

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



Attraction et instruction dans les cinémas et les écoles de la République de Weimar

« Un villageois devenu chrétien est condamné à mort lors d'une réunion secrète, ligoté et amené sur le lieu d'exécution caché dans la forêt. Des mains rudes lui passent la corde qui l'étranglera autour du cou »¹. À cet instant, l'instituteur Rumscheid, également directeur de l'école protestante Barmen et membre de l'autorité supérieure de surveillance du cinéma² déclencha le flash et photographia les filles de sa classe de CM1, les yeux rivés sur la toile. C'est ainsi que le pédagogue Rumscheid testa, en automne 1928, l'impact du film « Auf Vorposten im heidnischen Urwald » produit la même année à la demande de la Rheinische Missionsgesellschaft. Pour comparer, le directeur de l'école photographia ses élèves alors qu'ils regardaient un film comique « du début de la cinématographie », comme il l'écrit. Tout pédagogue intéressé par les questions cinématographiques, écrit Rumscheid dans le magazine *Bildwart* souhaitait « fixer sur la plaque photographique les yeux rayonnants, les mimiques et les gestes pour pouvoir ensuite étudier chacun des visages ; car c'est ici qu'apparaît véritablement au grand jour l'âme des enfants »³.

Les enfants au cinéma, voilà un thème controversé dans l'Allemagne de la République de Weimar. C'est pour eux que les règles de la censure ont été promulguées avant la Première Guerre mondiale, l'industrie cinématographique les considérait comme un groupe cible essentiel, les pédagogues expérimentaient sur eux le potentiel que représentait ce nouveau médium à des fins de formation, certains magazines se consacrèrent également à ce thème. Pourtant, la thèse formulée par la psychologue nationale-socialiste en 1944 selon laquelle le public des enfants faisait l'objet d'une négligence coupable se maintient jusqu'à nos jours.

1 Rumscheid, « Augenblicksbilder aus einer Filmvorführung », *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung*, vol. 7 (1929), p. 32–33 (illustration p. 22), ici p. 33,

2 Gero Voir Gandert, « Filmhistorische Chronik », in Gero Gandert (éd.), *Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*, de Gruyter 1993, p. 848.

3 Rumscheid, *op. cit.*, p. 32.

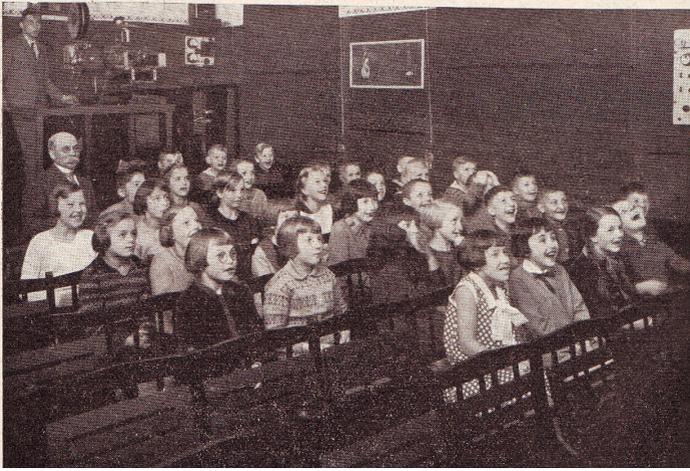


Fig. 1 et 2 : Éèves de l'école protestante de Barmen voient un film comique et une scène d'exécution. Dans: Rumscheid: Augenblicksbilder aus einer Filmvorführung, *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung* 7 (1929), p. 32-33 (Photos p. 22).

Depuis le début de la République de Weimar, les réactions des enfants aux projections cinématographiques furent documentées à grands moyens, le désir pour nous aujourd'hui étrange de capter leur « âme » justifiant souvent les recherches effectuées. La plupart des résultats des études étaient aussi brumeux que le but des deux photographies du directeur de l'école Barmen. L'instituteur les publia sans commentaire, comme si la simple contemplation des photos des visages d'enfants suffisait à tout expliquer. La préoccupation de l'âme des enfants, quelle qu'en soit la signification, orienta le débat sur la valeur éducative du cinéma, sur ses possibilités et ses dégâts potentiels.

Le présent article se consacre à l'histoire des films pour enfants sous la République de Weimar. Il partage la thèse selon laquelle, pour un public d'enfants (et aussi, sous réserves, pour un public de jeunes), le « cinéma des attractions », après l'époque pionnière du cinéma, s'est longtemps maintenu sous la République de Weimar. Il s'agit de décrire l'évolution institutionnelle des films pédagogiques et éducatifs, l'accent étant mis sur la pratique des projections cinématographiques.

Les « projections pour la jeunesse », comme on les appelait au Pays de Bade, au Wurtemberg, en Bavière et dans la majeure partie de la Prusse, et les « représentations familiales », comme dans le Nord de l'Allemagne et en Rhénanie, nécessitèrent de plus en plus souvent, à partir de 1910, une autorisation des villes et des communes. Cette pratique s'imposa dans tout l'empire au plus tard avec l'introduction de la loi impériale sur le cinéma en



1920. Il est toutefois frappant de constater l'ampleur des films publicitaires et des films industriels dans les projections pour la jeunesse. Les frontières entre le film de divertissement et le film utilitaire s'estompent d'autant plus que le regard se fixe sur la pratique historique de projection.

Le film pour enfants. Concept.

Avant la fin de la Première Guerre mondiale, les experts du cinéma n'étaient pas d'accord sur la définition des « films pour enfants ». En 1932, le sociologue Walter Schmidt regroupait dans la rubrique « films pour enfants et films animaliers » les « films dont les protagonistes étaient des enfants ou des animaux »⁴, en 1937 son collègue Karl August Götz y associa en premier lieu les films de Shirley Temple.⁵ La star américaine était, enfant, à l'affiche de *War Babies*, pilote d'une série de films pour enfants. Shirley Temple (1928–2014) alors âgée de quatre ans y incarnait une danseuse dans un bar rempli de soldats, joués par des enfants de son âge⁶. Les enfants n'étaient absolument pas le groupe cible de ces films burlesques sur fond de comportements aguicheurs et d'alcool. À la même époque, il existait déjà un concept pour le genre film pour enfants, très proche des conceptions actuelles, comme le montre un reportage illustré de 1930. Il retrace les efforts soviétiques tendant à réserver

4 Walter Schmitt, *Das Filmwesen und seine Wechselbeziehungen zur Gesellschaft : Versuch einer Soziologie des Filmwesens*, Heidelberg, thèse de doctorat, 1932, p. 36.

5 Karl August Götz, *Der Film als journalistisches Phänomen*. Heidelberg (thèse de doctorat/ Dissertationsverlag Nolte) 1937, p. 124.

6 *War Babies* (USA), 1932. Réalisé par Charles Lamont, Lichtton, Jack Hays Productions, 11 min.

une part toujours plus grande de la production cinématographique publique aux films pour enfants⁷ ; remarquons que ces films résolument éducatifs ne devaient pas être diffusés dans des écoles, mais à titre de divertissement et dans certains cinémas réservés aux enfants.

L'étude *Jugend und Film* (Jeunesse et cinéma) réalisée en 1944 par Anne-liese Sanders et publiée à l'imprimerie centrale du NSDAP (descendants de Franz Eher), défendait la thèse critique selon laquelle il n'y avait pas eu de films pour enfants et pour les jeunes en Allemagne avant *Emil und die Detektive* (1928) et la période nazie n'avait guère remédié à cette carence malgré *Hitlerjunge Quex* (1933) et neuf autres longs-métrages. Pourtant, les listes de films avant 1935 contenaient bien de nombreux films de divertissement pour les jeunes : ils venaient principalement de l'étranger. En 1924, les films *Der Kleine Lord* (Grande-Bretagne), *Zirkus Pat und Patachon* (Danemark) et *Peter Pan* (USA) furent jugés « tout public » en Allemagne. S'y ajoutèrent une centaine de films et de courts-métrages pour adultes accessibles aux enfants, des films tournés pour des expositions et des salons, ainsi que des films publicitaires d'État auxquels les autorités supérieures de surveillance du cinéma attribuaient un « caractère éducatif ».

