

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

56 (2008)

Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908-1911)

Frank Kessler et Sabine Lenk

Du *Kunstfilm* à l'*Autorenfilm*. Le film d'art en Allemagne

Avertissement

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

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

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

revues.org

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

Référence électronique

Frank Kessler et Sabine Lenk, « Du *Kunstfilm* 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 avril 2014. URL : <http://1895.revues.org/4076>

Éditeur : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

<http://1895.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur : <http://1895.revues.org/4076>

Ce document est le fac-similé de l'édition papier.

© AFRHC

Du *Kunstfilm* à l'*Autorenfilm* Le film d'art en Allemagne¹

par Frank Kessler et Sabine Lenk

1895 /
n° 56
décembre
2008

251

« L'industrie cinématographique française ne manque pas d'initiatives prometteuses. » C'est ce que constate le critique de théâtre berlinois Hermann Kienzl en 1911, après avoir assisté à une matinée organisée par l'*Erste Internationale Film-Zeitung*². La revue corporative avait convoqué des artistes et des écrivains pour une projection de films destinée sans doute à vaincre les réserves de l'intelligentsia vis-à-vis du cinéma. Pour Kienzl, la supériorité des productions venant de la France est surtout due au fait que l'on y est prêt à investir sérieusement dans la qualité artistique. « À Paris, on recrute pour les pantomimes dramatiques enregistrées par l'appareil des artistes venant de théâtres de premier rang, ailleurs des comédiens bon marché sortis de l'armée des sans-emploi et des dilettantes. »³ Bien que Kienzl ne cite ni de noms d'artistes, ni de titres de film, il semble évident qu'il fait référence dans son article aux productions de maisons comme Le Film d'Art ou la SCAGL qui, à partir de la fin de l'année 1908, étaient distribuées en Allemagne par Pathé Frères.⁴

Or, en Allemagne même, les producteurs de films auraient eu du mal à suivre l'exemple français tant apprécié par Kienzl. Au printemps 1912, les trois grandes organisations corporatives regroupant les auteurs, les acteurs ainsi que d'autres professions liées au monde du théâtre interdisent formellement à leurs membres de collaborer avec l'industrie cinématographique. Et quand, dès novembre 1912, l'association des auteurs signe un contrat avec la firme PAGU

¹ Les auteurs tiennent à remercier Herbert Birett et Annemone Ligensa de leur concours. ² Hermann Kienzl, « Theater und Kinematograph », *Der Strom*, no. 7, 1911. Texte repris dans Jörg Schweinitz (dir.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1919*, Leipzig, Reclam, p. 230-234, le passage cité se trouve p. 232. ³ *Ibid.* ⁴ Nous écrivons par la suite Le Film d'Art quand nous faisons référence à la firme, tandis que « film d'art » se réfère au genre, tout comme son équivalent allemand « *Kunstfilm* ».

malgré l'initiative du début de l'année, les réactions sont souvent acerbes, comme dans la célèbre attaque d'Erich Osterheld intitulée « Comment les auteurs dramatiques allemands sont devenus des barbares »⁵.

La réception du Film d'Art et d'autres productions de ce genre en Allemagne se joue alors dans un climat de tensions à la fois culturelles et économiques, car les théâtres commencent à constater un déclin dans le nombre de spectateurs qu'ils attribuent alors à la concurrence des salles de cinéma. Combattant d'un côté les films populaires caractérisés par eux comme l'équivalent des romans à quatre sous – par analogie avec le terme *Schundliteratur* on crée l'expression *Schundfilm* – et ridiculisant les aspirations artistiques de l'industrie cinématographique de l'autre, la plupart des représentants de la culture bourgeoise en Allemagne sont loin de l'attitude dont témoigne le célèbre compte-rendu d'Adolphe Brisson de la soirée inaugurale du Film d'Art à Paris⁶. Pour mieux comprendre la manière dont les productions d'art françaises ont été reçues en Allemagne, nous essaierons d'abord d'esquisser les grandes lignes des discours relatifs aux tentatives de légitimation culturelle du cinéma. Dans un deuxième temps, nous examinerons la position de ces films sur le marché, et finalement nous donnerons un aperçu des stratégies mises en place par des producteurs allemands pour créer quelque chose comme un équivalent de ces séries artistiques.

Othello en dix minutes à peine

Ce n'est pas, en fait, la société du Film d'Art qui marque l'entrée de la culture théâtrale traditionnelle dans le domaine des images animées. Parmi les productions des frères Lumière, tout comme dans le catalogue de la Star Film de Georges Méliès, on trouve, par exemple, dès 1897 des scènes inspirées de *Faust*, et, également en 1897, chez Lumière même, un *Assassinat du duc de Guise*⁷. Dans les catalogues Pathé on trouve en 1901 un *Quo vadis ?* (Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet), en 1902 une bande réunissant des « Visions d'art » (*Kunstvisionen*), en 1903 *les Aventures de Don Quichotte – Don Quixotes Abenteur* (Ferdinand Zecca et Lucien Nonguet) et un *Guillaume Tell – Wilhelm Tell* (Lucien Nonguet), en 1904 un *Don Juan* et en 1905 *le Chemineau* (Albert Cappelani), tiré des *Misérables* de

5 Erich Osterheld, « Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden », *Die Aktion*, n°9, 1913. Repris dans *Prolog vor dem Film*, op. cit., p. 259-264. 6 Bien évidemment, en France aussi il y avait des discussions acharnées concernant les rapports entre théâtre et cinéma. Cf. Sabine Lenk, *Théâtre contre cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*, Münster, MAKS, 1989, p. 119-148. 7 Cf. Michelle Aubert et Jean-Claude Seguin (dir.), *la Production cinématographique des Frères Lumière*, Paris, BIFI/Éditions Mémoires de cinéma, 1996, p. 123 et 125. Pour la filmographie de Georges Méliès on se rapportera à Jacques Malthête, *Méliès. Images et Illusions*, Paris, Exporégie, 1996.

