

LE PRÉ-PROGRAMME

Film d'enseignement / film utilitaire / film de propagande / film inédit
dans les cinémas et archives de l'interrégion du Rhin supérieur
1900–1970

Une étude comparée franco-allemande

Sous la direction de :

Christian Bonah

Alexandre Sumpf

Philipp Osten

Gabriele Moser

Tricia Close-Koenig

Joël Danet

A 25 Rhinfilm

Heidelberg · Strasbourg 2015

© Editions A 25 RhinFilm
67000 Strasbourg & 69120 Heidelberg
www.rhinfilm.unistra.fr

ISBN 978-2-9553536-0-8

La version allemande de ce livre a le titre:
Das Vorprogramm. Lehrfilm / Gebrauchsfilm / Propagandafilm / unveröffentlichter Film in
Kinos und Archiven am Oberrhein 1900–1970.
Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie

**Ce projet a été cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional
(FEDER) – Dépasser les frontières : projet après projet**
**Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung
(EFRE) kofinanziert – Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt**

Assistance éditoriale: Gabriele Moser, Leonie Ahmer und Fabian Zimmer
Mise en page: Fabian Zimmer
Couverture: Fabian Zimmer. Source: Universitätsbibliothek Heidelberg
A25 Rhinfilm, Strasbourg & Heidelberg



RhinFilm – Représentations de la mémoire, de l'histoire et de l'identité dans le film utilitaire

Introduction

En 1925, dans son histoire du Rhin commandée par la Société générale alsacienne de banque, Lucien Febvre (1878–1956) fut le premier à proposer de considérer le fleuve non pas comme une « frontière naturelle » entre trois nations, mais plutôt comme un lien et comme un lieu d'échange culturel et économique¹. L'étude de cet historien français était ambitieuse et audacieuse. Toutefois, il manque encore aujourd'hui un concept qui permette d'écrire à partir de l'historiographie nationale une histoire culturelle, économique et sociale proprement européenne. Au cours des 30 dernières années a cependant émergé une *histoire croisée* (*Verflechtungsgeschichte*, *entangled history*) qui appelle désormais à des influences réciproques et des liaisons transversales.²

C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre la sélection des articles rassemblés dans le présent ouvrage et de leurs sources : comme aucun autre produit du XX^e siècle, les films sont le reflet des évolutions économiques, sociales et culturelles de leur temps. Le support filmique permet de comprendre comment les sociétés se représentent par rapport au monde qui les entoure. Les films colportent rêves et attentes. Et dans le même temps, ils sont prisonniers des conditions de production et des idéologies de leur époque.

Les images façonnent et structurent notre compréhension du monde. Au début du XX^e siècle, l'invention du cinéma marque un tournant dans les relations entre la mémoire, l'histoire et la société. Tel est le point de départ de notre projet de recherche franco-allemand RhinFilm, qui s'attache à ques-

1 Voir : Lucien Febvre, Albert Demangeon. *Le Rhin, Problèmes d'histoire et d'économie*, Paris, Armand Colin, 1935.

2 Jürgen Kocka, « Comparative Historical Research. German examples », *International Review of Social History*, vol. 38 (1993), p. 369–379. Michael Werner, Bénédicte Zimmermann (éd.), *De la comparaison à l'histoire croisée*, Paris, Seuil, 2004. Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen », *Geschichte und Gesellschaft*, vol. 28 (2002), p. 607–636.

tionner l'histoire sociale et culturelle à partir des films dits utilitaires³. Les sources : films commandités par l'industrie ou les municipalités, productions d'organismes caritatifs (sous responsabilité de l'Église ou des communes), films amateurs et films éducatifs ainsi que productions documentaires. En règle générale, ces films présentent avec leur contexte local un lien bien plus étroit que les films de fiction. Un bon nombre de ces films ont trouvé leur chemin dans les salles de cinéma de leur époque que ça soit comme film de réclame, comme film éducatif ou encore comme actualités ou films de propagande sanitaire. Ils figuraient dans la programmation avant les films vedettes. Ainsi nous avons donné comme titre à ce livre, consacré à leur histoire dans la région du Rhin supérieur : *Le pré-programme*.

Notre projet d'histoire du cinéma, d'histoire d'un cinéma négligé par les études audiovisuelles, défini négativement « non-fiction », a été lancé par les universités de Strasbourg et Heidelberg, plus précisément par des historiens des sciences et des spécialistes de la propagande par le film. Il se donnait pour objectif d'étudier le phénomène culturel que représentent les films utilitaires produits et diffusés dans le Rhin supérieur, et de les exhumer des archives afin de susciter, à l'occasion de projections et de discussions publiques, de nouveaux questionnements à partir d'un type de source largement négligé jusqu'à présent.

Ce projet de recherche a été financé par le Fonds européen de développement économique et régional, par la région Alsace et par les Länder du Bade-Wurtemberg et de Rhénanie-Palatinat dans le cadre du programme Interreg Offensive Sciences. L'objectif de ce projet de recherche est de retrouver des films utilitaires produits et diffusés des deux côtés du Rhin supérieur, de les extraire de leur contexte d'archives et d'inviter à la discussion à l'occasion de projections publiques.

Pour cela, les participants au projet ont contacté des spécialistes du cinéma de milieux très différents : des collaborateurs professionnels ou bénévoles de bibliothèques qui s'investissent dans la préservation de leur patrimoine filmique, largement méconnu, pour le rendre accessible au public ; des membres d'associations à but non lucratif qui ont ouvert leurs petites ou grandes salles de projection pour accueillir nos séances expérimentales, oscillant entre recherche et projection publique ; et enfin des chercheurs qui ne sont pas spécialisés dans le cinéma mais qui ont utilisé le support filmique dans leur travail quotidien en université (préparateur en anatomie, psychiatre ou historien de la médecine). Cet ouvrage renferme donc de prime abord des contributions issues de cultures très différentes du travail historique. On y trouvera ainsi

3 Le concept de *film utilitaire* est présenté par : Thomas Elsässer, « Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media », in Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (éd.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, 2009, p. 19-34.

des études universitaires aux nombreuses notes de bas de page, des essais, et des rapports de travail d'archivage et de sauvegarde, encore en plein balbutiement, d'un héritage audiovisuel régional.

