

Les images en mouvement au théâtre de variétés: le cas de l'Apollo de Düsseldorf

Frank Kessler et Sabine Lenk

La relation entre le théâtre de variétés et le cinématographe aux premiers temps du cinéma a été analysée dans le passé par des chercheurs tels que Robert C. Allen¹ ou Charles Musser.² Plus récemment, Joseph Garncarz a consacré une étude au volet allemand de la question.³ Il y reste, pourtant, un bon nombre de questions. Ceci est dû, entre autres, au fait que cette forme de spectacle scénique présente quelques différences selon les pays: le *vaudeville* aux États-Unis, le *variety show* en Angleterre, le *music-hall* ou le *café-concert* en France et le *Variété* (écrit parfois aussi *Variété*) ou *Spezialitätentheater* en Allemagne fonctionnent selon leurs propres lois et ne s'adressent pas aux mêmes publics. Ceci vaut d'ailleurs également pour la terminologie, car le mot "vaudeville", en l'occurrence, renvoie en France et aux États-Unis à des types de spectacles fort différents. Autrement dit, les résultats des études de Musser et Allen, par exemple, sur le vaudeville américain ne sauraient être appliqués au spectacle de *Variété* allemand.

Pour notre article, qui portera uniquement sur la situation en Allemagne, nous avons examiné de plus près le cas de l'Apollo, grand théâtre de *Variété* de la ville de Düsseldorf. Partant de cet exemple nous présenterons plus précisément le cinématographe en tant que numéro de variétés. La relation entre le nouveau média et cette institution de spectacles légèrement plus ancienne sera discutée, nous nous pencherons sur la place des images en mouvement au sein de la programmation, et nous proposerons quelques réflexions concernant la *chaser theory* ayant fait couler tant d'encre vers 1980 aux États-Unis.

La relation de parenté entre Variété et cinématographe

Le *Variété* en tant que lieu et forme d'amusement commence son essor en Allemagne environ 20 à 25 ans avant l'invention du cinématographe. Il répond aux besoins des ouvriers et petits-bourgeois dans le milieu urbain, fortement transformé par l'industrialisation rapide du pays. Cette forme de spectacle propose ce que son nom annonce: des performances artistiques ou acrobatiques variées, présentées sous forme de numéro et accompagnées par un orchestre, que le public regarde pendant qu'il boit, mange et souvent fume.⁴

Au tournant du siècle, le cinématographe a en fait plus de traits en commun avec le *Variété* que celui-ci avec le théâtre, même s'il s'agit dans les deux cas de spectacles scéniques. Résumons en quelques mots leur parenté:

- programmes composés de numéros autonomes;

- renouvellement régulier des programmes;
- types de numéros récurrents et quasi-obligatoires (numéros de chant, de danse, d'acrobatie, d'animaux, de prestidigitation, etc. pour le *Variété*, films d'actualité, comédie, drame, *travelogue* ou autre vue documentaire pour le cinématographe);
- dramaturgie dans la structure du programme au moyen d'une répartition stratégique des grandes attractions par rapport aux autres numéros;
- changement continu du mode d'adresse émotionnel et affectif (rire, étonnement, suspense, peur, admiration, etc.);
- accompagnement musical et présence d'un conférencier ou bonimenteur;
- système de "booking" (circulation de numéros/de copies d'un établissement à l'autre au niveau régional et national);
- passage fréquent d'artistes de la scène à l'écran (comme Little Tich en Grande Bretagne, Félix Mayol, Paulus, Dranem, Polaire ou encore Georges Méliès en France, etc.);
- accès facile pour les spectateurs, sans obligation de réserver une place (disponibilité de places debout au *Variété*, renouvellement du programme court et / ou accès continu dans les douze à quinze premières années du cinématographe);
- possibilité de consommation (beaucoup de *Variétés* et cinématographes étaient à l'origine des bars et restaurants);⁵
- formes d'amusement enracinées dans la culture urbaine (correspondant aux besoins d'un public issu des classes petite-bourgeoise et ouvrière dans les villes industrielles);
- justification et légitimation par une visée "éducative" présumée des spectacles;⁶
- public large et varié (que le cinématographe adresse cependant aussi à travers une différenciation des lieux de projection dans les divers quartiers d'une ville);
- succès commercial et institutionnalisation rapide (*Variétés* et cinématographes attirent des investisseurs individuels ou regroupés et font proliférer les sommes investies grâce au pouvoir d'attraction du nouveau spectacle).⁷