Victor Hugo, sans compter les très nombreuses scènes historiques et bibliques⁸. Pratiquement tous ces films sont également distribués en Allemagne⁹. Par ailleurs, le fabricant allemand Oskar Messter offre dans son catalogue de 1898 une scène tirée de l'opéra *Hänsel und Gretel* d'Engelbert Humperdinck.¹⁰

Or, de tels efforts des fabricants cinématographiques ne sont pas nécessairement appréciés par ceux qui, par ailleurs, ne cessent de critiquer le bas niveau moral, culturel ou artistique des films projetés. Pour Kienzl, par exemple, tout ceci est un symptôme du mode de vie moderne, caractérisé par la hâte et la consommation rapide :

Et puisque l'homme des grandes villes s'est habitué aux excitations nerveuses comme le toxicomane à sa drogue, il accepte avec gratitude quand le cinéma lui raconte une histoire de brigands ou un autre récit captivant à la minute. Les drames cinématographiques lui conviennent alors bien. On fait l'expérience d'un *Othello* ou d'un *Richard III* en dix minutes à peine – qu'est-ce qu'on y gagne comme temps ! Et tout ce qui est « superflu » (ce qui relève de la poésie) se trouve écarté – il n'y reste que les situations palpitantes et les actes qui font frissonner.¹¹

C'est la réduction de la pièce de théâtre (ou du roman) classique à un squelette d'actions décousues de 10 à 15 minutes qui, finalement, est encore pire, aux yeux de certains critiques du moins, que les films burlesques, mélodramatiques ou autres dont, d'habitude, sont composés les programmes. « N'a-t-on pas appris, s'exclame Heinrich Stümcke, devant le *Hamlet* de Shakespeare, le *Faust* de Goethe, le *Crépuscule des Dieux* de Wagner, à rester assis pour cinq heures et plus ? Et puis arrive le cinématographe, avec en plus Sarah Bernhardt et Réjane, pour faire régresser l'évolution. »¹²

Il convient d'ailleurs de noter que, dans toutes ces discussions, on ne mentionne pas les films sonores, les *Tonbilder*, produits par Messter et Gaumont et qui connaissent une certaine popularité en Allemagne entre 1903 et 1909, notamment autour de 1907/1908¹³. Ceux-ci misent en partie sur les mêmes ingrédients que les films d'art, à savoir des acteurs célèbres et des pièces du grand répertoire, mais ne sont apparemment pas pris en considération par les critiques. Ceci est probablement dû au fait qu'à ce moment-là, la vague des phono-scènes

⁸ Cf. Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896-1914. 1896 à 1906*, Bures sur Yvette, chez l'auteur, 1996. Il s'agit, dans l'ordre, des numéros 359, 703, 704, 705, 722, 997, 740 et 1330. ⁹ Cf. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1896-1911*, Munich, Winterberg, 1991. ¹⁰ Cf. le reprint du *Special-catalog Nr. 32 der Fa. Ed. Messter, KINtop-Schriften*, n°3, Basel, Frankfurt, Stroemfeld / Roter Stern, 1994. ¹¹ R. Kienzl, *op. cit.*, p. 231. ¹² Heinrich Stümcke, « Kinematograph und Theater », n° 14 et 15, 1911-1912. Repris dans *Prolog vor dem Film*, *op. cit.*, p. 239-248, le passage cité se trouve p. 244. ¹³ Sur les *Tonbilder* dans la production de Messter cf. Martin Koerber, « Oskar Messter – Stationen einer Karriere », dans *Oskar Messter. Filmpionier der Kaiserzeit*, sous la direction de Martin Loiperdinger, Francfort/Bâle, Stroemfeld/Roter Stern, 1994, p. 48-54.

est en fait déjà plus ou moins passée, mais en outre, que de tels *Tonbilder* représentent en général une scène en entier et qu'il n'en résulte donc pas une « condensation » de l'action de la même manière que des films critiqués par Kienzl.

Contrairement aux gens liés au théâtre ou se présentant comme des défenseurs de celui-ci, les éditeurs de livres et les libraires semblent plutôt profiter des adaptations cinématographiques. Bien que le célèbre éditeur Philipp Reclam Jr., dans sa réponse à une enquête sur ce sujet, estime que les effets d'un film basé sur un roman pour les chiffres de vente de ce dernier soient relativement neutres ou tout au plus légèrement positifs, son concurrent de la maison Hesse & Becker déclare au contraire que le roman de Sienkiewicz *Quo vadis ?* a trouvé beaucoup plus de lecteurs depuis la sortie du film tiré de lui¹⁴. En 1913, un certain M. Rambert se moque gentiment d'un grand magasin berlinois où l'on vend *Germinal* de Zola en précisant « vom Kientopp ». Rambert explique alors que, après une première réaction un peu agacée – à cause des films bibliques on fera peut-être bientôt de la réclame pour la Bible avec ce même argument –, il en était venu à la conclusion que, somme toute, ce type de publicité du cinéma pour la littérature est une très bonne chose¹⁵.

Mais malgré ces réactions plus positives à cause des intérêts économiques du groupe concerné, on peut sans doute dire que, quand Le Film d'Art fait son entrée en Allemagne en mars 1909, il y règne un climat encore relativement neutre vis-à-vis des films d'art : la *Kino-reformbewegung* ne fait sentir ses effets que plus tard. Mais au cours des années 1910 et 1911, qui sont les années de diffusion forte du film d'art français en Allemagne l'ambiance change. Notamment après la publication du livre du pasteur protestant Walther Conradt (*Die Kirche und der Kinematograph*, 1910) – qui provoque des angoisses irrationnelles face au nouveau média qu'il condamne catégoriquement, – les films sont progressivement regardés, par une bonne partie du public visé du moins, avec du scepticisme voire du mépris, ou carrément rejetés.