Films utilitaires

Ce projet s'est concentré sur des films que l'on peut désigner par de nombreuses appellations : films publicitaires, industriels, éphémères, culturels, éducatifs ou encore inédits. À des fins de simplification, ils seront regroupés ici sous la dénomination de « films utilitaires ». Les films utilitaires sont des films qui n'ont pas pour vocation première à être projetés pour de l'argent, mais dont le but est de servir des objectifs à l'extérieur des salles de cinéma. Les films utilitaires ne sont pas conçus principalement à des fins de divertissement du public, mais de publicité, d'enseignement et d'information. Les premiers films de ce type nous viennent du milieu industriel ; ils illustrent par exemple un processus de fabrication ou apprennent aux employés comment exécuter leurs nouvelles activités ; ils font la « promotion de valeurs » dans le sens économique du terme, ou encore visent à améliorer la sécurité au travail. Aux débuts du cinéma, la frontière entre le film utilitaire et le film de divertissement était extrêmement floue. La fascination de l'image en mouvement était si forte que presque n'importe quel sujet animé faisait l'objet d'un accueil enthousiaste de la part du public. Une locomotive qui entre en gare, un défilé de carnaval, des bateaux sur le Rhin ou les voitures des usines Citroën sur la chaîne de montage – tout était susceptible d'être projeté dans les baraques foraines, à partir du moment où il y avait du mouvement et que cela pouvait être filmé sans bouger par des caméras alors montées sur trépied. Historien du cinéma à Chicago, Tom Gunning désigne judicieusement cette période comme celle du « Cinéma d'attraction ».⁴

Les choses commencèrent à changer avec la Première Guerre mondiale. Les films furent tournés à des fins militaires⁵ ; rapidement, les cinémas forains qui parcouraient le pays en roulotte disparurent du paysage. Les salles de projection confortèrent l'image d'un cinéma désormais sédentaire et plus respectable. Mais bien après les années 1920 encore, certains films tournés à l'origine pour la publicité ou pour des salons industriels commencèrent une seconde carrière dans des projections pour la jeunesse et dans l'enseignement scolaire. Les films utilitaires se fondent dans la structure des médias de leur

4 Tom Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde », in Thomas Elsaesser (éd.), *Early Cinema. Space. Frame. Narrative*, Londres, British Film Institute, 1990, p. 56–62.

5 Christian Bonah, Anja Laukötter, « Screening Diseases. Sex Education Films in Germany and France in the First Half of the 20th Century », *Gesnerus*, vol. 72 (2015) [en cours d'impression].

époque. Avec l'inflation des années 1921-1923, les expositions devinrent une nouvelle source d'information, accueillie très favorablement. À cette époque et avec peu de moyens, les expositions itinérantes touchaient un public bien plus large que la presse quotidienne, et la principale attraction de ces expositions était la projection cinématographique inscrite au programme de tout spectacle, aussi petit soit-il.

Spécialiste des expositions et coordinatrice à partir de 1925 de la conception scientifique de la plus grande exposition donnée sous la République de Weimar avec plus de 7,5 millions de participants, Marta Fraenkel a décrit de façon on ne peut plus claire la concurrence sérieuse que représentaient les films face aux moyens habituellement employés sur les expositions (photos, dioramas, tableaux de présentation et objets) – une évolution à laquelle elle opposait une farouche critique. En 1927, Marta Fraenkel écrivait au sujet de la planification un an plus tôt de l'exposition sur l'hygiène et la prévoyance sociale *Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (GeSoLei)* :

« C'est avec une probabilité qui tient presque de la certitude que dans toutes les [...] discussions préalables, la proposition de présentations filmiques a été sans cesse remise sur le tapis. Il a fallu que la direction de l'exposition use de tout son art de la persuasion pour convaincre ces quelques personnalités, dont on peut dire qu'elles sont envoûtées par cet outil d'enseignement moderne qu'est le ²cinéma², que si les films représentent un excellent outil d'information pour le peuple, ils ne sont en aucun cas un support adapté aux expositions. [...] Outre les contraintes techniques insurmontables qui s'opposent à la projection d'un film dans n'importe quel endroit, la direction de l'exposition a bien souligné que la psychologie d'un visiteur d'exposition est celle d'un itinérant, et non celle d'un spectateur de théâtre. »⁶

Mais la critique ne servit à rien. Les exposants de la grande exposition *GeSoLei* de Düsseldorf organisèrent des projections de films, et le public eut l'occasion de découvrir de nombreux appareils Duoskop (dispositifs de visualisation utilisés en lumière du jour) qui projetaient des films de 500 mètres (soit une durée d'environ 10 minutes) sur un écran en verre dépoli. Un an plus tard, confrontée à la réalité, Marta Fraenkel concédait que ces appareils, encore entachés de « petits défauts » et de « ratés de départ », allaient « jouer à l'avenir un rôle décisif dans le travail d'éducation populaire »⁷.

La grande majorité des films utilitaires sont des films dits « éphémères »

6 Marta Fraenkel, « Allgemeine organisatorische Fragen der Wissenschaftlichen Abteilungen », Arthur Schlossmann (éd.), *Ge-So-Lei. Große Ausstellung Düsseldorf 1926. Für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen*, Düsseldorf, 1927, p. 397-420, p. 409.