La phrase de Johann Wolfgang von Goethe souvent citée par les directeurs de salle de cinéma – "*Wer vieles bringt, wird manchen etwas bringen*" ("qui donne beaucoup donne pour tout le monde") – pourrait ainsi tout aussi bien avoir été prononcée par un impresario de *Variété*.⁸

Une description contemporaine du *Variété* souligne également cette parenté:

Si jamais il y a eu un art, ou une forme artistique, bien enraciné dans son époque, se développant à partir d'elle et avançant pas à pas avec elle, c'est, sans doute le *Variété*, qui ne doit rien à d'autres disciplines, qui se crée ses propres lois d'existence et détermine soi-même leurs bornes. Car il naît de l'esprit populaire [*Volkstümlichkeit*], il en porte les traces physiologiques et correspond à ses besoins – il est populaire dans et par sa nature même, étant le produit du goût et des tendances de l'époque dont il est né.⁹

On imagine facilement certains des premiers défenseurs du cinématographe tenir à la même époque un discours semblable.

Il n'est par conséquent guère surprenant de constater que les propriétaires d'appareils de projection se tournent dès l'origine vers le *Variété* pour présenter leur spectacle. Ils y trouvent un contexte institutionnel qui aide le jeune média à s'établir et à constituer son propre public d'amateurs de photographies vivantes.¹⁰

L'Apollo: l'établissement et son programme

Düsseldorf fait partie des villes qui possèdent vite un *Variété*: d'abord la salle de spectacles "Bockhalle" ouvre ses portes en 1880. L'Apollo, situé sur la célèbre Königsallee, est pour sa part inauguré le 16 décembre 1899 (il restera en activité jusqu'au 12 mars 1959). Il propose des programmes d'une durée de deux à deux heures trente, à partir de 20 heures. L'orchestre de la maison accueille les spectateurs avec un concert dès 19:30 heures. Établissement de haute gamme classé parmi ce qu'on appelle en Allemagne *Internationales Variété*, l'Apollo est très populaire avant la Première Guerre mondiale:

Tandis qu'en semaine en moyenne 2 000 personnes par soirée fréquentent ce bâtiment magnifique, les dimanches et jours fériés ses représentations sont complètes et l'on refuse du monde au guichet car il n'y a même pas la plus petite place de libre. Lors de ces soirées le théâtre accueille environ 4 000 personnes.¹¹

En 1912 une capacité de 2 945 places autorisées est indiquée dans l'acte de construction du bâtiment. D'autres visiteurs se promènent dans les couloirs ou fréquentent les autres attractions de l'établissement comme, par exemple, son "hall d'automates" et ses bars.¹²

La soirée d'ouverture de l'Apollo a donc lieu environ quatre ans après la célèbre première représentation du Bioskop des frères lanternistes Emil et Max Skladanowsky au Wintergarten à Berlin le 1^{er} novembre 1895, et cinq ans après les projections du (chrono-)photographe organisées par Ottomar Anschütz, le 25 novembre 1894, également à Berlin.¹³ Bien que les habitants de Düsseldorf connaissent les photographies vivantes – présentées d'abord par le Kinetoscope en mars et avril 1896, puis par divers appareils de projection brièvement installés à différents endroits – ils ne profitaient jusque-là pas de leur présence continue. Le *Variété* de la Königsallee mettra fin à ce manque.

Dès la première de l'Apollo, le cinématographe fait partie du spectacle. On peut alors se demander dans quelle mesure on a tenu compte de cette forme de spectacle lors de l'aménagement du bâtiment, étant donné que les projections cinématographiques requièrent certaines installations spécifiques, notamment des emplacements fixes pour l'écran et le projecteur, afin de permettre aux nombreux spectateurs de bien voir l'image. Cela impliquerait alors aussi un certain intérêt pour le nouveau média, non pas uniquement en tant que nouveauté, mais aussi en tant qu'attraction potentielle à plus long terme, et ceci à un moment où rien n'assure la longévité de ce spectacle.