Aujourd'hui, les films pour enfants sont classés dans les catégories films de divertissement, films de conte de fées et de silhouettes, films historiques et sociocritiques, ainsi que films et adaptations cinématographiques⁸. Toutefois, les seuls films produits en grand nombre pour les enfants au début de l'ère du cinéma, à savoir les films pédagogiques et éducatifs, ne sont pas mentionnés dans cette énumération.

En effet, les premières études sur les enfants en qualité de spectateurs proviennent d'enseignants inquiets. Ils constatèrent que la fréquentation d'un cinéma pouvait comporter les mêmes risques que la « littérature de boulevard » et les « pièces de théâtre portant atteinte aux mœurs ». En 1912, selon un sondage réalisé dans des écoles de Düsseldorf, 60% des enfants âgés de six à quatorze ans auraient fréquenté un cinéma au moins une fois par an, près de 8% une fois par mois et 4% des enfants seraient allés une fois par semaine au cinéma⁹. Selon le discours des pédagogues contemporains, les conséquences en seraient de graves « troubles pédagogiques et éducatifs : distension de

7 Voir : « Das neue Russland. Kinderfilme in Sowjet Russland », *Das Neue Frankfurt*, n°4, 1930, p. 16-17. Sur l'Union soviétique, pays pionnier du film pour enfants, voir : Margarete Erber-Groiß, *Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms*, Europäische Hochschulschriften Reihe XXX, Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, vol. 27, Frankfurt, Peter Lang, 1989, p. 160-167.

8 Voir Andy Räder, « Der Film der Weimarer Republik. », in *Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland*, Alltag, Medien und Kultur vol. 5, Constance, UVK, 2009, p. 24.

9 À partir de : Hermann Bredtmann, « Kinematographie und Schule », *Pädagogisches Archiv*, vol. 56 (1914), p. 155.

l'imagination, troubles du système nerveux, troubles du sens de la réalité, superficialité et inapplication »¹⁰. En réaction au sondage réalisé en 1912, une ordonnance de police entra en vigueur le 1^{er} janvier 1914 dans la province rhénane, interdisant le cinéma après vingt heures et autorisant l'entrée aux personnes de moins 16 ans uniquement pour les projections familiales. Des commissions composées « d'hommes et de femmes (clercs, enseignantes et enseignants) formés à la pédagogie » devaient décider du programme de ses projections familiales¹¹. Après la guerre, cette réglementation rhénane fut intégrée dans une loi impériale et fixa la composition des comités qui devaient décider de la qualification « film éducatif » et de l'attribution du certificat « *Kulturfilm* ». Contrairement aux autorités de censure qui décidaient si un film pouvait être projeté et qui fixaient les limites d'âge, ces institutions qualifiées de « bureaux cinématographiques » (*Bildstellen*) n'étaient pas soumises à un contrôle démocratique direct. Même si ces personnes occupaient officiellement une fonction uniquement consultative, elles exerçaient de facto une plus grande influence sur les projections quotidiennes de la République de Weimar que toute autre instance puisque, à partir d'avril 1924, les projections commerciales de films certifiés par le bureau cinématographique bénéficièrent d'un allègement fiscal¹². Ceci permit de réduire considérablement les frais des gérants de cinémas et contribua sensiblement à la naissance, en Allemagne, du genre remarquablement homogène des films culturels.

Le directeur du bureau cinématographique prussien fondé en 1919 était le professeur de géographie Felix Lampe (1868–1946). Les projections de son film *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* (Le Rhin hier et aujourd'hui) dans le contexte de l'occupation française de la Rhénanie étaient devenues une « puissante manifestation patriotique », comme l'écrivit le *Karlsruher Tageblatt* en 1923¹³. Le successeur de Lampe, le professeur d'histoire Walther Günther (1891–1952), fut exposé, au milieu des années 20, dans sa fonction d'éditeur du magazine *Bildwart*, l'organe de publication du bureau cinématographique, à la critique croissante de la légitimité de la procédure d'autorisation, qu'il rejeta d'un ton autoritaire : Günther qui plaidait avec véhémence en faveur d'une intervention de l'État dans le cinéma, décrivit ultérieurement son rôle dans la lutte contre les efforts de démocratisation comme une « défense contre une destruction officielle »¹⁴. Lorsque l'intervention de l'État dé-

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 157.

12 Sans auteur : « Filme volksbildenden Charakters. Ein Beitrag zur Frage der Kulturfilmprüfung », *Bildwart*, vol.°3 (1925), p. 109–113.

13 Voir la contribution de Philipp Stiasny dans ce volume.

14 Il en fut ainsi en 1929 à l'occasion du projet consistant à placer le groupe Emelka alors en difficultés sous le contrôle de l'État. Voir : Walther Günther, « Tagebuch », *Bildwart*, vol.°7 (1929), p. 739–759.

buta en 1933 avec la mise en place d'un ministère du Reich à la propagande, il salua cette évolution avec frénésie¹⁵. Pour récompenser ce membre émérite du parti après le transfert du bureau cinématographique dans le ministère de Goebbels, Günther fut nommé en 1938 directeur du bureau cinématographique régional de Berlin-Brandenbourg, une position qui avait une valeur plus ou moins exclusivement représentative. En 1938, il rédigea sous le même titre que le magazine *Der Bildwart*, un manuel de 400 pages sur la pratique des projections cinématographiques dans les écoles qui devait permettre d'y faire respecter les injonctions de la censure cinématographique nazie¹⁶.

Projections pour la jeunesse

Quiconque voulait projeter des films aux enfants dans les premières années de la République de Weimar était confronté à un excès de lourdeurs administratives dans la réalisation de son projet. La loi impériale de 1920 sur le cinéma interdisait le cinéma aux enfants de moins de six ans et interdisait, dans une formulation générale, la projection de tous les films pouvant comporter le risque d'une « influence néfaste sur les mœurs, l'esprit ou la santé ou d'une exaltation de l'imagination des jeunes »¹⁷.

Dans de nombreuses sources de la littérature cinématographique, la discussion autour de l'âme des enfants tournait autour de trois axes. Le psychologue de la forme Karl Bühler (1879-1963) avait constaté en 1922 dans son recueil *Die geistige Entwicklung des Kindes* (Le développement mental d'un enfant), accueilli avec reconnaissance par les pédagogues cinématographiques de la République de Weimar, qu'un enfant de trois ans pouvait, en regardant une séquence d'images, saisir des processus qu'il ne verrait pas en regardant des images statiques¹⁸. Cette observation fut transposée avec enthousiasme sur l'aptitude didactique générale des films pour toutes les classes d'âge.

Dans le même temps, les pédagogues craignirent toutefois une augmentation de la « suggestibilité » des enfants et des jeunes, faisant du cinéma, justement au moment de la puberté, un « tentateur poussant à des actes asociaux »¹⁹.

Cette vision des choses coïncidait avec l'espoir de pouvoir montrer des sentiments dans un film. Aujourd'hui, les travaux les plus connus sont ceux du

15 Walther Günther, « Tagebuch », *Bildwart*, vol. 12 (1934), p. 2. Exposé contraire de Malte Ewers, *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (1934-1945), Hamburg, Kovač, 1998, p. 53-57.

16 Walther Günther, *Der Bildwart. Handbuch zur Einrichtung und Führung von Bild- und Film-Arbeitsstellen*, Bayreuth, Gauverlag Bayerische Ostmark, 1938.