7 *Ibid.*

c'est à dire des films dont le message est caduc au bout d'un certain temps. Ils remplissent leur rôle sur une durée limitée. C'est notamment le cas des films publicitaires qui servaient à annoncer des événements, et plus encore des films d'actualités qui rapportaient les événements récents. La « demi-vie » de ces films a vécu un changement historique : les actualités voyageaient d'un cinéma à l'autre, et, en Allemagne, il existait souvent moins de dix copies d'un film d'actualités. Leur arrivée dans des localités reculées pouvait prendre plusieurs mois, et il n'était pas rare qu'en attendant, on répète la projection, avec d'infimes variations de montage – sans forcément satisfaire le goût du public pour la nouveauté. À partir de 1933, le Ministère du Reich à l'Éducation du peuple et à la Propagande ordonna d'augmenter le nombre de copies pour que chaque film d'actualités puisse être diffusé dans les sept jours dans tous les cinémas du Reich. Les films d'actualités des petites sociétés de production régionales furent ainsi remplacés par des copies d'une seule et même version préalablement passée par la censure. La fréquence des nouvelles informations, désormais sélectionnées et traitées par le régime, augmenta. En France, nation où le cinéma s'est développé de façon précoce et rapide en tant qu'industrie, la situation était meilleure et, pour tout dire, maximale pour l'époque. Les actualités cinématographiques des quatre grandes sociétés de production de films (Pathé, Gaumont, Éclair et Eclipse) circulaient toujours plus vite et dans un rayon toujours plus large depuis la Première Guerre mondiale. Dans les années 1930, la régulation centralisée restreint les variantes, accélère le rythme de parution des actualités animées, à mesure qu'elles deviennent de plus en plus éphémères. Dans le contexte français, cela dit, les ruptures n'apparurent pas tellement pendant l'entre-deux-guerres, mais résultèrent plutôt des deux guerres mondiales et du rôle médiatique d'influence sur les masses.

Au sujet du projet

En Allemagne, des projets remarquables ont étudié, même accessoirement, l'histoire des films utilitaires. Citons par exemple la compilation de toutes les critiques d'époque actuellement disponibles sur les productions cinématographiques de l'année 1929⁸, ou encore la publication des décisions de censure du bureau de contrôle de Berlin des années 1920 à 1938⁹. Ces projets ont constitué le cœur de l'histoire du film documentaire publiée sous la forme d'un grand manuel en trois volumes¹⁰. Ces derniers temps, de nombreux té-

8 Gero Gandert (éd.), *Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*, Berlin, De Gruyter, 1993.

9 Publié sur le site Internet du Deutsches Filminstitut à l'adresse www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2taio1.htm.

10 Uli Jung, Martin Loiperdinger (éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1, Kaiserreich, 1895–1918*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2005. Klaus Krei-

moignages filmés de l'époque de la Première Guerre mondiale ont été rendus accessibles en ligne. En France, les travaux relatifs aux films utilitaires et documentaires produits avant 1945 ne sont pas aussi systématiques. Il existe des études isolées sur les films documentaires, ainsi qu'un grand panorama international consacré aux années 1950,¹¹ toutefois peu comparable aux travaux sur l'histoire du film documentaire en Allemagne. Les visas de censure délivrés avant 1945 sont considérés comme disparus.

La nouvelle approche proposée par notre projet est d'étudier les films dans le contexte de leur diffusion. Nous souhaitons considérer les films comme des *épistémès*, c'est-à-dire tenir compte de la culture matérielle et des conditions de leur diffusion. Cet ouvrage ne constitue à ce titre qu'une petite partie des résultats du projet. Nous nous sommes appuyés sur des projections de films, des discussions et des séries de conférences pour atteindre notre objectif, qui était de fournir au public une vision filmique de l'histoire du Rhin supérieur. Quantité de films ont été produits ou montrés dans l'environnement quotidien du Rhin supérieur, et la distance temporelle de leur production, entre 40 et 110 ans, ouvre un espace pour la réflexion. L'objectif des manifestations publiques consistait à mobiliser un jeu de regards croisés entre proximité géographique et distance historique pour stimuler un débat public à des niveaux multiples. Ces débats concernent autant une conscience historique propre à chaque espace national, une confrontation critique avec celle-ci ainsi qu'une interrogation sur une identité européenne interrégionale.

L'article de Joël Danet qui suit la présente introduction décrit dans le détail le concept des projections dans la région Alsace. Il convient ici d'aborder brièvement les particularités des représentations publiques données en Allemagne. Comme dans aucune autre région de l'Europe occidentale, l'histoire du Rhin supérieur a été marquée dans la première moitié du XX^e siècle par des affrontements nationalistes très virulents et par l'occupation des territoires français lors de la Seconde Guerre mondiale, contraire au droit des gens. C'est pourquoi la question de la fonction propagandiste des films utilitaires a été au cœur des discussions lors de nos projections publiques.

Lors de la première conférence donnée en novembre 2012 dans le cadre de ce projet, « 1938. Le Rhin, entre nous ? », nous avons projeté consécutivement dans le cinéma historique de L'Odyssée à Strasbourg deux films d'actualités alors vieux de 74 ans (1938) : un film allemand et un français. Tous deux traitaient des accords de Munich, de leurs négociations et de leurs

meier, Anja Ehmann, Jeanpaul Goergen (éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2, Weimarer Republik, 1918–1933*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2005. Peter Zimmermann, Kay Hoffmann, *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, "Drittes Reich", 1933–1945*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2005.