En revanche, dans la presse corporative, la question du *Kunstfilm* – ce qui est la traduction littérale de « film d'art » – est discutée de manière sérieuse, quoique avec une certaine réserve assez typiquement bourgeoise vis-à-vis de ce nouveau type de films. Quand, dans l'*Erste Internationale Film-Zeitung*, on se penche sur la question « qu'est-ce qu'un film d'art ? », les réponses révèlent des hésitations, des incertitudes, et aussi des réserves en ce qui concerne la portée exacte du terme¹⁶. Le ton adopté par l'auteur anonyme peut paraître aujourd'hui

¹⁴ « Kino und Buchhandel », enquête menée par le *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel* dont des extraits sont repris dans *Prolog vor dem Film*, op. cit., p. 272-289. Les réponses citées se trouvent p. 288-289. ¹⁵ M. Rambert, « Vom Kientopp'. Eine kleine und dennoch wahre Geschichte », *Vossische Zeitung*, 9 octobre 1913, p. 2. Repris dans *Prolog vor dem Film*, op. cit., p. 290-291. ¹⁶ « Kunstfilms », *Erste Internationale Film-Zeitung*, n°51, 16 décembre 1909.

quelque peu ironique, du moins dans la première partie de l'article, consacrée à une énumération des caractéristiques d'un *Kunstfilm*, que voici :

En premier lieu on projette un film relativement long qui peut mesurer jusqu'à un tiers de kilomètre. C'est-ce qui caractérise un film d'art d'un point de vue quantitatif. Le cher public se fait rarement une idée de la valeur que représente un tel film ! Pour ceux parmi les spectateurs qui ne s'y connaissent pas en technique cinématographique, il ressemble à une séance de lanterne magique anoblie, et s'ils ont sacrifié 50 Pfennig, ils seront convaincus que le propriétaire de la salle a fait une bonne affaire.¹⁷

La *Erste Internationale Film-Zeitung* fait référence à la lanterne magique, instrument pédagogique pour les adultes quand elle est utilisée pour des conférences ou démonstrations savantes, ou spectacle amusant quand les séances sont organisées pour les enfants. Dans les deux cas, les représentations de lanterne magique ont normalement lieu dans des salles ayant une certaine réputation dont les prix d'entrée sont plus élevés que dans des salles de cinéma populaires qui ne demandent souvent que 20 à 30 Pfennig par billet, les enfants et militaires payant moitié prix. Par ailleurs, l'auteur renvoie à la longueur des films d'art, qui dépasse la norme qui a cours à cette époque-là. Les films sortis sous le logo du Film d'Art au Deutsches Reich entre 1909 et 1911 n'ont jamais moins de 100 m (5 minutes), la majorité mesure entre 200 (10 min.) et 300 m, souvent les 300 m (15 min.) sont dépassés, les films les plus longs comportant 410 m (*Athalie*, Michel Carré, 1910) et 470 m (*l'Empreinte*, Paul Henry Burguet, 1908). L'auteur souligne par la suite le coût de production qui justifie également le prix plus élevé dû au métrage:

Ensuite, le film d'art se fait remarquer par l'éminence de son contenu. Cela lui donne sa supériorité d'un point de vue qualitatif. Les fabricants n'ont pas regardé à la dépense, ni au temps ou au travail pour produire un film dont la réalisation nécessitait peut-être de longs voyages, des costumes spéciaux, des décors particuliers, des mises en scène théâtrales artistiques. En plus, on prendra soin d'avoir une belle coloration pour augmenter la valeur de la représentation.¹⁸

Selon l'auteur, on ferait erreur en croyant se trouver en face d'un spectacle que le public paye trop cher : des décors authentiques qui demandent de longs voyages, des costumes spécialement préparés pour faire vrai, la coloration qui double normalement le tarif de location

¹⁷ *Ibid.* Par ailleurs, la revue *Photographische Industrie* (1909, p. 94-97) mentionne dans ce contexte les honoraires extraordinaires payés aux auteurs par les maisons de production. ¹⁸ *Ibid.*

et qui fait que l'œuvre peut figurer comme point culminant d'une séance, justifient le prix du billet. Le rédacteur reconnaît en fin de compte que le film d'art offre en effet une qualité « supérieure » à plusieurs niveaux.

Dans cet article, on peut discerner les connotations les plus importantes que comporte alors la notion du *Kunstfilm* en Allemagne : elle désigne un type de films relativement longs, coûteux, somptueux dans leur mise en scène et traitant de sujets nobles et importants, permettant aux exploitants de vendre les billets à un prix élevé. Cependant, ces qualités sont présentées sans que l'auteur procède à la recommandation de ce nouveau type de film. Cherchant à garder une position neutre, il laisse le lecteur décider si ces valeurs de production valent bien l'investissement. Ainsi, dans la suite de l'article, l'auteur reprend l'argument de l'impossibilité de condenser toute une pièce de théâtre en un film qui, au maximum, dure quinze minutes. Selon lui, il vaudrait mieux choisir certaines scènes visuellement intéressantes et les représenter intégralement. Les drames de Shakespeare, mais aussi l'Ancien et le Nouveau Testament pourraient fournir matière à de telles œuvres.

Quand on regarde les films sortis sous le sigle du Film d'Art en Allemagne – soit cent vingt sept titres entre 1909 et 1911, y compris les dix sept où la firme est mentionnée aux côtés de la SCAGL – on remarque que beaucoup des titres recensés par Birett font partie de ces deux catégories : sujets shakespeariens et récits bibliques¹⁹. Les directeurs de cinéma savent que *David und Goliath – David et Goliath* (Henri Andréani, 1910) et *Kain und Abel – Caïn et Abel* (Henri Andréani, 1911) ou *Othello, der Moor von Venedig – Othello ou « le Maure de Venise »* (Gerolamo Lo Savio, 1909) et *Das Ende Karls des Kühnen – la Fin de Charles le Téméraire* (Paul Garbagni, 1910) d'après Sir Walter Scott sont considérés comme « *volksbildend* » (éducatifs pour le peuple), que par conséquent ces titres sont acceptables pour le public qui fréquente les « *bessere Lichtspielhäuser* » (les cinémas de haut de gamme), ce qui permet aux distributeurs de jouer la carte de la qualité.

Cela étant, dans ses réflexions plus générales, l'auteur de la *Erste Internationale Film-Zeitung* place sur un plan d'égal intérêt les vues de paysages et de villes ou des processus de fabrication dans des usines. Le *Kunstfilm* est bel et bien pour lui « un pas en avant », mais à l'égard duquel il garde alors une certaine réserve, d'autant plus qu'il s'agit encore d'un phénomène assez récent²⁰. La prudence de l'auteur s'explique aussi par le fait que son jugement se base forcément sur un nombre de films limité : pendant toute l'année 1909 ne paraissent que dix-sept films se réclamant du Film d'Art. En Allemagne, le genre n'est pas repris. Après que l'auteur-producteur-directeur Heinrich Bolten-Baekers a échoué, à l'automne 1908,

19 Cf. H. Birett, *Filmangebot*, op. cit. 20 Cf. « Kunstfilme », op. cit.

à associer Charles Pathé à la fondation d'une compagnie allemande qui produirait des films selon les mêmes critères que Le Film d'Art, personne n'a entrepris de monter une telle production²¹. Le Film d'Art et la SCAGL (à partir de 1909), puis la Film d'Arte Italiana (à partir de 1910) sont donc les seules à offrir des « *Kunstfilme* » en Allemagne²².