17 Loi sur le cinéma du 12 mai 1920. *Reichsgesetzblatt* 107 (1920), n°7525.

18 Karl Bühler, *Die geistige Entwicklung des Kindes*, Léna, Gustav Fischer, 1922, p. 57.

19 Eduard Golias, « Kind und Film », *Bildwart*, vol. 3 (1925), p. 717.



Fig. 3 : Felix Lampe (1868–1946).

psychologue Kurt Lewin qui produisit en 1931 un film parlant intitulé *Das Kind und die Welt* (L'enfant et le monde) qui présentait de manière stéréotypée les thèses, alors courantes, de la psychologie du développement plutôt conservatrice et non-psychanalytique. La projection de ces films dans la salle du Berliner Urania fut précédée d'un discours de William Stern, le plus célèbre des psychologues du développement d'alors. Stern, qui est notamment à l'origine du concept actuel du test d'intelligence, exposa dans un premier temps au public profane des couches aisées sa propre conception scientifique des étapes du développement de l'enfant avant de conclure : « Mais assez de paroles. Laissons parler l'image qui doit vous rapprocher directement de l'enfance et de l'univers des enfants »²⁰.

Quinze ans auparavant, Arthur Schlossmann, pédiatre de Düsseldorf, s'était déjà consacré au thème de l'enfance à l'aide d'un film. Pour la Grande exposition de Düsseldorf de 1915. 100 ans de culture et d'art, il monta un pavillon appelé « Das Jahrhundert des Kindes » (Le siècle de l'enfant) du nom du best-seller d'Ellen Kay (1849–1926), pédagogue réformatrice suédoise. L'attraction principale du pavillon devait être un film sur les soins du nourrisson, le pédiatre acheta à cette fin un projecteur pour cinéma ambulant.

20 Citation : W.O. H. Schmidt, « William Stern über einen kinderpsychologischen Film von Kurt Lewin. Geschichte der Psychologie », *Nachrichtenblatt* vol. 4 (1987), n°2, p. 27.

L'arrivée de la guerre de 1914 empêcha la réalisation de l'exposition, ainsi que du projet de Schlossmann de lui faire ensuite parcourir la province rhénane à la demande de la région administrative de Düsseldorf²¹.

Législation

À l'époque impériale, il n'y avait aucune loi sur le cinéma valable dans tout l'empire. Ceci ne doit pas être interprété comme un manque d'attention à l'égard du cinéma, car les mêmes règles s'appliquaient en réalité aux variétés, au cinéma et au théâtre dans la pratique quotidienne de la justice. Au cours de la dernière discussion en 1914, le Reichstag fit référence aux dispositions existantes au niveau des villes et des communes. Les villes piétistes comme Wurtemberg avaient toutefois promulgué des lois permettant d'appliquer des règles plus restrictives à ce nouveau divertissement²². Après la guerre, la nouvelle loi impériale sur le cinéma tint compte des particularités régionales déjà établies. Elle laissait les communes libres de déléguer l'élaboration des règles relatives à la protection de la jeunesse aux autorités scolaires, aux institutions de protection de la jeunesse ou à des « comités cinématographiques bénévoles »²³.

Ce sont avant tout les enseignants qui prenaient les décisions relatives aux suggestions de programmes faites aux gérants de cinémas locaux, au sein de comités très rarement soumis à un contrôle parlementaire. Maximum deux représentations pour la jeunesse par semaine et par cinéma pouvaient être projetées et bien entendu les diapositives, les avant-programmes, la publicité et tous les autres éléments du programme étaient soumis à l'obligation d'autorisation. Deux jours avant la représentation, la succession des films envisagée devait être déclarée. Les films de paysages et les « films sur les actualités du jour » déjà autorisés par les instances officielles chargées des autorisations en étaient expressément exclus²⁴. Les quelques certificats d'autorisation que l'on trouve encore dans très peu d'archives municipales sont des sources précieuses pour reconstituer l'historique des projections pour la jeunesse.

Notamment, la directive de la loi impériale sur le cinéma tendant à éviter toute « exaltation de l'imagination » des jeunes, eut pour conséquence que l'ancien « cinema of attraction », comme Tom Gunning décrivit le cinéma

21 Aros, « Aus den Jugendjahren des Lehrfilms. Ein Beitrag zur pädagogischen Filmgeschichte », *Bildwart* vol. 93 (1925), p. 629.

22 Voir : Application de la loi sur le cinéma de 1912, archives de Stuttgart (Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand Sittenpolizei/ Lichtspielwesen und Filmzensur). E 151/03 Bü 738.

23 Voir Ministère de Thuringe : décret ministériel du 31 janvier 1921 sur la loi impériale sur le cinéma. Recueil des lois de Thuringe (Thüringer Gesetzessammlung). Weimar 1921, p. 11-13, ici p. 12.

24 *Ibid.*

jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale²⁵, fut maintenue en vigueur pour les projections pour la jeunesse sous la République de Weimar. S'agissant de la nouvelle forme du cinéma, le drame, on considérait au contraire qu'elle

« stimulait les sens, qu'elle nuisait à l'imagination et que son spectacle intoxiquait les esprits sensibles des jeunes autant que la saleté et la littérature de boulevard. Le sens du bien et du mal, de l'horreur et de la méchanceté est perturbé par ce genre de représentations et certains esprits enfantins sains risquent ainsi d'être dirigés sur la mauvaise voie. »²⁶

Ce qui se cachait exactement derrière la crainte, tirée ici de l'arrêté du ministère de la culture prussien de 1912, que la fréquentation du cinéma était susceptible de trop stimuler l'imagination des enfants, fut désavoué par l'éducateur social Walter Friedländer (1891-1984) dans son manuel *Jugendrecht und Jugendpflege* (La justice pour enfants et le soin des enfants) de 1930, qui le qualifia de pruderie. Il écrit que certaines instances chargées des autorisations auraient tenté d'imposer à des gérants de cinémas « de séparer les garçons et les filles *pour les représentations pour la jeunesse* »²⁷. Le manuel de Friedländer paru aux éditions Arbeiterjugend-Verlag se proposait d'offrir une aide juridique pour les organisateurs de représentations pour la jeunesse. Friedländer souligna que les autorités chargées des autorisations pouvaient uniquement juger le contenu du programme cinématographique. Les tribunaux leur avaient plusieurs fois interdit de s'opposer à des projections parce que l'orientation politique des organisateurs ne leur plaisait pas.

Puisque très peu de drames allemands étaient autorisés pour les représentations pour la jeunesse notamment au début des années 1920, les programmes classiques se composaient en grande partie d'anciens films publicitaires. Dans quasiment chacune des parutions de son magazine *Bildwart*, le bureau cinématographique prussien se voyait contraint de défendre cette pratique. « Les films publicitaires peuvent être fascinants, drôles et inventifs, et d'une grande qualité graphique, de véritables chefs-d'œuvre d'impression cinématographique », déclare la maison d'édition Göschen à propos d'un film publicitaire, « la bande ne mesure que 80 mètres. Comme on l'a dit, il s'agit seulement d'un film publicitaire. Mais sa qualité me paraît bien meilleure que celle

25 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.

26 Citation : Hermann Bredtmann, « Kinematographie und Schule. », *Pädagogisches Archiv*, vol. 56 (1914), p. 154-155.

27 Walter Friedländer, *Jugendrecht und Jugendpflege: Handbuch des Deutschen Jugendrechts*, Berlin, Arbeiterjugend Verlag, 1930, p. 90.

de certains navets en 6 actes, avec avant- et après-programme »²⁸. Le bureau cinématographique recommandait ouvertement de faire entrer les messages publicitaires dans les films instructifs pour enrichir les représentations pour la jeunesse, le film *Nanouk* (USA, 1922) en étant un exemple parfait pour le directeur du bureau cinématographique Felix Lampe. Ce film sur les Eskimos fut certes tourné à la demande des marchands de fourrures parisiens, mais le message publicitaire s'effaçait devant le contenu instructif du film. Notamment au cours de la seconde moitié des années 1920, les groupes de lessiviers et les producteurs de dentifrice acceptèrent volontiers la main tendue du bureau cinématographique prussien qui leur proposa de diffuser leurs films publicitaires sur l'hygiène dans l'avant-programme des cinémas commerciaux. Ils transposèrent ainsi le concept légendaire de l'exposition hygiénique de Dresde de 1911 dans les salles de cinéma, un salon industriel avec un complément de programme destiné à éduquer la population et qui, organisé à la demande du fabricant de bain de bouche Odol, Carl August Lingner, devint la plus grande exposition publique de l'époque impériale.