¹¹ Roger Odin, *L'âge d'or du documentaire. Europe années cinquante (tomes 1 & 2)*, Paris, L'Harmattan, 1998.

conséquences, et montraient en grande partie des séquences similaires achevées à l'époque auprès d'agences internationales. Mais là où la version allemande présentait sous tous les angles l'entrée d'Hitler dans la partie annexée de la République tchèque comme un triomphal défilé de voitures, la vision française s'attachait à montrer des camps de réfugiés et des réactions horrifiées. Ils étaient accompagnés de films publicitaires des deux pays projetés dans les salles en 1938, d'une bande annonce pour une fiction de Jean Choux, *Paix sur le Rhin*, et d'un film amateur ayant capté l'incendie de la synagogue de Bühl lors de la Nuit de cristal. Le fait que ce programme ait été présenté sans aucun commentaire, sur grand écran, dans ce décor historique, provoqua dans le public de vives réactions suivies d'une discussion très animée. Les spectateurs non spécialistes ont ainsi eu la chance de (re)découvrir des images perdues de vues, et eu un rôle particulier à jouer dans l'identification de lieux et de personnes, la mémoire des usages d'objets et des films en tant que tels, et la découverte de nouvelles sources cinématographiques. L'immersion dans l'histoire grâce aux images avait fonctionné à plus d'un titre, et l'expérience pouvait être reproduite.

En 2013, nous avons reconstitué pour le public d'Heidelberg les projections publiques de novembre 1938, avec exactement le même programme que celui qui avait été diffusé le soir des pogroms du 9 novembre dans les cinémas de cette ville universitaire. En nous appuyant sur des articles de journaux et des annonces publicitaires d'époque, nous avons sélectionné des courts-métrages, des séquences publicitaires, des films d'actualités et des films de fiction. Issus en grande partie de la filmothèque des Archives nationales de Berlin, ils nous ont été prêtés pour ces projections ; les débats ont été encadrés par des conférences explicatives. Et pourtant, la reconstitution de ces projections publiques du 9 novembre 1938 ne s'est pas faite sans ruptures visibles. Inhabituels pour le public contemporain, les changements de bobines ont été utilisés pour des conférences et des remises en contexte. Même pour un public de non-historiens, le fait de se confronter à des films historiques aiguise et stimule la sensibilité ; les simplifications et les lieux communs sont mis en lumière, ainsi que les stratégies d'argumentation de l'agitation idéologique. Les objectifs de propagande des films sont mis à jour.

Il est généralement connu qu'une grande partie des films produits en Allemagne à l'époque du national-socialisme ne comportaient aucun symbole visible du régime, bien que leur production, des projets de scénario au choix des acteurs et jusqu'à la prise de vue, fût surveillée de très près par le ministère de la propagande. L'idéologie ne devait pas être rendue visible, du moins pas au premier coup d'œil. Ce que l'on sait moins, c'est que jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale en 1939, les cinémas allemands diffusaient des films hollywoodiens et des productions françaises, britanniques et inter-

nationales. Ces films devaient eux aussi drainer le public vers les salles. Les avant-programmes jouaient donc un rôle crucial, qu'ils proposent des films d'actualités minutieusement conçus ou d'autres films utilitaires.

On a oublié depuis les innombrables « performances » auxquelles donnaient lieu les projections dans les salles de cinéma du national-socialisme. Les nombreux jours fériés et de commémoration du régime étaient l'occasion de défilés des jeunesses hitlériennes, de discours et de représentations. Il était admis que les applaudissements aux acteurs, musiciens ou autres comédiens valaient automatiquement approbation du concept idéologique. Et surtout, la consommation de films « d'intérêt national, propres à la formation du peuple » était conditionnée en amont par la publication préalable, dans les journaux quotidiens, de critiques de films signées de « correspondants » soigneusement sélectionnés.

De nombreux détails de ce type furent ainsi mis à jour au cours des analyses avec le public, qui pouvait se préparer à ces séances grâce aux copies des articles de journaux d'époque que nous avons préalablement rassemblées. Les observations que nous avons tirées de ces projections sont présentes dans de nombreux articles du présent ouvrage. Notre public, et tout particulièrement le public scolaire avec lequel nous avons eu des discussions approfondies dans le cadre de séances spéciales, nous a fait aborder ces vieux films sous un nouvel angle.

Une seconde approche, élaborée dans le cadre de notre projet, consiste à appréhender les différences entre les types de films utilitaires que nous avons identifiés, visionnés et analysés. Les films scientifiques, éducatifs, culturels, industriels ou publicitaires, films d'actualités, films amateurs, films de famille ou « home movies »¹² sont non seulement l'expression de la diversité visuelle, mais ils permettent également d'appréhender des films aux objectifs très divers qui s'adressent à des publics très différents. Ces films offrent donc une multitude de perspectives sur des sociétés en mutation des deux côtés du Rhin. Ainsi, le cycle de projections « L'or du Rhin : le vin » que nous avons organisé en 2013 présentait par exemple des films publicitaires, des images amateurs, des films d'actualités sur les foires au vin et des films éducatifs sur la lutte contre l'alcoolisme. Dans une zone de tension franco-allemande entre économie, coutumes et traditions de la consommation de vin d'un côté et politique de santé publique de l'autre, cette confrontation filmique soulève de nombreuses questions critiques. Notre approche a donc moins consisté en une reconstitution historique – et encore moins à faire revivre le passé – qu'à

12 Patricia R. Zimmermann, *ReelFamilies. A Social History of Amateur Film*, Bloomington, Indiana University Press, 1995. Roger Odin, *Le Film de famille*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1995. Roger Odin, « Le Cinéma en amateur », *Communications*, n°68, Seuil, Paris, 1999.

restituer la diversité visuelle et à porter un regard sur les formes de société du Rhin supérieur et sur leur évolution au cours du XX^{ème} siècle¹³.