Toujours est-il que dès 1896 Mme Olinka, qui présente à cette époque des photographies animées dans différents établissements d'Europe, semble disposer d'un écran de 40 m², c'est-à-dire, vu le format de l'image au temps du muet (1.33:1), mesurait 5,50 m de haut par 7,20 m de large.¹⁴ La scène de l'Apollo mesure quant à elle 10 m de haut par 12 m de large, et a une profondeur de 22 m, ce qui permet alors en principe l'installation d'un écran d'une taille considérable. Par ailleurs, pour offrir un spectacle acceptable à un public sans doute exigeant, le dispositif de projection demande de toute manière une source de lumière puissante et des objectifs adéquats pour assurer la qualité du spectacle.¹⁵

Il est intéressant de noter, dans ce contexte, qu'Oskar Gellner, journaliste travaillant pour la revue corporative *Der Artist*, fait référence à Jacques Glück, le premier directeur de l'Apollo, en évoquant le fait que les innovateurs dans le domaine du *Variété* sont des gens qui ne viennent pas eux-mêmes du milieu artistique.¹⁶ Outre le fait que cette remarque mérite d'être appréhendée dans la perspective d'une sociologie des entrepre-
neurs du monde du spectacle au tournant du siècle en Allemagne, elle indique aussi une certaine ouverture face aux nouveaux développements qui se manifestent alors

dans ce milieu. Ceci a peut-être facilité l'expérimentation avec de nouvelles formes de spectacle, dont le cinématographe.

L'Apollo se constitue apparemment assez rapidement une clientèle recrutée parmi les couches relativement aisées de la ville de Düsseldorf:

[...] nous nous réjouissons que l'Apollo devienne de plus en plus un lieu de rendez-vous pour la bonne société de Düsseldorf. L'officier, le peintre, l'aristocratie du sang comme celle de l'argent, le fabricant et le commerçant, bref, toute la ville [en français dans le texte] s'y retrouve. On peut voir ici tous les soirs par douzaines des gens que l'on n'a jamais vus au théâtre municipal, dans la salle de concert, ni dans d'autres établissements d'amusements [...].¹⁷

Par ailleurs, le *Variété* semble devoir faire à cette même période des efforts pour sauvegarder sa réputation, car Gellner demande explicitement, dans ses réflexions sur l'avenir de cette institution, que l'on se tienne loin de toutes sortes de "cochonneries".¹⁸ Or, en ce qui concerne le cinématographe, cela indique que le nouveau média semble plutôt contribuer de manière positive à ces efforts, car autrement on ne l'aurait guère intégré de manière aussi systématique dans les programmes.

Lors de la soirée d'ouverture de l'Apollo le 16 décembre 1899, le public peut voir et écouter, entre autres, la chanteuse Frieda Walter, des cyclistes acrobatiques, un ballet volant (annoncé explicitement comme une "nouveau"), un chanteur humoristique et, comme numéro de clôture, le Megalograph de Willy Hagedorn. Celui-ci projette alors dix vues: un prestidigitateur, des soldats de la marine, le Kaiser à l'inauguration d'un canal à Dortmund, un duel, une lutte mystérieuse, une machine à saucisses, une fête suisse près d'une cascade, un alarme de pompiers, la vue du lieu d'un incendie, et un voyage en train.¹⁹ Il s'agit-là d'un programme assez typique pour l'époque, et caractéristique des premières années de l'Apollo. Le cinématographe présente en effet généralement dans ces années une série de vues diverses, notamment des actualités, des images documentaires, parfois quelque peu dramatiques, et aussi des scènes comiques.

Ce type de programmation continuera par la suite, et les photographies animées contribuent ainsi aux efforts du *Variété* de s'établir en tant qu'institution "éducative", c'est-à-dire comme *Bildungsmittel*:

Le *Variété* moderne est un facteur culturel et aussi un moyen d'éducation pour la foule. Cette éducation, cependant, ne concerne pas ce qu'on apprend à l'école. [...]