En règle générale, les représentations pour la jeunesse se révélèrent être une deuxième fenêtre idéale pour les films sur les salons et les expositions. Un film²⁹ déjà diffusé avec opulence en 1914 lors de l'exposition *Das Gas* à Munich dans un pavillon avec installations lumineuses fut adapté au théâtre dix ans plus tard par la société Landlicht Filmverleih GmbH. Cette société s'était spécialisée dans les deuxièmes fenêtres, comme le *Bildwart* le souligna de manière élogieuse :

« La société Landlicht GmbH sort ses *kulturfilms* en deux éditions : une édition cinématographique instructive, des films qui peuvent être diffusés dans tous les cinémas et qui ont pour principale mission d'instruire et d'éduquer les spectateurs ; et une deuxième édition scientifique de ces films pour les spécialistes, les érudits, les chercheurs et les étudiants. »³⁰

Le principe « faire du vieux avec du neuf » se heurta toutefois à la critique. En 1928, Arthur Lassally, ingénieur et producteur de films publicitaires, éducatifs et industriels, souhaita une plus nette distinction des genres. « Si l'on pouvait enlever l'annonceur des films publicitaires existants et faire de cette œuvre accessoire haute en couleur un film instructif [...], tout serait plus simple. Mais malheur à nous si les négatifs, en fonction du but recherché, étaient en soi considérés comme tendancieux, si les réclames, les noms des entreprises, les sigles des articles de marque, étaient éliminés, que ce soit pour

28 « Reklamefilm », *Bildwart*, vol. 3 (1925), p. 936-938.

29 Voir : A. Albrecht, « Deutsche Ausstellung "Das Gas" München 1914. Ein Rundgang durch die Ausstellung. Technische Rundschau », *Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt*, n° 20 (1914), p. 394-396.

30 « Landlicht-Kultur- und Lehrfilme 1924/25 », *Bildwart*, vol. 3 (1925), p. 92-93.

des raisons juridiques ou techniques ! Si le film ne passait pas le « comité Lampe », aucun distributeur ne le prendrait et aucun théâtre ne voudrait le diffuser »³¹.

Cadre économique et politique de la naissance du film culturel éducatif

En 1925, le critique de film Alfred Rosenthal, qui devint célèbre sous le pseudonyme « Aros » commenta : « La guerre a considérablement nui à l'évolution du mouvement des films instructifs ; peut-être plus encore qu'elle a servi à la production cinématographique »³². Rosenthal voyait les racines du film instructif allemand dans les initiatives du pédiatre Arthur Schlossmann auxquelles il contribua au début de sa carrière³³ et du bibliothécaire Erwin Ackerknecht. En tant que député libéral (DDP) du congrès prussien et initiateur de l'exposition de Düsseldorf « Ge-So-Lei » (GEsundheitspflege – SOziale Fürsorge – LEibesübungen), Schlossmann mit l'accent, dans les années 1920, sur l'éducation à la santé, Erwin Ackerknecht provenait en revanche de la tradition des séries de livres populaires. Cofondateur du « Bilder-Bühnen Bundes deutscher Städte », (fédération des théâtres des villes allemandes), il conçut les premières cinémathèques publiques dont on trouve encore des vestiges dans de nombreuses communes. Le modèle d'une fédération des théâtres des villes allemandes conçu par Erwin Ackerknecht était une habile construction. Les films devinrent des médias qui leur étaient équivalents et qui étaient disponibles dans les bibliothèques municipales. À partir de 1918, son organisation sera absorbée par le bureau cinématographique semi-public³⁴. L'affirmation de Rosenthal dans le magazine *Bildwart* selon laquelle la grande époque du film instructif date d'avant et non d'après la guerre fut considérée comme un affront, il reste que les structures qui avaient engendré le « film pédagogique et éducatif moderne », selon l'avis des experts du film pédagogique du bureau cinématographique prussien, étaient nées après la Première Guerre mondiale : une instance semi-officielle, le bureau cinématographique, qui conseilla les producteurs de films instructifs, une politique fiscale qui contraignit les gérants de cinémas à mettre des films éducatifs dans leur programme du soir et l'intronisation du professeur de géographie de la nation, Felix Lampe, en tant que directeur tout-puissant de cette organisation.

31 Arthur Lassally, « Die Not des technischen Lehrfilms », *Bildwart*, vol.°6 (1928), p. 17.

32 Aros, « Aus den Jugendjahren des Lehrfilms. Ein Beitrag zur pädagogischen Filmgeschichte. », *Bildwart*, vol.°3 (1925), p. 629.

33 Sur Rosenthal, voir : Ulrike Oppelt, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg : Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2002, p. 158.

34 Sur Ackerknecht, voir : Philipp Osten, « Emotion, Medizin und Volksbelehrung: die Entstehung des "deutschen Kulturfilms" », *Gesnerus*, vol. 66 (2009), p. 81-83.

L'évolution vers une analyse centralisée des films avait commencé en 1916 lorsque le psychologue Hugo Münsterberg, soutien affiché de l'empereur, formula que le cinéma ne convenait guère aux salles de classe et aux bibliothèques éducatives, mais plus à l'amusement du grand public. Münsterberg souligna que le cinéma pouvait être suggestif. Il ne pensait pas alors à l'âme des enfants, mais bien plus au potentiel d'influence politique du cinéma, une interprétation qui fut considérée avec reconnaissance comme une recommandation par le haut commandement supérieur vers la fin de la Première Guerre mondiale. La nationalisation d'une majeure partie de l'industrie cinématographique allemande intervint en 1917 avec pour objectif d'utiliser le médium cinéma pour la propagande. Ce passage sous la direction de l'État des scénaristes, auteurs de dessins animés, réalisateurs, compositeurs et des sites de production fut la condition préalable à l'exception allemande pour la production de films pédagogiques. Il influença de manière décisive toute la période de la République de Weimar, bien que les modalités dans lesquelles ces conditions étaient apparues furent invalidées peu après la fin de la guerre par la transformation du groupe cinématographique public en société anonyme.

Parmi les quelques productions commencées sous l'égide de l'État entre avril 1917 et la fin de la guerre, on trouve entre autres des dessins animés de l'expressionniste tardif George Grosz et du futur artiste d'agit-prop John Heartfield qui travaillèrent pour l'office public de l'image et du cinéma en 1917/18 à la demande du ministère des affaires étrangères³⁵. Selon l'état actuel des recherches, aucun film destiné exclusivement aux enfants ne fut réalisé. L'accent était mis sur les magazines d'information hebdomadaires et les drames pour divertir les troupes, sur les simples dessins animés avec publicité pour les emprunts de guerre et sur les séquences projetées dans le cadre d'expositions de propagande. On trouve par exemple des films sur des hôpitaux militaires du Pays de Bade, les reportages illustrés *Unsere Helden an der Somme et Kampftag in der Champagne* ou un court-métrage montrant la rééducation réussie d'un officier blessé de guerre et amputé d'un bras, en train de monter sur son cheval. Le titre *Graf Dohna und seine Möwe* (Le comte Dohna et sa mouette) n'est pas un film animalier amusant, mais une compilation de naufrages causés par le capitaine de corvette Dohna sur l'Atlantique, avec son bananier à vapeur « Möwe » reconverti en croiseur auxiliaire. La situation économique et certainement aussi la résistance croissante de la population qui réagit par des grèves de la faim et des grèves spontanées, fit paraître opportun, vers la fin de la guerre, de limiter la propagande cinématographique.