Dans l'ensemble, l'article de l'*Erste Internationale Film-Zeitung* cherche avant tout à ne pas offenser qui que ce soit. Toute critique est immédiatement nuancée et atténuée, on ne nomme aucun film, aucune maison de production, on n'y trouve pas d'exemple précis, ni négatif, ni positif. L'industrie cinématographique, par contre, est enthousiaste. Un rapport tout à fait favorable de la soirée inaugurale à la salle Charras et des informations relatives à la fondation du Film d'Art et de la S.C.A.G.L paraissent dans la *Photographische Industrie* en 1909²³. À cette occasion l'auteur exprime son espoir que « cette collaboration de l'art et de l'industrie digne d'éloges contribuera à l'élévation du niveau des présentations cinématographiques » et les débarrassera « du règne des films criant au meurtre » (il utilise la formule intraduisible de *Zauber- und Mordiofilme*). Un autre journaliste de la *Photographische Industrie* juge les productions du Film d'Art « [...] tout à fait utiles pour combattre la production à quatre sous du marché cinématographique. »²⁴

Si, du point de vue de l'industrie cinématographique, les films d'art visent non seulement à contribuer à la légitimation culturelle du cinéma, mais aussi à s'adresser à un public plus cultivé, il est clair qu'en Allemagne cette stratégie se heurte à quelques réserves, parfois même à du mépris, que les maisons de distribution s'efforcent de vaincre.

Le répertoire du Film d'Art diffusé en Allemagne

Il est donc important de connaître le type de films que Pathé propose aux exploitants sous le *label* du Film d'Art entre 1909 et 1911 (les années pour lesquelles nous avons des informations grâce à la filmographie établie par Herbert Birett). Birett recense pour cette période 110 films distribués sous le sigle Le Film d'Art, 22 titres de la Film d'Arte Italiana ainsi que 17 œuvres labélisées Le Film d'Art/SCAGL. Pour cette recherche nous avons pris en compte 127 titres du Film d'Art, mais, comme nous l'expliquerons plus loin, les indications fournies dans la presse corporative ne sont pas toujours fiables.

21 Pour le projet de Bolten-Baeckers cf. Helmut Diederichs, *Der Student von Prag : Einführung und Protokoll*, Stuttgart, Focus, 1985, p. 6. Bolten-Baeckers devait être mis au courant de la fondation du Film d'Art par ses partenaires commerciaux et par des revues corporatives comme la *Photographische Industrie* de 1908 (p. 552-555) qui en parlent. **22** Le critique aurait également pu voir *Der verlorene Sohn – l'Enfant prodigue* (Michel Carré, 1907), film d'art « avant la lettre » qui sort en 1907 en Allemagne sous le logo de Pathé Frères. **23** *Photographische Industrie*, 1909, p. 94-97. **24** *Ibid.*, p. 274-275.

La répartition des sujets est la suivante : les films bibliques (ca. 10%) et les adaptations littéraires (environ 26%) ont déjà été évoqués ; il y a également des portraits de personnalités historiques, des représentations d'événements décisifs d'une époque ainsi que des drames à caractère moralisateur.

Vu l'origine française des titres, un bon nombre d'adaptations littéraires présentent des auteurs francophones classiques : Honoré de Balzac est le favori avec *Eingemauert – la Grande Bretèche* (André Calmettes, 1909), *Ferragus* (André Calmettes, 1910), *Frau von Langeais – Madame de Langeais* (1910) et *le Colonel Chabert* (Henri Pouctal, André Calmettes, 1911). Jean Racine est représenté par *Athalie – Athalia* (Michel Carré, 1910). Il y a également des textes d'Ésope, Alphonse Daudet, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Alfred de Musset, Gérard de Nerval, Jean François Regnard et Pline l'Ancien. Il est à noter que la plupart des titres sont annoncés sans indication du nom de l'auteur. Titres et noms seraient de toute manière peu connus d'une bonne partie du public²⁵.

Par contre, relativement peu de pièces écrites par des auteurs contemporains sont distribués en Allemagne: Victorien Sardou et *Die Tosca – la Tosca* (Charles Le Bargy, 1909), *Die beiden Waisenmädel – les Deux Orphelines* (Georges Monca, 1909) basé sur un drame d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon ainsi que *Der Tod des Herzogs von Enghien – la Mort du duc d'Enghien en 1804* (Albert Capellani, 1909) d'après Léon Hennique ont pu être identifiés. Le caractère mélodramatique de ces pièces les rapproche en principe du « drame à quatre sous », mais en tant que *Kunstfilm* ils se trouvent dans une catégorie autre. Avec *Eingemauert* de Balzac ils forment en 1909 des exemples que le critique anonyme de la *Erste Internationale Film-Zeitung* a peut-être vus et jugés d'un point de vue encore neutre²⁶. Car ils représentent, justement, les « "Richard III" en dix minutes à peine » que Hermann Kienzl condamne avec consternation quelques années plus tard.

En ce qui concerne les films adaptant des œuvres connues de la littérature allemande, les exploitants allemands peuvent compter sur un accueil favorable de ceux qui ne partagent pas le point de vue de Kienzl. De Friedrich Schiller on propose *Don Carlos* (André Calmettes, 1910)²⁷ ; de Johann Wolfgang von Goethe sont projetés un *Mignon* (André Calmettes, 1911) et un *Werthers Leiden – Werther* (Henri Pouctal, 1910). Les frères Grimm passent également à l'écran avec *Schneewittchen – la Petite Blanche-Neige* (Gaston Velle, 1910). Même si, tout

²⁵ Il serait intéressant de savoir si au cours des années suivantes cette politique est poursuivie, vu les attaques intenses des représentants de la *Kinoreformbewegung*. ²⁶ Dans l'article sont mentionnés *Othello*, *Jeanne d'Arc*, *la Dame aux camélias* et *Joseph [vendu par ses frères]*, que l'auteur a certainement vus à l'écran. Cf. la liste des films sortis en Allemagne en 1909 en annexe de cet article. *La Vie de Jeanne d'Arc* est une production Pathé de 1909. ²⁷ Une autre pièce de Friedrich Schiller – *Wilhelm Tell – Guillaume Tell* (Mario Caserini, 1909) est produite et distribuée par Pathé frères sous la marque de la Film d'Arte Italiana.

comme pour les films adaptés d'œuvres françaises, ces films se limitent à l'évocation de quelques scènes, souvenirs d'une lecture à l'école ou à la maison, la certitude que ces titres font partie du patrimoine littéraire allemand leur confère un statut particulier aux yeux de la plupart des spectateurs. Ces classiques populaires correspondent parfaitement à l'image du propagateur de valeurs culturelles à laquelle aspire le cinéma vers 1911/12.