Selon la même démarche, nous avons présenté en 2013/2014 un deuxième cycle de projections consacré aux propagandes par le film, « Projections sur le Rhin ». Là aussi, il s'agissait moins d'aborder la propagande de manière frontale en tant que propagande de guerre, que de se baser sur la diversité visuelle (et sur l'exemple de la région du Rhin supérieur) pour analyser comment les mises en scène filmiques tentaient de convaincre le public sur la « véritable » appartenance de l'Alsace. La question centrale était d'étudier la façon dont la région du Rhin supérieur se positionnait dans ses points communs et dans ses différences par rapport à la confiance dans le progrès, et au final la façon dont elle projetait « au nom de la paix » les réorganisations politiques et sociales qui firent du Rhin supérieur un laboratoire européen après 1945. Les premiers films institutionnels du Conseil européen tels que *Les Pionniers de l'Europe* (COE, 1955) illustraient ce dernier point de façon particulièrement exemplaire. L'approche consistant à confronter cette diversité génère une vue empirique et inductive comparable à celle d'un kaléidoscope historique.

Au sujet des différents articles

L'un des objectifs du projet RhinFilm visait à remettre sous la lumière les films utilitaires ayant servi de sources historiques, pour permettre au public contemporain de comprendre, via le regard filmique sur le passé du Rhin supérieur, les lignes de traditions à long terme et d'y reconnaître des ruptures. Dans le même temps, nous souhaitions fournir au public un aperçu du travail des historiens pour lui « apprendre à regarder », pour reprendre librement Marc Bloch.¹⁴ C'est pourquoi nous avons fait le choix de confronter notre travail d'historien à un dialogue direct avec le public – démarche certainement inhabituelle et non sans risques. *Joël Danet* explique la mise en pratique de ce concept et les enseignements que nous en avons tirés. Ce travail méthodologique a débuté par la sélection d'un corpus qui nous permette d'aller au-delà des particularités spécifiques présentées dans les films pour générer des questions d'ordre plus général. Très souvent, les projections publiques ont bouleversé nos propres classifications historiques. En associant conférences, projections et discussions, nous avons poursuivi la longue tradition des ciné-clubs et des cinémas associatifs qui existent en Allemagne comme

13 Vous trouverez les programmes et les descriptions des différents cycles de projections sur le site Internet du projet à l'adresse : <http://rhinfilm.unistra.fr/cycles-projections-rencontres/evenements-passes/>.

14 Marc Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou le métier de l'historien*, Paris, Armand Colin, 1997 (édition originale 1949).

en France depuis les années 1910.¹⁵ Cette approche permet des échanges dont les résultats se situent quelque part entre la mémoire et l'histoire, dans une dualité qui n'est pas toujours sans poser problème et que ce projet a pour objectif de thématiser.

Le travail d'historien trouve sa source dans les archives. Pour ce projet transrégional, cela signifie qu'il faut identifier les collections, comparer les instruments de recherche et s'orienter dans le paysage des archives. Les différences entre les régions Alsace et Bade-Wurtemberg sont considérables. Il existe à Stuttgart une filmothèque régionale (LFS) à la « Maison du film documentaire » [*Haus des Dokumentarfilms* (HDF)],¹⁶ Strasbourg n'abrite aucune cinémathèque régionale. Seule l'association *Mémoire des Images Réanimées d'Alsace* (MIRA) se préoccupe de l'héritage culturel filmique régional.¹⁷ Les différences au niveau national sont tout aussi frappantes. Les *Archives Françaises du Film* sont l'équivalent du *Bundesarchiv Filmarchiv* de Berlin. Ces deux institutions jouent un rôle crucial dans la préservation, la découverte et la mise à disposition pratique des films. Quiconque procède à un travail d'historien s'en référera à elles. Alors qu'en France, les productions télévisées sont toutes accessibles sans problèmes par le biais de l'*Institut National Audiovisuel* et de ses possibilités de recherche numériques très complètes, les archives télévisées allemandes sont encore fortement régionalisées et plutôt opaques.

Odile Gozillon-Fronsacq présente pour cet ouvrage les archives filmiques pertinentes pour ce projet du côté français. *Kay Hoffmann* a rédigé un guide pour se repérer dans les archives du côté allemand du Rhin supérieur, dans lequel il tient compte également des archives d'entreprises et des collections de musées, et aborde en profondeur les collections privées de films amateurs. Il consacre de longues lignes au *Medienwerkstatt Freiburg*, un réseau transfrontalier d'environ 50 réalisateurs dont les films engagés politiquement constituent aujourd'hui la base de la filmothèque. Les articles d'*Odile Gozillon-Fronsacq* et de *Kay Hoffmann* fournissent de précieuses informations pour les projets de recherche futurs. Mais les personnes en quête d'images pour leurs propres productions apprécieront également la compilation dressée ici. Nous avons très largement bénéficié de leurs connaissances.

15 Anne Paech, « Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung », Hilmar von Hoffmann, Walter Schobert (Hg.), *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1989, p. 226–245. Christophe Gauthier, *La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*, Paris, AFRHC, 1999. Vincent Pinel, *Introduction au ciné-club : histoire, théorie, pratique du ciné-club en France*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1964.

16 <http://hdf.dokumentarfilm.info>. Dernier accès le 02 mai 2015.

17 www.miralsace.eu/. Dernier accès le 02 mai 2015.