35 Jeanpaul Goergen, « "Soldaten-Lieder" et "Zeichnende Hand". Films de propagande de John Heartfield et George Grosz à la demande du ministère des affaires étrangères 1917/18. *KINtop* vol. °3 (1994), p. 129-143.

graphique directement orientée sur les événements de guerre aux magazines d'information hebdomadaires.

Le film *Unsühnbar* (Inexpiable), sorti au cinéma en avril 1917, fut une exception : il se retournait ouvertement contre les grèves et la protestation contre la famine amorcées³⁶. Cependant, les grandes productions de l'office public de l'image et du cinéma furent uniquement mandatées vers la fin de la guerre. Ce constat est remarquable : l'étatisation de l'industrie cinématographique intervint secrètement en 1917. Afin de contourner l'obtention du consentement du Parlement pour l'octroi d'un crédit pour la production d'un film, le haut-commandement supérieur emprunta de l'argent aux entreprises industrielles. Cette démarche étant illégale selon la doctrine juridique unanime, le nouveau gouvernement impérial s'accorda sur la suspension de la production cinématographique publique. La pression venant des rangs de l'industrie cinématographique naissante fut énorme ; la société d'Alfred Hugenberg Deutsche Lichtbild Gesellschaft notamment considérant le concurrent public avec suspicion, le commerce du film promettait de devenir lucratif à l'époque d'une inflation galopante.

Tourner un film signifiait transformer un instantané en des valeurs durables. Et les films étaient un investissement dans des biens convertibles à l'international, à l'époque du film muet lorsque seuls les textes devaient être traduits et dans une plus grande mesure après l'arrivée du film parlant en 1929. Ainsi, Felix Lampe affirma en 1924 que le cinéma était la branche la plus prospère de l'économie allemande d'après-guerre³⁷. On peut imaginer que son administration bénéficia alors d'une grande importance économique outre son pouvoir de cogestion.

À la fin de l'année 1919, la suprématie sur la production cinématographique publique n'était plus répartie qu'entre cinq organisations différentes où le conservatisme bureaucratique était, d'ampleur différente. Pour satisfaire un minimum aux exigences démocratiques et concurrentielles, le gouvernement impérial dut refuser les fonds de la production cinématographique acquis par le haut-commandement supérieur. Sur la pression de l'industrie cinématographique privée, cette nécessité ne fut pas remise en question. Dans le même temps, des fonctionnaires supérieurs exigeaient que les responsables politiques soient toujours en mesure de décider du contenu, des thèmes et du mode de représentation des films. Certains dossiers de la chancellerie impériale, conservés aujourd'hui aux archives fédérales à Berlin, attestent de l'objectif clairement poursuivi de vouloir garder une « influence décisive » sur la

36 Pour une liste détaillée des films produits en Allemagne pendant la Première Guerre mondiale : Philipp Stiasny, *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*, München, Text und kritik, 2009, ici sur le film *Unsühnbar* p. 70–75.

37 Voir : Felix Lampe, *Der Film in Schule und Leben*, Schule und Leben. Schriften zu den Bildungs- und Kulturfragen der Gegenwart, vol. 9, Berlin, 1924.

« production de films de propagande », car les « papillons, tracts, brochures et affiches » avaient perdu leur capacité de sensibilisation, le cinéma étant en revanche « le moyen de propagande décisif du futur », d'autant que « le grand public tombait littéralement sous l'emprise du film » qui « pouvait au mieux les toucher »³⁸.

Le gouvernement pouvait réaliser son projet de deux manières : d'une part, il pouvait demander à la composition initiale de l'organisation, toute choisie pour le faire, de procéder à la privatisation de l'office de l'image et du film. Pour simplifier, ce processus intervint en transformant l'office en une société anonyme. Le « Bufa » devint l'« Ufa – Universum Film AG ». De nombreuses personnes chargées de la production de films de propagande en 1917 travaillaient dans le service du film culturel de cette société.

La solution évidente consistant à influencer le cinéma par la censure fut en revanche écartée. La République de Weimar était une démocratie, impliquant donc la liberté d'expression. Seuls les films glorifiant la violence, incitant à des actes criminels ou présentant un risque pour les mœurs étaient censurés³⁹. L'un des premiers films pédagogiques de l'Ufa atteste justement de l'indépendance des bureaux de la censure. Ce film, encore largement produit sous l'égide de l'Office de l'image et du film, traitait de la réadaptation des handicapés physiques. Sa projection fut interdite par le bureau de la censure politiquement indépendant de Berlin en raison de la présence d'enfants dénudés.

Contrairement au critique de film Aros, Felix Lampe, chef du bureau cinématographique, concevait la guerre comme le « berceau du film pédagogique », comme il le dit dans sa rétrospective historique :

« Au cours de la première décennie du présent siècle, des films éducatifs à contenu géographique, zoologique et technique nous sont venus notamment de France et nous avons également produit quelques films de ce genre qui ont été projetés dans des cinémas à l'occasion de projections spéciales pour des écoliers, en partie avec l'accord des enseignants et avec le soutien des autorités scolaires. Le plus généreux fut l'Office de l'image et du film qui acheta, pendant la guerre, des œuvres cinématographiques éducatives ou les tourna lui-même : les images doivent stimuler les troupes et les distraire pour oublier les combats, et elles doivent également montrer à la population, par des prises de vue appropriées,

38 Zentrale für den Heimatdienst : Regierung und Film. Druck, Berlin, le 12 septembre 1919. Dossiers sur le cinéma, Ancienne chancellerie impériale. Bundesarchiv Berlin, Bestand R 43 I/ 2497, feuillets 142-145.

39 L'interdiction du film américain *À l'Ouest, rien de nouveau* prononcée sur la pression des nationaux-socialistes en été 1931 fut d'autant plus perçue comme un scandale.

certaines impressions de la guerre sur le front et sur l'eau et renforcer leur confiance. »⁴⁰

Lampe raconte ensuite qu'après la guerre, l'institut central de l'éducation et de l'enseignement avait exploré les archives de l'office de l'image et du film à la demande du ministère de la culture prussien, afin d'identifier les films « pouvant faire office de supports pédagogiques dans les écoles »⁴¹. Le résultat fut décevant, « il y a une grande quantité de matériel de visionnage, mais il nécessite un façonnage pédagogique »⁴². Le professeur de géographie Felix Lampe passa lui-même à l'action. Il présenta son film en six parties *Die Alpen* (Les Alpes) comme un idéal, le « premier grand film pédagogique et homogène allemand ». Un intertitre devait servir à résumer le film et « s'accoler » aux connaissances des écoliers⁴³. Le prototype du film pédagogique allemand de Lampe, chargé de textes, fit école. Dans les *Dresdner Neuesten Nachrichten*, Kurt Tucholsky, sous son pseudonyme Peter Panter, railla le genre en le qualifiant de « film à lire » et écrivit aux producteurs : « Ce qui ne peut s'exprimer par l'image ne convient pas au cinéma, n'est pas filmique, est une œuvre montée de toutes pièces, est de la littérature, mais pas un film »⁴⁴. Lampe en revanche fut ravi de la possibilité de pouvoir créer des graphiques complexes, des statistiques et des diagrammes « trait par trait devant les yeux des spectateurs »⁴⁵. Le pédagogue adepte des films pédagogiques supposa que l'on serait curieux du résultat, « les images [...] restant ainsi plus longtemps en mémoire »⁴⁶. L'astuce des diagrammes qui se construisaient lentement, suivant l'exemple du film sur les Alpes, devint la caractéristique fastidieuse et didactique des premiers films culturels de l'Ufa, qui devinrent hauts en couleur grâce à la colorisation, à savoir la coloration chimique des séquences. Toute l'activité créatrice de l'esprit se trouve, selon Lampe, dans la synthèse, l'assemblage des images, des courbes et des éléments de textes. Guido Bagier, pionnier du film parlant, définit le genre avec justesse lorsqu'il constata, en 1928, que le film culturel était une combinaison de film pédagogique et de film de propagande⁴⁷.