À part ces grands classiques, il n'y a (selon la reconstruction du catalogue Pathé par Henri Bousquet) que deux autres auteurs allemands contemporains adaptés par Le Film d'Art et Pathé. Un film « d'après le drame de Hermann Sudermann » (mis en scène en 1889), à savoir *Die Ehre – l'Honneur* (Albert Capellani, 1910) a une date de mise en vente/location annoncée pour l'Allemagne le 15 octobre 1910, soit quinze jours avant sa sortie en France. *Zapfenstreich – la Retraite* (1910), une comédie militaire extrêmement populaire de Franz Adam Beyerlein (mise en scène au théâtre en 1903) sort la même année sous le label Film d'Art, mais en combinaison avec celui de la SCAGL. L'absence d'autres auteurs contemporains s'explique probablement par le boycott des entreprises cinématographiques organisé en 1912 par les associations corporatives, mais il est tout de même intéressant de noter que même avant cette date, la filiale berlinoise de Pathé n'a apparemment pas cherché très activement à acquérir les droits d'œuvres littéraires allemandes populaires.

Les personnages historiques sont également un thème favori de la distribution avec 17 % des titres : *Cagliostro* (Camille de Morlhon, 1910), *Das Ende von Lincoln – la Fin de Lincoln* (Camille de Morlhon, 1910) et *Kleopatra – Cléopâtre* (Henri Andréani, 1909) ne sont que quelques exemples²⁸. Ces personnages historico-mythiques dont tout le monde se souvient grâce à l'école ou aux gazettes populaires, profitent d'un certain intérêt, car leur destin est connu et promet de l'action : un assassinat, des morts, de la passion et de l'exotisme, et tout cela sous le signe de l'éducation populaire. Un ou deux ans après les membres de la *Kinoreformbewegung* les qualifieront de *Schundfilms*. Pour eux, ces aspirations artistiques de l'industrie cinématographique ne seront que de la *Volksverdummung*, l'abrutissement du peuple.

Les films à caractère (mélo)dramatique forment un groupe important (26 %). Il est difficile de dire à partir des titres trouvés chez Herbert Birett s'il s'agit d'adaptations ou de pièces écrites pour l'écran. Leur « message » et leur réception en Allemagne sont également inconnus. Nous avons donc préféré de ne pas étudier cet ensemble. Il nous reste simplement à dire qu'il y a peu de comédies ou *Lustspiele* dans ce répertoire, ce qui se retrouve dans la production du Film d'Art même.

En somme, le répertoire proposé comme produit par la firme Le Film d'Art est plutôt conser-

²⁸ Faute de sources, il est difficile à dire si ces films sont basés sur des œuvres littéraires.

vateur : ce sont des thèmes qui « passent » à coup sûr. Car les films à intention culturelle ne se vendent que dans des *Lichtspieltheater* ou des *Filmpaläste* fréquentés par des gens qui se veulent cultivés, la jeunesse ou le « peuple » cherchent avant tout du divertissement et de l'excitation²⁹. Vu l'émergence des salles sédentaires vers 1906, on comprend qu'en 1909 ces maisons plus élégantes sont encore en voie de développement et que, par conséquent, elles ne sont pas encore très nombreuses.

Parallèlement, les activités de la *Kinoreformbewegung* deviennent de plus en plus pressantes au cours des années. Vu le nombre de films aux ambitions historiques, littéraires ou théâtrales, il semble que le distributeur du Film d'Art, Pathé Frères, choisit les produits avec soin : tout ce qui permet de passer l'épreuve de la « censure » moralisatrice des *Kinoreformer* ainsi que celle des directeurs de salles qui se veulent sérieux afin d'attirer de la clientèle respectable³⁰.

Revenons alors à notre observation précédente sur l'usage abusif du sigle Film d'Art dans les annonces. Parmi les titres cités quelques-uns ne sont pas des productions du Film d'Art, par exemple *les Deux Orphelines*, *la Mort du duc d'Enghien*, *Athalie*, *la Petite Blanche-Neige*. Or, *la Mort du duc d'Enghien* et *Athalie*, deux productions de la SCAGL, sont malgré tout annoncées sous le label Film d'Art/SCAGL ; les deux autres, *les Deux Orphelines* de la S.C.A.G.L et *la Petite Blanche-Neige* de la Série d'Art Pathé Frères, sont distribués tout simplement comme des titres Film d'Art. On a d'autres exemples de cette méthode avec *Das Mädchen von Arles – l'Arlésienne* (Albert Capellani, 1908), *Fern dem Auge, fern dem Herzen – Loin des yeux, loin du cœur* (Georges Denola, 1910) ainsi que *Die Katze in eine Frau verwandelt – la Chatte métamorphosée en femme* (Michel Carré, 1910), tous trois de la SCAGL. Il n'est pas à exclure que Herbert Birett se soit trompé en reproduisant les données vu les milliers de titres qu'il indique dans son livre. Toutefois, le nombre de titres qui apparaissent sous les noms du Film d'Art sans l'être, est trop considérable pour que cette attribution fallacieuse n'apparaisse pas comme une stratégie. À notre avis, Pathé se sert du logo « Film d'Art » pour mieux vendre des films, même quand il ne s'agit pas de productions de cette maison. Il semble donc que l'image de marque « Film d'Art » ait eu une certaine réputation auprès des exploitants ce qui pousse Pathé Frères à en abuser.