Au-delà des films en eux-mêmes, le projet RhinFilm a particulièrement cherché à faire la lumière sur la diffusion et sur le public des films utilitaires qu'il a étudiés. Confrontés depuis les années 1920 à des films scolaires et éducatifs aussi bien qu'à des films d'enseignement plus général, les enfants scolarisés (entre 7 et 16 ans en France) représentent un public particulier et régulièrement courtisé. *Alexandre Sumpf* analyse la façon dont la politique d'éducation française dans l'entre-deux-guerres se positionnait par rapport aux projections pour la jeunesse, le rôle joué par les tensions entre les écoles privées et publiques, et la mesure dans laquelle les consignes nationales se reflétaient en pratique en Alsace. En termes d'intérêts économiques, politiques et sociaux, la politique du film en Alsace a un rôle particulier : la réintégration de l'Alsace à la France a été réglementée par des décrets régionaux spécifiques.

Même les projections de films dans un cadre familial reflètent ce que les enfants ont pu voir sur les écrans et vivre en Alsace entre 1918 et 1939 – grâce à l'invention du format 9,5 mm appelé *Pathé Baby* en 1914, puis du 17,5 mm *Pathé Rural* lancé en 1922. Une vue d'ensemble de l'équipement disponible dans les écoles en matière de projecteurs illustre l'aspect technique et financier de la diffusion du cinéma dans le milieu scolaire. La question des contenus des films et du rôle du support filmique dans la pédagogie reforme le cercle et permet d'aborder une perspective comparative en direction du Bade et des enfants de la République de Weimar. L'article qui suit, signé *Philipp Osten*, retrace les conditions dans lesquelles étaient créés les films pour enfants dans l'Allemagne de l'Empire et de la République de Weimar. Parmi les sources, la revue *Bildwart* était un organe de publication proche d'un centre de documentation prussien dirigé par un professeur de géographie qui représentait un concept pédagogique très strict, mais contrôlait néanmoins et sans aucune légitimité démocratique les autorisations de films destinés à la jeunesse dans le Reich allemand.

Le film muet *Gefesselte Naturkräfte* (*Les forces de la nature vaincues*) présente le barrage de Schwarzenbach achevé en 1926 dans le nord de la Forêt-Noire comme l'œuvre d'héroïques ingénieurs. Il montre le lac artificiel et l'ouvrage construit en harmonie avec le paysage, et présente le système électrique du Bade alimenté par ce barrage comme un exploit de la technique moderne sur les forces de la nature. Pourtant, les images laissent déjà percevoir malgré leur aspect spectaculaire quelques ambivalences, renforcées par les exagérations des intertitres. *Fabian Zimmer* prouve dans son analyse historique que le message du film, supposé être très clair, reflète parfaitement les débats véhéments sur la destruction de la nature et sur les nouvelles conceptions de la culture, de la patrie, de la technique et de la modernité. L'article de Zimmer démontre brillamment comment un travail approfondi sur les

sources permet de recontextualiser un film à l'aide d'archives écrites tout en le considérant comme un support autonome.

Dès 1933, les cinémas allemands ont été le théâtre de confrontations politiques. Exemple frappant, les projections du film intitulé *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* (Le Rhin au passé et au présent) ont régulièrement donné lieu en 1922 à des déclarations anti-françaises. Comme le décrivent *Brigitte Braun* et *Philipp Stiasny* dans leur article, ces actes étaient dus en grande partie à la musique qui accompagnait le film et qui incitait les spectateurs à entonner des chants patriotiques. Nous avons projeté ce film en 2014 dans le cadre des journées du film muet de Karlsruhe, et l'avons fait accompagner par le musicien *Günter A. Buchwald*, originaire de Fribourg et spécialisé dans la musique de films muets. Il a retravaillé de nombreuses mélodies nationalistes popularisées dans les années 1920, qu'il a déconstruites au piano par de nombreux ajouts musicaux. L'accompagnement musical est ainsi devenu à la fois une contextualisation historique et son commentaire.

Analyser les films des avant-programmes dans le contexte de leur diffusion suppose de bien connaître l'histoire du cinéma régionale et locale. Il existe sur Strasbourg deux études monographiques d'*Odile Gozillon-Fronsacq*.¹⁸ L'histoire du cinéma de Heidelberg a fait l'objet d'études publiées dans les annales d'une association historique très engagée.¹⁹ Mais les travaux comparatifs transnationaux à ce sujet sont très rares. Certes, les articles présentés ici ne fourniront pas encore de vue d'ensemble globale, mais ils contribuent de façon décisive à tracer les contours d'une histoire croisée du cinéma dans le Rhin supérieur. Rattachée jusqu'en 1918 au territoire germanophone, l'Alsace a été supervisée par l'administration centrale de l'Empire allemand et a été marquée par ses relations avec le Bade et le Palatinat. Les évolutions qui ont suivi 1918, et que retrace l'article sur les cinémas de Strasbourg d'*Odile Gozillon-Fronsacq*, sont autant de nature sociale que de nature technique et politique. *Jo-Hannes Bauer* a enrichi de ses inestimables connaissances sur l'histoire régionale du cinéma un grand nombre de nos projections publiques au Karlstorkino de Heidelberg. En s'appuyant sur des archives, des annonces publicitaires d'époque et des articles de journaux, il a retracé pour cet ou-

18 Odile Gozillon-Fronsacq, *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques 1896-1939*, Paris, AFRHC, 2003. Odile Gozillon-Fronsacq, *Alsace Cinéma. Cent ans d'une grande illusion*, Strasbourg, La Nuée bleue, 1998.