Au cours de ces dernières années, le *Variété* moderne s'est révélé comme la seule école au service de tous les courants modernes des différents genres artistiques. [...] Les danses, ne nous offrent-elles pas un aperçu de la vie et des sentiments de peuples qui, autrement, resteraient étrangers pour nous? Les poses plastiques, ne nous montrent-elles pas les chefs-d'œuvre de nos peintres? Les "photographies animées" ne nous présentent-elles pas les événements importants de manière plus claire et plus en détail que des reportages interminables, et ne nous tiennent-elles ainsi pas au courant de l'histoire du monde dans lequel nous vivons [...].²⁰

La valeur éducative du *Variété* se situe ainsi au niveau d'une *médiation*. Tout comme le cinématographe, il n'offre pas un accès direct aux objets de l'art ou un savoir, mais sert, pour ainsi dire, d'intermédiaire. Sur la scène du *Variété* se présente une imitation en trois dimensions (donc à cet égard réaliste) renvoyant directement à l'original; le cinématographe, par contre, propose une reproduction photographique directe de l'original, mais apparaissant seulement en deux dimensions.

Sur le plan des efforts de se faire reconnaître au niveau de la culture “légitime” on pourra donc en effet dire: *Variété*, cinématographe – même combat!

Les photographies animées dans le programme de l’Apollo

Willy Hagedorn et son Megalograph s’inscrivent clairement dans la pratique de l’époque des exploitants itinérants choisissant en effet souvent des dénominations aussi fantaisistes qu’évocatrices pour leurs appareils dans le but de se distinguer de la concurrence. En 1902 (mais peut-être plus tôt déjà) le Kosmograph prend la relève à l’Apollo.²¹ Ce nom renvoie à l’une des firmes d’Oskar Messter, la Kosmograph Compagnie, enregistrée en janvier 1901 et se consacrant aux services de projection. L’Apollo a donc dans un premier temps signé, semble-t-il, un contrat avec la maison berlinoise afin que celle-ci y présente des films, vraisemblablement choisis parmi la production Messter. Jusqu’à la Première Guerre mondiale au moins, le Kosmograph devient un numéro régulier dans les programmes de l’Apollo. Or, on peut supposer que la direction de l’Apollo choisit de conserver cette dénomination indépendamment de Messter (qui ne restera pas le fournisseur exclusif des programmes) pour continuer à proposer à la clientèle des images en mouvement sous un intitulé reconnaissable et familier. L’Apollo peut, de cette manière, distinguer ses projections des autres cinématographes qui s’établissent au fur et à mesure dans la ville.

À quelques exceptions près les photographies animées de l’Apollo sont annoncées sous le nom de Kosmograph et occupent la dernière place dans le programme. De temps à autre l’Apollo engage une troupe de spectacle de variétés qui propose une soirée entière, y compris des vues cinématographiques. Ces dernières apparaissent alors sous un nom autre, comme c’est le cas pour l’Eden-Motor-Bioscop du Continental Eden Theater dirigé par Bruno Schenk. Cette troupe se produit à Düsseldorf sur la scène de l’Apollo au cours d’une tournée en mai 1905.²² Les photographies animées semblent donc constituer un élément quasiment obligatoire dans un programme de *Variété*, car même les troupes itinérantes les proposent de manière assez systématique.

Étant donné que le métrage des bandes continue à augmenter au cours des premières années du 20^e siècle, le nombre de films que l’on peut montrer dans le cadre d’une soirée de spectacle de variétés devient de plus en plus limité. Les quelques sources que nous avons à notre disposition indiquent: dix vues dans le programme du 16 décembre 1899, neuf vues le 2 juin 1900, neuf vues le 20 août 1902, cinq ou six titres le 1 février 1905, deux titres le 1 février 1912, et un titre le 14 décembre 1912.²³

De manière générale, il est difficile d’obtenir des informations précises sur les titres projetés, car le magazine de la maison, l’*Apollo-Theater-Revue*, se contente la plupart du temps de renvoyer au Kosmograph. On précise cependant assez régulièrement qu’il s’agit de “vues nouvelles” ou même “absolument nouvelles”, ce qui indique un changement de programme toutes les deux semaines, rythme imposé par l’engagement de nouvelles attractions. De temps à autre on annonce une actualité comme le Delhi Durbar en mars 1912 ou le vol du comte Zeppelin à Berlin en septembre 1912.²⁴ À ce niveau, le programme de l’Apollo correspond explicitement à la fonction des photographies animées d’offrir une *Optische Berichterstattung* (proche, paraît-il, de la fonction de *Visual Newspaper* dans le vaudeville américain).²⁵ Les quelques indications de titres que nous avons pu trouver suggèrent par ailleurs que la composition standard de la section Kosmograph du programme consiste au début des années 1910 en une vue documentaire, suivie par un film comique (parfois deux).