²⁹ Les cinémas bon marché font de la publicité avec des affiches criardes sur le trottoir qui choquent le « bon public ». Un article dans *l'Erste Internationale Film-Zeitung* du 2 décembre 1909 salue l'inauguration d'un « théâtre élégant » à Düsseldorf en évoquant explicitement la présence de telles affiches à l'entrée d'autres salles qui, selon l'auteur, ne font que renforcer les préjugés contre le cinéma en tant qu'institution. ³⁰ En 1909 en 1910 la censure est localement effectuée par la police qui n'intervient que sur appel d'un spectateur choqué. La première censure institutionnalisée au Deutsches Reich ne commence son travail qu'en 1910 à Düsseldorf. Cf. Herbert Birett, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*, München, Q-Verlag, 1994, p. 92.

La distribution du Film d'Art en Allemagne

D'après l'étude importante de Corinna Müller sur le marché cinématographique en Allemagne, le film d'art, c'est-à-dire notamment les productions de la firme du même nom ainsi que celles de la S.C.A.G.L, est distribué d'abord selon le principe de la location et non pas de la vente³¹. Ceci serait donc, en même temps, de la part de Pathé, une première tentative d'établir ce nouveau système de distribution en Allemagne. Après la vente par mètre et l'exploitation de longue durée des copies par des cinémas ambulants, les cinémas sédentaires ont créé entre eux des cercles d'échange (*Tauschzentralen*) ; les plus puissants économiquement ont commencé à faire de la diffusion. Remplacer la vente par la location est alors un moyen de renforcer la position du producteur et de lui donner le pouvoir de déterminer lui-même les prix de ses produits.

Les films d'art se prêtent particulièrement bien à une telle initiative, étant donné qu'il s'agit alors de productions de prestige, avec des sujets nobles ainsi que la participation d'acteurs de théâtre estimés par la critique. Les prix demandés par Pathé semblent assez élevés. Si l'on en croit l'un des lecteurs de la revue corporative *Kinematograph* qui parle de 50 Marks par 100 m et par semaine, cela équivaut à peu près à la moitié du prix de vente habituel pour un tel métrage (1 Mark par mètre)³². Pour les 340 m de *l'Assassinat du duc de Guise* la location coûterait alors environ 170 Marks par semaine.

Or, relativement vite Pathé offre des films d'art à la fois en vente et en location, en commençant par *le Retour d'Ulysse*³³. Selon Herbert Birett ses 320 m coûtent 520 Mark ; en location il devrait donc coûter environ 200 Mark par semaine³⁴. Même si la location est moins coûteuse, le fait qu'une fois la copie achetée, l'exploitant puisse décider lui-même de la période pendant laquelle il met le film au programme et, en outre, l'échanger ou ensuite le revendre, rend la location moins intéressante que la vente. Selon Müller, à partir de la mi-mars 1909 la firme Le Film d'Art prend les choses en main et distribue elle-même ses productions en Allemagne en choisissant de les mettre en vente, au départ en continuant à demander des tarifs relativement élevés. Cette stratégie ne semble cependant pas apporter les bénéfices espérés, car on adopte vite le prix habituel de 1 Mark par mètre.³⁵

Corinna Müller constate alors l'échec de cette stratégie de la part de Pathé et du Film d'Art d'imposer non seulement des tarifs spéciaux pour des produits de prestige et de passer à un

31 Cf. Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 1994, p. 105-108. 32 Cité par C. Müller, *op.cit.*, p. 105-106. 33 Cf. *ibid.*, p. 299, note 16. 34 Cf. H. Birett, *Filmangebot*, *op. cit.* 35 Cf. Müller, *op. cit.*, p. 106-107. Müller fonde-t-elle cette conclusion uniquement sur les annonces publiées dans la presse corporative ? Dans ce cas là, la stratégie de Pathé pour mettre en avant le sigle Le Film d'Art pourrait l'avoir induit. Étant données les forces économiques relativement faibles du Film d'Art, il serait étonnant que la firme ait décidé de se séparer d'un partenaire aussi puissant que Pathé.

système de location, mais aussi de faire reconnaître un statut supérieur à des films d'un métrage considérablement plus long. Elle avance l'hypothèse que l'insuccès du film d'art en Allemagne, que de nombreux historiens attribuent à un manque d'intérêt de la part du public, s'explique bien mieux par le rejet du mode de distribution et de la politique tarifaire adoptée par Pathé. Le fait que, dans les années qui suivent, des productions Film d'Art continuent à être mises sur le marché et que plusieurs de ces films continuent à circuler, atteste même une certaine popularité de ces sujets auprès des spectateurs allemands³⁶. Or, à la lumière des réflexions de l'auteur anonyme de *l'Erste Internationale Film-Zeitung* citées plus haut, on peut nuancer cet argument. Les tarifs élevés au niveau de la distribution par location ou par vente amènent apparemment les exploitants des salles à augmenter les prix des billets, ce qui contribue à une différenciation des salles au niveau du public visé. Les *Kunstfilme* trouvent alors un public, mais c'est surtout dans une certaine catégorie de cinémas.

En ce qui concerne la longueur des films, le « tiers de kilomètre » dont il est question dans l'article publié par *l'Erste Internationale Film-Zeitung* donne une indication pour ce que les contemporains considèrent une durée hors norme. À ce niveau-là encore, avec ses 340 m, *l'Assassinat du duc de Guise* peut apparaître comme le prototype du nouveau format. Parmi les titres distribués en Allemagne et qui dépassent encore ce « tiers de kilomètre » il y a *La Tosca* (380 m), *l'Empreinte ou la main rouge* (470 m) ou *Der Totschläger – l'Assommoir* (Albert Capellani et Michel Carré, 1909, SCAGL, 740 m). Mais comme l'explique Müller, les producteurs semblent assez rapidement réduire le métrage de leurs films de prestige, en conséquence de leur relatif insuccès à imposer un nouveau régime de distribution³⁷. Même si cette conclusion devrait être placée dans un contexte plus large, car le seul marché germanique n'a sans doute pas pu influencer à ce point les décisions stratégiques des producteurs français, il apparaît qu'en 1908/1909, cette première tentative d'établir un système de location et un format de films plus longs, n'a pas été accueillie très favorablement.