À la manière du comité du film culturel, le bureau cinématographique associé au ministère de l'enseignement prussien distribua aussi des certificats de

40 Felix Lampe, *Der Film in Schule und Leben*, Schule und Leben. Schriften zu den Bildungs- und Kulturfragen der Gegenwart, vol. 9, Berlin, 1924, p. 12.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 *Ibid.*

44 Peter Panter, « Der Lesefilm », *Dresdner neueste Nachrichten*, n° 141, du 29.05.27.

45 Lampe, *op. cit.*, p. 13.

46 *Ibid.*, p. 13.

47 Voir : Guido Bagier, *Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? Was wird?*, Stuttgart, DVA, 1928, p. 67f.

AEG
VORTRAGSMASCHINE
„LEHRMEISTER“
 MIT STILLSTANDSVORRICHTUNG

UNBEDINGT FEUERSICHER
 DURCH VENTILIERENDE HINTERBLLENDE
 UND WASSERGEKÜHLTE KUVETTE
 ALLE GETRIEBE IN OEL GEKAPSELT

KRUPP /
ERNEMANN

Schul-
Kinos

für Film- und Dia-Projektion mit
 Stillstand-u. Rücklauf-einrichtung
 mit Scheinwerfer, Glühlampe,
 3 1/2 m breite, gut stehende,
 flimmerfreie Bilder. Vor-
 führung in vielen Ländern **ohne Kabine**

Die Adresse unserer nächstgelegenen Wiederverkäufer, bei denen
 Schul-Kinos zu besichtigen sind, teilen wir auf Anfrage gern mit

Ausführliche Prospekte kostenfrei

KRUPP-ERNEMANN, DRESDEN 198

Fig. 4 et 5 :Projecteurs pour les projections en classe. Réclame de l'année 1926.

films pédagogiques. Les pédagogues bénévoles qui y siégeaient firent tout leur possible pour cimenter leur souveraineté d'interprétation cinématographique sur les thèmes « patrie » et « hygiène » : ils incitèrent à produire des films, les producteurs pouvaient être certains d'obtenir la certification des films incités par le bureau cinématographique, ils soutinrent les écoles dans leurs achats d'appareils de projection, ils éditérent des catalogues de films pédagogiques, organisèrent la location et cherchèrent, par des articles dans des magazines pédagogiques, à dissiper les doutes exprimés par certains enseignants qui anticipaient que le contenu transmis par le film échapperait tout autant à leur élèves que les images elles-mêmes⁴⁸.

En 1927, le critique de films Aros attaqua ouvertement les implications d'ordre privé du bureau cinématographique qui décidait, dans ses fonctions d'autorité de certification, de l'exonération fiscale des films qui lui convenaient, qui gérait la location et dont le responsable était producteur, scénariste et conseiller. Grâce au conflit ouvert entre les gérants de cinémas et le mouvement du cinéma scolaire, nous en apprenons davantage sur le cinéma pour enfants dans la pratique. Les représentations scolaires avaient lieu dans

⁴⁸ Pour un résumé de l'histoire du Bureau du cinéma : Ursula von Keitz, : « Wissen als Film. Zur Entwicklung des Lehr- und Unterrichtsfilm », in Klaus Kreimeier, Antje Ehrmann, Jeanpaul Goergen (éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Volume 2. Weimarer Republik. 1918-1933*, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 126-129.

des palaces et des caves, dans des salles de chimie et des écoles de village. Le magazine *Bildwart* proposa des appareils de projection sur lesquels les producteurs inscriraient des noms qui augureraient explicitement du groupe cible et que l'organe de publication des écoles était invité à acheter. De nombreux conférenciers ambulants qui, comme les gérants de cinémas ambulants d'autrefois, sillonnaient les villes et les villages et allaient d'école en école avec des projecteurs et un programme de films pédagogiques, accompagnés de conférences éducatives, devinrent sans emploi. Ils furent remplacés par des spécialistes qui portaient uniquement leurs rouleaux de films dans leurs bagages. La querelle sur la question de savoir s'ils pouvaient encaisser 20 ou 50 Pfennigs par élève fit également l'objet de plusieurs numéros du magazine *Bildwart*. Avec des prix aussi bas, les gérants de cinémas ne s'y retrouvaient pas à l'époque du ReichsMark. Ils se plaignirent ouvertement sur la pratique qui consistait à devoir mettre dans leur programme des films inintéressants à caractère éducatif pour des raisons d'allègements fiscaux et à se faire concurrencer par ces représentations et des événements scolaires totalement exonérés d'impôts.

Au cours des mois d'été, lorsque les terrasses des brasseries et autres plaisirs détournaient les gens du cinéma, le calme plat régnait dans les salles de cinéma. Menacés de banqueroute, de nombreux gérants demandèrent aux collectivités locales un allègement fiscal pour l'été, qui devait s'élever en règle générale à 30 pour cent du chiffre d'affaires. Un gérant de cinéma de Iéna se plaignit dans le magazine *Der Film. Zeitschrift für die Gesamtinteressen der Kinematographie*, où l'autorité locale compétente répondit froidement à sa requête d'allègement fiscal : « Si vous fermez, alors tant mieux, nous pourrions au moins mettre le cinéma pédagogique sur pied »⁴⁹. À Iéna, la fixation de l'impôt sur le cinéma revenait au Conseil de ville, mais c'est cette même instance qui organisait également les projections de films pédagogiques dans la commune. Ce principe s'imposait dans de nombreuses communes.

À Jena, le conflit s'accroît. Valentin Wiedera, gérant du Palast-Theater de l'Unterer Markt et ses 800 places, se vit acculé et demanda de l'aide à sa confédération. L'organisation des propriétaires de théâtres demanda aux grandes entreprises de location de ne pas donner de films au cinéma pédagogique de Jena.

Très régulièrement, le magazine berlinois *Weltbühne* critiquait ce qui était servi au public en Allemagne dans la rubrique « film de vulgarisation (*Kulturfilm*) et film pédagogique ». Avant la Première Guerre mondiale, Kurt Tucholsky s'amusa déjà à rapporter les réactions du public dans ses critiques

49 Citation d'après Paul Hübschmann, « Eine rigorose Stadtverwaltung », *Bildwart*, vol. 3 (1925), p. 186.

de films et à laisser le soin aux spectateurs de juger du contenu du court-métrage instructif :

« Lorsque j'arrivai dans la salle obscure, un jeune médecin plein d'espoir, accompagné d'un harmonium, était en train d'être contaminé par un enfant malade de la diphtérie, la chapelle geignait, des vieux mimes aux visages tristes étaient debout autour du lit du mourant, et derrière moi un enfant résuma la quintessence du drame en ces termes : « Oh là là, Maman ! Je ne veux pas avoir la fteritis ... »⁵⁰

Outre Tucholsky, l'auteur de la *Weltbühne*, Rudolf Arnheim, pourfendit des années durant le rôle opaque du bureau cinématographique prussien. Sous le titre *Der Film und seine Stiefmutter* (Le Film et sa belle-mère), il décrit très justement tous les inconvéniens manifestes qui caractérisent surtout les « films municipaux »⁵¹ :