Le Kosmograph: un chaser?

Vers la fin des années 1970 et au début des années 1980, des chercheurs américains ont

mené un débat concernant la position en fin de programme des projections cinématographiques.²⁶ L'explication canonique, selon Robert C. Allen, veut que cette position soit symptomatique d'une perte d'intérêt pour le nouveau média entre 1897 et 1901: on l'aurait laissé clore le programme car le public aurait eu l'habitude de quitter la salle un peu avant la fin, et en plus il fallait que la salle se vide pour permettre à un deuxième groupe de spectateurs d'entrer. Aucun artiste n'aurait aimé fonctionner comme *chaser*, et on aurait donc laissé cette place à la machine dès qu'elle n'aurait plus eu le même attrait pour les spectateurs qu'à ses débuts. Allen conteste cette interprétation en évoquant notamment le grand succès des actualités, tandis que Charles Musser, tout en affirmant que le terme "*chaser period*" est sans doute réducteur, renvoie à des sources d'époque qui confirment cette perte de valeur spectaculaire des vues animées. Pour lui, la position en fin de programme est en effet un symptôme de crise. Plus récemment Alex Rankin reprend la théorie en mentionnant la présentation d'un diorama itinérant à Exeter au terme de laquelle les spectateurs seraient partis avant la fin, en prenant toutefois soin de préciser que l'établissement ne changeait pas ses films, ce qui montre bien que le débat continue.²⁷

Pour l'Allemagne, on peut constater que, d'une part, les images en mouvement clôturent le programme dès la soirée du Wintergarten des frères Skladanowsky. La même situation prévaut à l'Apollo où leur place ne change en principe pas (à quelques exceptions près). On ne peut donc pas dire que ce serait le résultat d'une perte d'attrait. Par ailleurs, et cela est peut-être plus important encore, en Allemagne il n'y a pas, comme cela semble être généralement le cas pour le vaudeville américain, deux séances par soirée, ce qui explique la nécessité de vider la salle rapidement pour faire entrer le deuxième groupe de spectateurs. Il n'y a qu'un seul programme par soirée, et par conséquent la direction a plutôt intérêt à ce que le public reste encore un peu pour continuer à consommer.²⁸ En plus, les titres, renouvelés régulièrement, sont choisis avec soin car ils doivent satisfaire une clientèle habituée à voir des films. Cette politique est apparemment suivie aussi par les confrères de l'Apollo, comme le démontrent les commentaires louangeurs dans les quotidiens.²⁹

La place du Kosmograph en fin de programme ne peut donc pas être prise comme une indication du statut des images en mouvement. Par contre, en lisant les descriptions des programmes publiés dans la revue de l'Apollo il est évident que les artistes qui performant sur scène sont de loin plus importants pour la direction que le Kosmograph. C'est à eux que l'on consacre des articles, non pas aux vues animées qui pourtant sont presque toujours mentionnées, du moins en passant.

Néanmoins, leur emplacement à la fin du programme n'est pas innocent. Il sert très probablement à des fins dramaturgiques comme peut l'indiquer cette remarque dans un article de journal: "Les nouvelles images du Kosmograph provoquent des rires aux éclats, ce qui fait que les spectateurs quittent très animés ce beau théâtre".³⁰ Les projections ont donc peut-être pour fonction de provoquer une émotion positive à la fin de la soirée, apte à laisser un bon souvenir et ainsi inciter le public à revenir.

Le film – un numéro respecté

Malgré les nombreuses salles de cinéma qui s'établissent dans la ville à partir de l'été 1906, l'Apollo continue à intégrer les films dans son programme. Ils y tiennent une place fixe, ce qui indique qu'on les considère une partie, sinon indispensable, du moins enrichissante de la soirée.