Or, à peine deux ans plus tard déjà, avec la sortie du film danois *Afgrunden* d'Urban Gad avec Asta Nielsen, Ludwig Gottschalk distributeur et exploitant à Düsseldorf, réussit à lancer le régime de distribution appelé en Allemagne le « Monopolfilm ». Entre-temps, le système de location a gagné du terrain, sans toutefois réussir à devenir dominant. Comme le remarque Müller, Gottschalk mise sur une stratégie de marketing proche de celle du film d'art, car il souligne en novembre 1910 dans sa première annonce pour ce film la participation de « membres célèbres des théâtres de Copenhague »³⁸. Gottschalk offre *Afgrunden* en location, mais en garantissant à ses clients l'exclusivité pour une période et une zone précises.

³⁶ *Ibid.* p. 107. ³⁷ *Ibid.* ³⁸ *Ibid.* p. 115-117.

Or, le succès énorme de cette production, qui fait de Nielsen dès le départ une vedette internationale, n'est certainement pas dû à son assimilation au film d'art. Elle inaugure plutôt toute une série de drames sociaux contemporains produits au Danemark et très populaires auprès du public allemand. Mais ce qui rapproche *Afgrunden* des films d'art est son métrage extraordinaire : 850 m, ce qui correspond à environ 47 minutes (à 16 i/s). *L'Assommoir*, un an plus tôt, durait déjà environ 41 minutes.

Se pose alors la question de savoir si, tout simplement, la tentative de distribuer les films d'art selon un régime nouveau n'est pas venue trop tôt. Ceci n'est pas à exclure, mais il faut dire que les films eux-mêmes n'ont apparemment pas eu un impact tel que les exploitants aient été prêts à accepter les conditions que les distributeurs cherchaient à imposer. Avec *Afgrunden*, semble-t-il, les choses se présentent différemment. L'énorme popularité de ce film – due en grande partie à une scène de danse érotique, – et de surcroît la possibilité de le louer avec une garantie d'exclusivité, rendent plus intéressante l'offre de Gottschalk.

Une alternative allemande : l'« Autorenfilm »

Quoi qu'il en soit, en 1913, les choses ont profondément changé. Le système de location est devenu dominant, et il y a une version allemande du film d'art qui témoigne de l'aspiration de l'industrie cinématographique allemande à une légitimation culturelle.

Le 21 janvier 1913, la première de *Der Andere*, une histoire vaguement basée sur *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson, écrite par Paul Lindau et mise en scène par Max Mack, inaugure la série de ce qu'on appelle alors *Autorenfilm*, l'« auteur » (Autor) étant, dans ce cas, celui qui est responsable du scénario, et non pas le metteur en scène. À part le fait que ce film est le premier fruit d'une collaboration entre l'association des auteurs de théâtre et la PAGU décidée en novembre 1912 et, comme on l'a vu, décriée par Erich Osterheld et d'autres, c'est l'apparition de l'éminent acteur Albert Bassermann qui fait sensation. Lindau, après tout, n'est guère un auteur de premier rang à cette époque, tandis que Bassermann, porteur de l'anneau d'Iffland, est en effet une vedette de théâtre hors pair. Comme ce fut le cas avec la soirée du Film d'Art à Paris en 1908, la première de *Der Andere* fait accourir les critiques des journaux importants, et ainsi c'est en quelque sorte le début de la critique cinématographique dans la presse en Allemagne³⁹.

D'autres projets du même genre suivent, tous produits en 1913 : *Der Student von Prag*, scénario de Hanns Heinz Ewers mis en scène par le Danois Stellan Rye, *Der Shylock von Krakau*,

³⁹ Cf. Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart, Fischer + Wiedleröther, 1986, p. 55-59.

scénario de Felix Salten, mis en scène par Carl Wilhelm avec Rudolf Schildkraut dans le rôle principal, ou encore *Die Landstrasse*, scénario de Paul Lindau, mis en scène par Paul von Woringen. On peut encore ajouter deux productions scandinaves *Den Okända* du Suédois Mauritz Stiller, adaptation d'une pantomime d'Hugo von Hofmannsthal et *Atlantis* d'August Blom, film danois basé sur le roman éponyme de Gerhart Hauptmann. Par ailleurs, le célèbre metteur en scène de théâtre Max Reinhardt met en scène *Die Insel der Seligen* et la vie de Richard Wagner est transposée à l'écran par Carl Froelich et William Wauer, avec le compositeur Giuseppe Becce incarnant le maestro. Cette véritable explosion de films, misant à des niveaux divers sur la légitimation culturelle, a indubitablement des effets sur la perception du cinéma par l'intelligentsia. Même si les réactions sont sceptiques la plupart du temps, et que les hiérarchies culturelles ne sont pas du tout bouleversées, on peut constater que ces films réussissent néanmoins à susciter un intérêt auprès des critiques littéraires et du théâtre. Dans une étude de cas sur les programmes de plusieurs grandes salles berlinoises, de la fin août jusqu'au début d'octobre 1913, Jeanpaul Goergen constate, entre autres, une forte présence de l'*Autorenfilm* sur ces écrans. Il parle alors d'un cinéma devenu « visible » dans le discours public.⁴⁰ Des films comme *Der Student von Prag*, *Die Insel der Seligen* ou *Den Okända* (distribué en Allemagne sous le titre *Das fremde Mädchen*), mais aussi *Germinal* d'Albert Capellani ou *Adrienne Lecouvreur* de Louis Mercanton et Henri Desfontaines avec Sarah Bernhardt, font l'objet d'annonces particulières et d'articles dans la presse quotidienne. De ce point de vue, l'*Autorenfilm* et d'autres films d'art réussissent en 1913 à créer une « visibilité » (pour reprendre encore une fois ce terme heureux) comparable à celle générée en France par le célèbre article de Brisson de 1908. En Allemagne aussi, le cinéma se trouve sur la route vers la légitimation culturelle, du moins avec un type spécifique de films. Les raisons de ce succès sont sans doute multiples : il y a, pour commencer, à partir de 1909-1910 et surtout en 1911-1912, l'émergence d'un type de salles plus confortables, s'adressant à un public plutôt bourgeois – les *Lichtspieltheater* du centre ville – un fait qui est souligné par Goergen à partir du cas berlinois en 1913. Comme nous l'avons suggéré, c'est le résultat d'un processus de différenciation auquel contribuent les films d'art. Ensuite, le marché cinématographique est suffisamment différencié en 1913 pour permettre aux producteurs et aux