« Même le film pédagogique n'a pas la part belle. Il n'a pas à craindre la censure, mais en contrepartie, il y a le comité Lampe. [...] Son nom vient du nom de son chef, le professeur Lampe de l'institut central pour l'éducation et l'enseignement de Berlin. Sous la présidence de cet homme, des commissions se réunissent, les enseignants étant représentés en majorité et décidant si un film est "instructif" ou s'il a une valeur artistique ; le "certificat Lampe" entraîne un allègement de l'impôt sur les divertissements. Ainsi, les producteurs ne peuvent guère prétendre à la location de leurs films culturels s'ils n'ont pas obtenu le certificat Lampe et c'est pour cette raison que la plupart des films culturels viennent devant le comité Lampe. Ici, s'ébattent les pédagogues, ici règne une pédanterie du livre de classe qui fait la perte des films frais et originaux. Si une scène symbolique représente l'envol d'un oiseau emblématique, les éducateurs regardent si la position des griffes est conforme aux règles et si l'heure du vol est compatible avec le Brehm. Ils exigent du film pédagogique une structure schématique, une exhaustivité mesquine qui en devient ennuyeuse, ils commencent à réprover là où le cinéphile lève les yeux et se réjouit. Pour cette raison, les gens du film culturel sont contraints de fabriquer de l'abrutissement instructif : on montre d'abord le panorama d'une ville afin que l'on voit clairement que l'église est au centre du village, puis l'église seule (en indiquant l'année de sa construction dans l'intertitre), puis la mairie, mais surtout pas avec des prises de vue ou des réglages extravagants et surtout pas de montage "moderne", non, tout

⁵⁰ « Moritz Napoleon », *Die Schaubühne*, vol. 9 (1913), n°1, p. 791.

⁵¹ Pour d'autres exemples plus tardifs de films municipaux tels qu'Arnheim les incrimina : Jeanpaul Goergen, « Behagliche Schönheit. Ufa-Städtefilme der 30er Jahre », *Filmblatt*, vol. 2. n°6, Winter 1997, p. 4-6.

joliment enchaîné, et si un lapin apparaît sur l'écran, il convient d'ajouter l'inscription : « Déjà au temps d'Amenophis IV, Maître Lampe était un mets raffiné pour les Égyptiens ». Sinon, Maître Lampe ne trouve pas cela instructif ».

Avec empressement, le rédacteur en chef du *Bildwart* Walther Günther, vole au secours du président du bureau cinématographique prussien et qualifie la glose d'Arnheim « d'humour tiré par les cheveux », puis il récapitule sur plusieurs pages imprimées très serrées les fautes d'orthographe que le bureau cinématographique doit corriger au quotidien dans les tableaux intermédiaires. « Personne ne sait encore utiliser le trait d'union. Les sténographes ne le savent pas du tout. La ponctuation est un véritable jeu de hasard », s'échauffe Günther, « finalement, c'est la faute de l'école parce la petite fille qui transfère les titres tapés à la machine dans l'imprimante à titres sans Duden ou autre ressource ne se doute pas que kangourou s'écrit avec ou »⁵².

Ce ne sont pas ces finesses qui dérangent Arnheim. Il était préoccupé par le manque de légitimité d'un comité qui se permettait de juger de la qualité artistique des films. Trois ans plus tard, Walther Günther dirigeait le bureau cinématographique, Arnheim haussa le ton. Le bureau cinématographique avait rejeté le film d'Heinrich Hauser *Chicago*⁵³ avec les mots « ce chaos inextricable est l'exemple typique de ce qu'un film pédagogique ne doit pas être ». Arnheim commenta : « Le papier vibre. La lèvre tremble. Le film n'est pas seulement rejeté, non, il est inadmissible, c'est un coup bas dans les parties les plus sensibles de la pédagogie ». Arnheim avait intitulé son article de la *Weltbühne* *Paukerfilme* (Films de profs). « Vieux et pas de première fraîcheur », les films pédagogiques fleurissent, écrit-il, « les spectateurs ne les aiment pas. Il se nourrit d'eux en les creusant comme un talus de gruuau, pour atterrir ensuite dans le Pays de Cocagne d'Harry Piel et de Lilian Harvey ». Le comité Günther est en grande partie responsable du fait que la plupart des *kulturfilms* sont aussi ennuyeux ». Le comité interprète toute forme moderne de représentation, montage vivant et moderne, mouvements de caméra démonstratifs, réglages saisissants, comme des « minauderies esthétiques » : « les formateurs du peuple n'aiment pas ça. L'ennui fait partie de la dignité de l'enseignement »⁵⁴.

Le feuillet de la querelle autour du film pédagogique ne doit pas faire oublier qu'il existait également de sérieuses critiques, politiquement motivées. « L'importance du cinéma pour la société civile est en hausse constante », écrivit en 1923 le magazine *Das proletarische Kind* dans un article général

52 « Tagebuch », *Bildwart*, vol. 9 (1929), p. 642-647.

53 *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago*, Réalisé par Heinrich Hauser, Allemagne, 1931, env. 70 min.

54 Rudolf Arnheim, « Paukerfilme », *Die Weltbühne*, vol. 28 (1932), n°1, p. 185-187.

sur le mouvement du cinéma scolaire dans les pays capitalistes. Le mouvement du cinéma scolaire

« est d'autant plus dangereux qu'il génère, dans les cas les plus rares, une propagande politique directe et ouverte. Le danger réside dans l'alignement raffiné sur les instincts petits-bourgeois qui existent encore dans la majeure partie du prolétariat. Le rayon d'action du cinéma dans sa forme usuelle est déjà très étendu. 'Tout le monde le sait. Mais l'influence qu'exercent ces "théâtres" sur le peuple ne suffit pas à la classe dominante et elle est systématiquement en passe de faire du cinéma un institut de propagande largement organisé. Les citoyens parlent alors de "l'importance culturelle" de "l'image animée". »⁵⁵

Le magazine adressé aux enseignants communistes publia un aperçu comparatif des ressources financières des cinémas pédagogiques en Allemagne, en France et en Suisse. Selon le récapitulatif, le mouvement cinématographique scolaire en Allemagne était un projet des villes, des communes et des autorités culturelles. En France, on observa une alliance du ministère de l'enseignement avec la société de production cinématographique Gaumont et la maison d'édition Hachette⁵⁶.

Les professionnels émirent également des critiques sur le montage des films pédagogiques allemands. C'est la superficialité des films éducatifs populaires élaborés sur le modèle vieux de 20 ans des productions Pathé françaises qui dérangeait Arthur Lassally, cinéaste industriel berlinois. « Aucune instruction par le cinéma, c'est mieux », écrit-il en 1925⁵⁷. Selon lui, les films éducatifs produits « en louchant vers le ciné » ne servaient qu'à la « diffusion et la promotion d'une culture superficielle »⁵⁸. Les propriétaires de cinémas commandant justement des films éducatifs populaires, il demanda la stricte séparation des films éducatifs et des films de divertissement : le film éducatif sert à former, non à divertir ! La « désaffection pour les cinémas » profiterait plus à l'industrie cinématographique que le rôle du « directeur municipal »⁵⁹. Auteur d'un manuel sur la cinématographie d'entreprise qui passe pour la « source la plus ancienne et la plus importante de l'histoire du film industriel »⁶⁰, l'ingénieur Lassally demande une structure claire et nette des films

55 « Die Schulkinobewegung in den kapitalistischen Ländern », *Das proletarische Kind*, n°3 (1923), p. 17-20.

56 *Ibid.*, p. 19.

57 Arthur Lassally, « Lehrfilm – Populärfilm », *Bildwart*, vol.°3 (1925), p. 624.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

60 Anna Heymer, Patrick Vonderau, « Industrial Films. An Analytical Bibliography », in Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (éd.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam University Press, 2009, p. 446.

éducatifs. Il critiqua avec véhémence le pathétique des films culturels et la tendance manifeste de vouloir convaincre un public cinéophile d'adopter un certain comportement avec des astuces psychologiques⁶¹. En juin 1939, Lassally émigra vers la Grande-Bretagne ; son fils Walter, né en 1926, deviendra plus tard célèbre. En 1965, il reçut l'Oscar de la meilleure photographie pour *Zorba le Grec*.