19 Jo-Hannes Bauer, « "Hingabe an die Gegenwart". Kinos in Heidelberg vor dem 1. Weltkrieg », *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, vol. 3 (1998), p. 179-196. Même auteur : « "Es wird zu leicht zur Sucht..." ». Kino und Zensur im Heidelberg der zwanziger Jahre », *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, vol. 4 (1999), p. 99-120. Même auteur : « "Sündig und süß..." Das Bergheimer Capitol-Kino (1927-70) », *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, vol. 14 (2010), p. 37-45. Même auteur : « "Gut Licht und volle Kassen!" Heidelberger Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg (1945-80) », *Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt*, vol. 15 (2011), p. 179-196.

vrage l'histoire des films de non-fiction dans les cinémas de Heidelberg. La contextualisation des films d'avant-programme dans les dispositifs visuels de leur diffusion constituait un élément essentiel de notre projet.

En se basant sur l'exemple de la petite ville de Ladenburg dans le Bade, *Philipp Osten* brosse les relations entre cinéma et politique dans la première moitié du vingtième siècle. Le seul cinéma de cette localité était exploité par une ancienne famille de forains itinérants, qui présentaient des films sur les foires d'Alsace, du Bade et du Palatinat avant de se sédentariser en 1920 avec leur salle de cinéma. Cet article a été possible car Ladenburg offre des archives d'une organisation exemplaire ; c'est avec l'aide active du responsable des archives municipales que nous avons pu tomber sur des archives filmiques en recherchant des visas de censure de films destinés à la jeunesse.

La contribution de *Kay Hoffmann* retrace l'histoire du « Karlsruher Monatsspiegel ». Toute comme pour Ladenburg, la rédaction d'une histoire locale du cinéma a été rendue possible par la transmission exemplaire des documents d'archives. Dans le cas de Karlsruhe, Kay Hoffmann a réussi à retracer l'histoire inhabituelle du *Monatsspiegel*, objet filmé presque oublié aujourd'hui. L'auteur a reconstitué l'histoire de ce média autour de la personnalité extraordinaire de l'entrepreneur en cinéma polyvalent Emil Meinzer, et la relie aux évolutions sociales et historiques du XXème siècle. Hoffmann établit ainsi non seulement la corrélation entre le recul de la fréquentation des cinémas de Karlsruhe et la progression (connue) de la télévision, mais dresse également un lien très plausible avec le changement des mœurs en matière de loisirs, qui se reflète – presque comme une contre-tendance – dans le nombre croissant de voitures et de motocycles.

Maike Rotzoll et *Christian Bonah* abordent les films universitaires sur la psychiatrie issus des collections de Heidelberg et de Strasbourg. Les films retrouvés par Maike Rotzoll sont certainement parmi les plus impressionnants de tout le matériel exhumé des archives dans le cadre de ce projet. Tous ces films, produits par les enseignants universitaires et par leurs assistants à des fins de formation en médecine, montrent la même situation : un patient ou une patiente en conversation avec un médecin. Maike Rotzoll décrit la genèse de ces films, retrace la façon dont ils étaient utilisés en cours et explique le concept de diagnostic psychiatrique dont ces films devaient illustrer, reproduire et fabriquer la systématique. Christian Bonah mobilise en contrepoint une série de films d'enseignement français de la même période. Il établit en commun avec Maike Rotzoll les différences dans la production des films et les similitudes de leur résultat final.

L'article de *Sara Doll* épouse le point de vue d'une chargée de cours qui travaille comme préparatrice en anatomie à Heidelberg, et s'efforce depuis plusieurs années de préserver et d'étudier la collection des objets d'enseignement

historiques de son institut. La collection de films qu'elle décrit dans son essai peut être considérée comme un héritage typique d'un ensemble universitaire de supports pédagogiques. Elle reconstitue très clairement la genèse des films et surtout les conditions de leur utilisation pratique dans le contexte d'un enseignement universitaire. Les intentions derrière la production et l'achat des films deviennent évidentes, et on comprend quelle transformation culturelle a supplanté l'utilisation de ces films hors des salles de classe.

Avec son produit phare, la fameuse « aspirine », le laboratoire Bayer est certainement l'entreprise pharmaceutique de l'Empire allemand la plus connue au monde. Au milieu des années 1920, l'entreprise se rapprocha de Hoechst, BASF, AGFA et d'autres entreprises de l'industrie chimique au sein du groupe I.G. Farben AG. L'identité de la marque – dont le symbole était la croix Bayer – resta préservée. L'article de *Christian Bonah* analyse les campagnes cinématographiques du groupe à l'époque de la République de Weimar et du Troisième Reich. Il répertorie les 112 films produits entre 1924 et 1942 *pour* et *par* Bayer, et reconstitue le lien du service de communication filmique de l'entreprise avec les institutions ainsi que ses pratiques de diffusion, précisément concertées sur des groupes cibles précis. L'entreprise produisait ainsi des programmes complets parfaitement planifiés, comprenant aussi bien des films culturels que des conférences populaires et scientifiques et même des films d'animation ou des contes de fées. L'article de Christian Bonah fournit une approche plastique des pratiques de communication d'une entreprise qui se met en scène en tant que groupe moderne d'envergure mondiale en usant de tous les moyens de la culture filmique. À partir de 1941, des films institutionnels de grande qualité vantèrent même les produits fabriqués par les déportés dans l'usine I.G. Farben d'Auschwitz.