Et ça continue. Dans les années 1920 l'établissement présente non seulement des artistes mais également des nouveaux films de fiction, sans pourtant oublier ses bonnes

habitudes: en 1929 les actualités cinématographiques font toujours partie du programme de *Variété* de l’Apollo – et cela même en plein milieu de la soirée.³¹

Notes

1. Robert C. Allen, *Vaudeville and Film: A Study in Media Interaction* (New York: Arno Press, 1980).
2. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1994), 297–298.
3. Joseph Garnarcz, *Maßlose Unterhaltung: Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914* (Francfort-sur-le-Main/Bâle: Stroemfeld/Nexus Verlag, 2010).
4. Pour plus d’informations sur l’histoire du *Variété* en Allemagne, voir: Ernst Günther, *Geschichte des Varietés* (Berlin: Henschelverlag, 1977), 119–182.
5. Voir Günther, *Geschichte des Varietés*, 126, 128; Sabine Lenk, *Vom Tanzsaal zum Filmtheater: Eine Kinogeschichte Düsseldorf* (Düsseldorf: Droste Verlag, 2009).
6. Günther souligne la différence entre la scène et le *Variété* qui consisterait, entre autres, dans la manière d’instruire le public: “Si la tâche du théâtre est d’instruire en distrayant, c’est la tâche du théâtre de variétés de distraire en instruisant”. Günther, *Geschichte des Varietés*, 14.
7. Le *Variété* allemand naît dans les “centres industriels en plein essor [...] où se concentraient des bourgeois avides de profits et prêts à prendre des risques”. Günther, *Geschichte des Variété*, 27–28. Idem pour le cinématographe.
8. “Wer vieles bringt, wird manchen etwas bringen, Und jeder geht zufrieden aus dem Haus” (Directeur dans “Vorspiel”, *Faust I*, vers 97).
9. Oskar Gellner, “Die Zukunft des Varietés”, *Der Artist* no 779 (14 janvier 1900). Notre traduction.
10. Les rapports institutionnels entre les deux n’ont pas encore été suffisamment étudiés. Pour le cinématographe, le *Variété* était sans doute un lieu de projection fort intéressant, parce qu’il pouvait s’y présenter à un public déjà constitué, tandis que pour le *Variété* les photographies animées étaient un nouveau type d’attraction que l’on pouvait intégrer assez facilement dans un programme.
11. *Der Artist* no 778 (7 janvier 1900). Notre traduction.
12. Acte de construction du bâtiment conservé aux Archives municipales de Düsseldorf.
13. Les vues des frères Skladanowsky présentent en fait des reproductions d’une série d’actes de variétés et fonctionnent ainsi quasiment comme une mise en abyme du spectacle dont elles font elles-mêmes partie. Voir: Frank Kessler, “La cinématographie comme dispositif (du) spectaculaire”, *Cinemas* 14, no 1 (automne 2003): 21–34.
14. “Madame Olinka présente actuellement chez Sagebiel [situé sur le Dom, célèbre kermesse à Hambourg, nda] des ‘photographies vivantes gigantesques’ sur un écran de 40 m²”. *Der Artist* no. 619 (20 décembre 1896), notre traduction. Sur Mme Olinka, voir: *Who’s Who in Victorian Cinema*, sous la direction de Luke McKernan et Stephen Herbert (Londres: BFI, 1996), 103. Une annonce dans *Der Artist* no 776 (24 décembre 1899) propose un dispositif de “500 pieds carrés”, donc d’environ 150 m². Du point de vue de la technique disponible à l’époque, l’Apollo aurait alors eu la possibilité d’installer un écran correspondant à la taille de sa scène.
15. Voir aussi les projections du “cinématographe géant” des frères Lumière lors de l’Exposition universelle de Paris en 1900 sur un écran de 21 m de large et de 18 m de haut avec comme source électrique un arc de 75 ampères. Jacques Deslandes et Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Tome 2, *Du cinématographe au cinéma 1896–1906* (Tournai: Casterman, 1968), 53.
16. Oskar Gellner, “Die Zukunft des Varietés II”, *Der Artist* no 784 (18 février 1900). Gellner cite quelques autres personnes n’étant pas originaires de la profession: “Julius Baron, directeur du Wintergarten à Berlin, n’a jamais été artiste [...] le directeur Grell du Hansa-Theater à Hambourg non plus, pas non plus Glück, directeur de l’Apollo à Düsseldorf, tout comme son collègue Bruck, directeur de l’Orpheum à Francfort, etc.” (notre traduction). Ceux-ci comptent parmi des grands impresarios de l’histoire du *variété* en Allemagne. Dans tous les établissements nommés par Gellner le cinématographe figurait déjà au programme vers 1900.
17. “Aus Düsseldorf”, *Der Artist* no 783 (11 février 1900).
18. Gellner, “Die Zukunft des Varietés II”.