⁴⁰ Jeanpaul Goergen, « 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, p. 66-86. La « visibilité » dont parle Goergen joue en fait sur deux niveaux. D'une part, ces programmes sont toujours visibles pour les historiens, parce qu'ils peuvent être repérés dans des sources assez facilement accessibles, comme les journaux de l'époque, contrairement aux programmes des petites salles de quartier qui n'ont pas eu les moyens de placer des annonces dans la presse. D'autre part, cette expression fait référence à la présence d'un nombre limité de titres de films et de *Lichtspieltheater* au niveau d'un débat public.

distributeurs de mettre en avant certains titres en tant que films de prestige. Et finalement, on pourrait peut-être avancer l'hypothèse que l'ancrage de l'*Autorenfilm* dans le contexte culturel allemand facilite son succès plus large auprès du public. Certes, des films comme *Germinal* ou *Quo Vadis ?* suscitent des échos similaires, mais ce sont alors des films basés sur des œuvres assez largement diffusées, faisant partie d'un canon culturel européen. Dans l'ensemble, on peut soutenir que les productions d'art contribuent plutôt à l'émergence des cinémas nationaux qui se joue en effet au cours de ces années-là. Qu'il s'agisse d'auteurs contemporains populaires comme Hauptmann, Ewers, Lindau ou Salten ou d'acteurs réputés comme Bassermann ou Schildkraut, d'un artiste emblématique comme Richard Wagner ou d'un contemporain éminent comme Max Reinhardt, ni les producteurs, ni les distributeurs, ni les exploitants ont à expliquer l'importance de ces personnalités à leurs clients respectifs.

Ainsi, le film d'art importé de la France a sans doute introduit une conception à la fois artistique et commerciale dont les producteurs et distributeurs allemands ont su tirer profit par la suite. Cela étant, par rapport à l'offre globale, les films d'art sont restés marginaux. Or, l'*Autorenfilm* ne représente pas non plus l'avenir : ce sont plutôt les vedettes de cinéma comme Asta Nielsen et Henny Porten qui vont attirer le public. En 1913, l'alliance des adversaires des *Schundfilme* est relativement présente dans la presse, et elle surveille avec méfiance la qualité morale des films sur le marché. L'avènement d'une censure institutionnalisée renforce la pression sur les producteurs. En outre, un discours critique commence à s'établir. En 1909, pour l'auteur anonyme de *l'Erste Internationale Film-Zeitung* les qualités des *Kunstfilme* résident avant tout dans « l'éminence du contenu », la qualité des décors, la mise en scène de théâtre artistique, et, pourrait-on ajouter avec Kienzl, la réputation des acteurs. Ce qui en fait de l'art, autrement dit, relève en fait du profilmique ou de l'afilmmique, pour reprendre la terminologie de la filmologie. En 1913, l'*Autorenfilm* est jugé selon des critères autres qui concernent de plus en plus les qualités proprement filmiques des productions. Quand le célèbre écrivain Kurt Tucholsky (utilisant alors l'un de ses pseudonymes, Ignaz Wrobel) livre des commentaires tout à fait positifs sur le *Germinal* de Capellani, il remarque : « Il ne reste plus grand'chose de Zola, toutefois : le film n'est pas mauvais. Esthétiquement il mérite des louanges. Pathé démontre qu'il a toujours barre sur ses rivaux. Les cadres sont bons, une pièce de métal scintille dans l'obscurité, le romantisme du travail dangereux est bien rendu. »⁴¹ Ce n'est donc pas l'art de Zola que Tucholsky retrouve dans le film, mais quelque chose qui, pour lui, est beaucoup plus important : des signes d'une esthétique cinématographique.

41 Ignaz Wrobel (= Kurt Tucholsky), « Kinodämmerung », *Berliner Volksblatt*, supplément « Vorwärts », 12 octobre 1913.

Annexe

Quand les premiers films sortis sous le logo de la compagnie Film d'Art arrivent-ils en Allemagne ? Dans la filmographie établie par Herbert Birett nous avons pu retrouver les œuvres suivantes⁴².

Films de 1908 :

Die Hand – la Main, date de sortie annoncée : juillet 1909

Die Blutspur – l'Empreinte ou la main rouge, date de sortie annoncée : 27/3/1909

Die Ermordung des Herzogs von Guise – l'Assassinat du duc de Guise, date de censure : 1/5/1909

Das Mädchen von Arles – l'Arlésienne, pas de date indiquée, mais sorti en 1909

Die Rückkehr des Odysseus – le Retour d'Ulysse, date de sortie annoncée : 6/3/1909

Der Judaskuss – le Baiser de Judas, date de sortie annoncée : 20/3/1909

Films de 1909 :

Die beiden Waisenmädel – les Deux Orphelines, date de sortie annoncée : 8/1/1909

In Hellas – Dans l'Hellade, date de sortie annoncée : 21/8/1909

Eingemauert – la Grande Bretèche, date de censure : 1/3/1916 (il s'agit probablement d'une deuxième censure provoquée par la guerre)

Der Instrumentenmacher von Cremona – le Luthier de Crémone, pas de date indiquée, mais sorti en 1909

Josef wird von seinen Brüdern verkauft – Joseph vendu par ses frères, date de sortie annoncée : 27/11/1909

Man soll nicht mit der Liebe spielen – On ne badine pas avec l'amour, date de sortie annoncée : 24/12/1909

Othello, der Moor von Venedig – Othello ou le Maure de Venise, pas de date indiquée, mais sorti en 1909

Der Tod des Herzogs von Enghien – la Mort du duc d'Enghien en 1804, pas de date indiquée, mais sorti en 1909

La Traviata – la Dame aux camélias, pas de date indiquée, mais sorti en 1909

Die Tosca – la Tosca, date de sortie annoncée : 20/3/1909

Der Universalerbe – le Légataire universel, pas de date indiquée, mais sorti en 1909

⁴² Les titres français ainsi que les noms des réalisateurs sont tirés de Raymond Chirat, Éric Le Roy, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, Cinémathèque française / Musée du cinéma, Paris 1995, de la liste des productions Film d'Art conservées au CNC, ainsi que des livres d'Henri Bousquet.