Wolfgang Eckart aborde les films documentaires qui traitent de contenus de propagande et les films de propagande qui se reposent sur des données scientifiques. Les archives et les films analysés par Wolfgang Eckart datent de l'époque entre la guerre et la paix, de 1917 à 1923. Ils abordent les conséquences de la *grippe espagnole* sur la vie publique dans le sud de l'Allemagne et dans le Rhin supérieur, et présentent deux films très opposés sur la période de l'après-guerre. Afin de ralentir l'épidémie de grippe, les scientifiques et les politiciens préconisèrent de limiter la vie publique à un minimum vital. Ils se prononcèrent en particulier en faveur d'une interdiction des « spectacles de divertissement » tels que le cinéma. Cette dernière ne vit toutefois pas le jour, car selon la thèse de Wolfgang Eckart, la jeune population avait nourri une envie irrésistible de distraction et de divertissement à force de confrontation avec la mort omniprésente. La deuxième thématique se concentre sur les conséquences sanitaires du « blocus de la faim ». Outre le film documentaire commandité par le régime allemand et produit dans le service culturel de

l'Ufa « Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit » (Les conséquences du blocus de la faim sur la santé publique), Wolfgang Eckart décrit le film muet « Hunger in Deutschland » (La Faim en Allemagne), qui n'existe plus qu'en Russie, et produit en 1923 sur commande de « l'aide internationale aux travailleurs » communiste. Le dernier axe thématique de cet article aborde la campagne de propagande particulièrement virulente menée en Rhénanie et dans le Rhin supérieur, et qui utilisait aussi des outils filmiques, contre le stationnement de soldats français d'origine africaine.

La *Voie vers le monde* (*Weg in die Welt*) devait s'ouvrir pour l'Allemagne par la reconquête des colonies. Une école coloniale pour femmes fut ouverte au bord de la mer Baltique, et le centre de formation coloniale central pour les hommes, prévu à l'origine pour être implanté dans la vallée du Rhin, fut finalement réalisé pour des raisons financières à Witzenhausen (dans la Hesse). Les films documentaires produits par Paul Lieberenz en 1937 sur les deux écoles coloniales allemandes sont au centre de l'article de *Marion Hulverscheidt*. Ces films projetés en avant-programme des cinémas dans les années 1930 furent distingués par l'état national-socialiste comme étant « d'intérêt national » et « propres à la formation du peuple ». Les jeunes fermiers en devenir devaient y apprendre les bases théoriques et pratiques des activités agricoles. Les « films coloniaux » ne faisaient pas que satisfaire les envies d'exotisme et de voyage des spectateurs de l'époque. Ces films prouvent à quel point l'idée de colonies allemandes en Afrique étaient encore vivace dans l'état national-socialiste. La projection de ces films pour un public actuel d'étudiants (allemands) en agronomie a montré que cet ancien programme scolaire était aujourd'hui perçu de façon plutôt « neutre » et sans charge idéologique. Ces films, qui servaient aussi après la Seconde Guerre mondiale à former des étudiants en agronomie étrangers, avaient perdu leur actualité politique de l'époque mais conservé leur aspect pratique de formation technique spécialisée.

Perspectives

Même si la recherche historique et les sciences des médias se consacrent de plus en plus au film utilitaire non commercial, les possibilités ouvertes par ce type de film en matière d'études historiques sont encore largement sous-estimées. Ils permettent pourtant d'aborder de nouveaux questionnements en offrant des regards aussi diversifiés que complémentaires. Les films utilitaires permettent de suivre la diffusion des formes d'expression filmique au-delà des frontières de plusieurs genres de non-fiction. L'analyse de leur réception dans le contexte de la culture matérielle représente un champ de recherche extrêmement pertinent en matière d'histoire des mentalités.

Les articles rassemblés ici vont au-delà d'une simple analyse de contenu des supports filmiques. Ils étudient l'interaction entre les producteurs, les distributeurs (cinémas, expositions, distributeurs industriels, municipaux ou privés) et le public. Les recherches sur les films industriels, films éducatifs et films amateurs devraient être liées les unes aux autres. Ce livre constitue un premier bilan, et pas seulement à cet égard : la configuration historique unique propre au Rhin supérieur a permis de faire ressortir la façon dont les films ont contribué à façonner les identités nationales. Intérêts commerciaux, doctrines politiques et évolution des médias ont influencé de manière décisive la consommation de films. L'un des objectifs des quelque cinquante manifestations organisées par le projet RhinFilm en Alsace, dans le Bade et dans des forums internationaux, était de mettre à jour les intentions portées par ces films, issues d'une époque de confrontation politique.

Nous sommes conscients que notre démarche de *re-enactments* contribue activement à déconstruire des représentations ancrées de la patrie et de l'identité nationale. Dans le cadre d'un projet financé par l'Union européenne, nous avons considéré que cela était notre mission. L'objectif de nos projections n'était pas de créer de nouvelles identités. Mais nous sommes convaincus que la réflexion sur les stratégies des médias et les conditions matérielles de l'endoctrinement politique dans la région aujourd'hui prospère du Rhin supérieur constitue une pratique culturelle d'avenir.

Nous avons reçu énormément de soutien des deux côtés du Rhin. Des associations privées qui s'engagent au quotidien pour la préservation du patrimoine filmique régional, des festivals de cinéma et de nombreux cinémas à but non lucratif nous ont fait bénéficier de leurs connaissances et de leur expérience et ont proposé un forum pour discuter de nos idées. D'un point de vue scientifique, il y a encore beaucoup à découvrir : si les petites archives municipales ne représentent avec leur inventaire qu'une part minuscule d'un grand ensemble, les découvertes que l'on peut y faire permettent souvent de faire parler l'histoire de façon très vivante et de mieux comprendre les conséquences des évolutions politiques sur la vie quotidienne. La diffusion des films était liée à des appareils de projection qui demandaient des moyens pour les faire fonctionner. Cela en a fait, même lorsque la diffusion était à l'échelle mondiale, des supports particulièrement attractifs au niveau régional ; et ce malgré les tentatives réitérées d'uniformiser les conditions de projection et de limiter ainsi les pouvoirs des gérants de cinéma. Quiconque utilise les films comme source historique doit les apprécier comme des supports d'influence internationale, tout en tenant compte de leur conséquence dans le contexte des conditions locales de leur projection, parfois provinciales, parfois progressistes, mais toujours à interpréter selon les circonstances de leur époque.