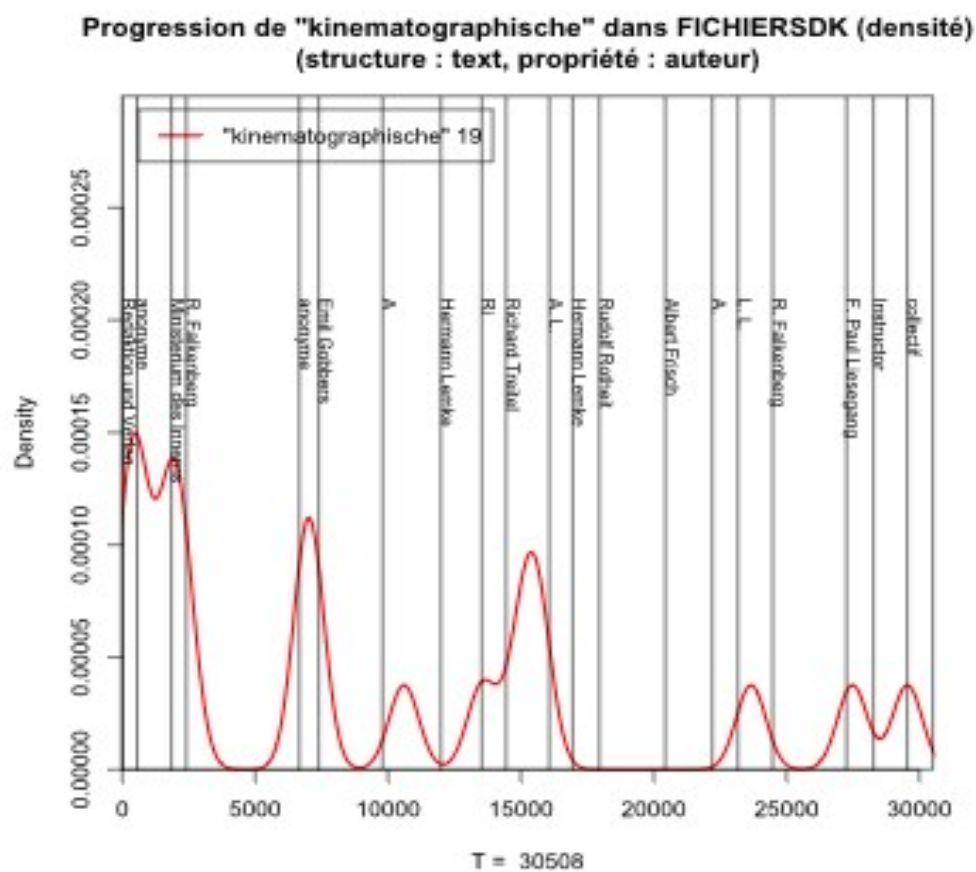


Graphique de densité pour l'occurrence « kinématographique »
(« cinématographique »)



II- Graphique de densité par auteur

Graphique de densité pour l'occurrence « kinematographische »



III- Graphique de densité par thèmes

Graphique de densité pour l'occurrence « Kunst » (« art »)