19. Voir la reproduction du programme dans Heinrich Riemenschneider, *Theatergeschichte der Stadt Düsseldorf*, tome 1 (Düsseldorf: Kulturamt der Stadt Düsseldorf, 1987), 473.
20. “Zu Beginn der Jubiläumssaison”, brochure de l’Apollo-Theater Düsseldorf, Variété-Saison 1909–1910 (Jubiläums-Saison) (12 septembre 1909): 8.
21. Programme de l’Apollo du 20 août 1902 (collection Thomas Bernhardt). Selon Garncarz, 28, c’est en effet après 1900 que les projectionnistes indépendants sont remplacés par les maisons de production qui concluent des contrats avec les théâtres et proposent une sélection de films.
22. *Apollo-Theater-Revue* (4 mai 1905): 14. En novembre 1905 les photographies animées sont présentées par le Bernardinograph. Selon Thomas Bernhardt il s’agit-là d’une pratique récurrente (communication personnelle, mai 2010).
23. Voir les sources suivantes: Riemenschneider, *Theatergeschichte*, 471; programme d’ouverture; les autres proviennent de la collection de Thomas Bernhardt : Apollo-Programm (2 juin 1900 et 20 août 1902) ; *Apollo-Theater-Revue* (1 février 1905): 10; *Düsseldorfer Theater-Woche* [no 3] ([1912]) et no 111 (14 décembre 1912): 10. Sur la question de la longueur des programmes et du nombre de films projetés voir aussi Garncarz, 25–26.
24. Programmes de l’Apollo du 1 au 15 mars ainsi que du 12 septembre 1912 (collection Thomas Bernhardt). La féerie *Der Sohn des Teufels* (*Le fils du diable*, Pathé, 1906) figure dans le programme du mois d’octobre 1906, *Generalanzeiger für Düsseldorf und Umgebung* (5 octobre 1906), mais vu la longueur du film ceci était probablement une exception.
25. Voir Garncarz, *Maßlose Unterhaltung*, 31, ainsi que Robert C. Allen, “Contra the Chaser Theory”, dans *Film Before Griffith*, sous la direction de John Fell (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1983), 105–115.
26. Voir Allen, *Vaudeville and Film*, 161–180, et “Contra the Chaser Theory”. Allen cite les ouvrages de Robert Grau (1911 et 1914), Terry Ramsaye (1926), Gilbert Seldes (1929), Lewis Jacobs (1939), Gerald Mast (1971) et Joseph H. North (1973). Charles Musser, “Another Look at the ‘Chaser Theory’”, *Studies in Visual Communications* 10, no. 4 (1984): 24–44; Robert C. Allen, “Looking at ‘Another Look at the Chaser Theory’”, *Studies in Visual Communications* 10, no 4 (1984): 45–50. Voir aussi Richard Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American 1900–1910* (Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1999), 4, 192 (notes 24, 25).
27. Alex Rankin, *The History of Cinema Exhibition in Exeter 1895–1918* (thèse de doctorat, University of Exeter, 2001): http://www.exeter.ac.uk/bdc/teaching_article_02_chapterone.shtml#25, consulté le 20 février 2011.
28. Il y a, cependant, dans la presse corporative quelques remarques qui suggèrent que les artistes n’aimaient pas apparaître en tant que dernier numéro d’un programme de variétés, mais que justement, le cinématographe représentait une solution à ce problème. En plus, les photographies animées pouvaient être considérées comme “une attraction de premier ordre”, même quand elles étaient programmées pour clore la soirée. Voir *Der Komet* no 803 (11 août 1900), cité dans Garncarz, 26.
29. En outre, dans une annonce un *Reformkino* (“salle de réforme”, type de salle dont les programmes ne présentaient pas des films jugés moralement discutables) berlinois proposait d’échanger ses “films avec des [...] théâtres de variété de haute gamme” (notre traduction), ce qui indique que la programmation des théâtres de variétés avaient très bonne réputation. *Der Kinematograph* no 3 (21 août 1907).
30. *Generalanzeiger für Düsseldorf und Umgebung* (22 janvier 1905).
31. Nous remercions Thomas Bernhardt d’avoir généreusement mis à notre disposition des documents provenant de sa collection privée sur l’histoire de l’Apollo, ainsi que Herbert Birett qui nous a amicalement communiqué des articles provenant de ses archives personnelles.