Le fait que les films pédagogiques autorisés pour les représentations scolaires, avec toute la médiocrité que les films publicitaires impliquaient, servaient parfois, bien plus encore que les films culturels certifiés, à exercer une influence planifiée et contrôlée par l'État, se révéla surtout aux points névralgiques de l'Empire. Il s'agissait notamment des territoires de la rive gauche du Rhin. Sur les territoires occupés par la France, l'objectif politique des films pédagogiques était au premier plan. Il s'agissait avant tout du Palatinat qui appartenait à la Bavière, mais une grande partie de la population se sentait plus proche de la France. Un intense travail de propagande parti de Mannheim et d'Heidelberg devait juguler les velléités séparatistes. En janvier 1922, la création d'un bureau cinématographique d'arrondissement en Palatinat fut ordonnée par le ministère de l'enseignement de Munich. Toutefois, le bureau des films pédagogiques sis au 11 Kaiserslauterner Hackstrasse ne put utiliser pleinement les infrastructures mises à disposition par la Bavière :

« Avec la coupure quasiment totale de notre Palatinat avec la rive droite du Rhin, il n'était possible d'acquérir ni des photographies, ni des films, et tout dialogue avec les bureaux de Munich était quasiment interrompu »⁶², écrit Peter Turgetto (1882–1960), enseignant chargé de la direction du bureau cinématographique de Kaiserslautern. Il réussit toutefois à développer « la matière cinématographique » et « à faire venir un programme de films pédagogiques de la rive droite du Rhin ». Quelques films furent acquis à Kaiserslautern, une location vit le jour. Si les écoles du Palatinat travaillaient encore, jusqu'en janvier 1922, à savoir avant le début des activités de propagande organisées par la Bavière, avec un seul appareil de projection qui sera ultérieurement électrifié, on investit désormais dans l'infrastructure technique. En l'espace de deux ans, une nouvelle organisation composée de douze communes, quatre bureaux du film pédagogique et neuf associations vit le jour. Elle avait pour but de s'assurer que la souveraineté sur le cinéma, au moins dans les écoles, revienne à l'Empire et notamment à la Bavière. Turgetto qui comme Günther en 1934 à Berlin, fut chargé par les nationaux-socialistes de

61 En revanche, Ramon Reichert est d'avis que Lassally a voulu influencer les spectateurs « à la manière d'une psychotechnique ». Voir : Ramon Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld, Transcript, 2007, p. 140.

62 Peter Turgetto, « Lichtbild und Kulturfilmarbeit in der Pfalz », *Bildwart*, vol. 3 (1925), p. 189.

la direction du bureau cinématographique de Kaiserslautern, créa d'imposantes archives. Les films furent certes détruits pendant la guerre, mais ses archives photographiques représentent toujours le fondement du Centre des médias de Kaiserslautern⁶³.

Expériences de projections

Le nombre d'expériences de projections destinées à évaluer l'impact des films sur les enfants est remarquable. Les représentations scolaires offraient la possibilité d'interroger, quasiment à son gré, le public involontaire avant et après la projection. Les enfants, public faisant prétendument l'objet d'une négligence coupable du cinéma, devinrent l'objet apprécié d'études commerciales et scientifiques. Il n'est guère étonnant que Felix Lampe, pédagogue supérieur du bureau cinématographique, contesta la pertinence des études dont les résultats niaient la valeur éducative des représentations scolaires. Pour l'ancien professeur de géographie, il était essentiel de savoir *comment* un film était utilisé pour la transmission des connaissances. L'idéal pour Lampe était que le contenu touche et qu'il aille « chercher » divers groupes d'âge avec leur niveau de connaissances respectif, un objectif qui, selon lui, pouvait être réalisé grâce à l'action conjointe des enseignants et des projections cinématographiques.

Ce concept devint périmé avec l'arrivée du film parlant. Le fait qu'il fallut, à partir de 1928 où la technique du film parlant s'imposa et précisément en Allemagne, attendre encore des décennies avant que le modèle de Lampe soit remplacé, en classe, par la projection d'un film muet sonorisé par un pédagogue, repose sur une cause banale. À partir de 1933, le ministère de l'Instruction du peuple et de la Propagande prit l'ascendant sur tous les films autorisés en Allemagne. Le conflit qui en résulta entre le ministre de la Propagande de Goebbels et le ministre de la Science, de l'Éducation et de l'Instruction du peuple Bernhard Rust fut réglé en décidant que les films dont le ministère de l'Éducation était responsable devaient être muets⁶⁴. Les programmes et les livres scolaires étant coordonnés aux films distribués par les bureaux cinématographiques départementaux de l'Office impérial du film

63 Pour de plus amples informations sur l'histoire du Centre des médias de Kaiserslautern, veuillez consulter le site : www.mzkl.de.

64 Ceci était également le cas des films de tous les autres ministères et organisations partisans. Sur les films éducatifs pendant la période nazie, voir : Karl Ludwig Rost, *Sterilisation und Euthanasie im Film des 'Dritten Reiches'*. *Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Massnahmen des NS-Staates*, Husum, Matthiesen, 1987. Malte Ewert, *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (1934-1945)*, Hamburg, Kovač, 1998. Christian Budde, *Kurt Gauger (1899-1957) : Psychotherapeut, Filmschaffender, Literat*, Hamburg, Kovač, 2014.

et de l'image dans la science et l'enseignement (renommé à partir de 1945 Institut du film et de l'image dans la science et l'enseignement), la projection de films muets fit partie intégrante des cours de biologie en Allemagne de l'Ouest jusqu'au milieu des années 80.

Dans les années 20, de nombreuses études se penchèrent sur l'importance de la combinaison des projections cinématographiques et de la didactique. Lampe qui, avec *Die Alpen* présentait un solide film à caractère géographique, rapporte que seuls deux enfants d'une classe d'enfants de huit ans d'une école de Berlin n'avaient pu retracer correctement l'histoire du film sur la montagne *Wunder des Schneeschuhs* (Merveilles des chaussures de neige). Le film encensé de Siegfried Kracauer produit par la société fribourgeoise « Berg- und Sportfilm GmbH » présentait des paysages, le folklore et la culture non comme un programme d'enseignement, mais comme les coulisses d'images spectaculaires d'adeptes de sports d'hiver⁶⁵. L'accueil du film – enthousiasme du public et des rubriques culturelles, incompréhension indignée des pédagogues cinématographiques – montre clairement les visions opposées du sens et de l'objectif du documentaire. Alors que les critiques artistiques voulaient véritablement voir les séquences, les mouvements de caméra et l'enchaînement des mouvements, les impressions transmises par le film devaient, de l'avis des représentants du bureau cinématographique prussien qui donnaient alors le ton, suivre un objectif pédagogique. Ceci se répercuta massivement dans les productions contemporaines.

Comme s'ils étaient au cœur de l'action, c'est ainsi que les spectateurs devaient voir les films d'avant-garde : se trouver soi-même devant le gratteciel vertigineux, comme dans *Chicago* refusé au grand mécontentement de Rudolf Arnheim, descendre soi-même la pente comme dans *Wunder des Schneeschuhs*. Les pédagogues orthodoxes du film pédagogique refusaient cette forme d'introspection. Le film devait servir à transmettre quelque chose. Son sujet devait être considéré de l'extérieur, il devait être mémorisé. Le solide film pédagogique allemand n'avait que faire du jeu avec l'illusion d'un *deixis* (vivre une action comme si elle était réelle). Il devait expliquer et catégoriser chacune de ses images. Laisser ce soin aux spectateurs était considéré comme une négligence.

Une expérience tout au goût de Felix Lampe menée en décembre 1923 avait pour objectif d'influencer le concours du public. En 1923, le film de Noël *Der verlorene Schuh* (La chaussure perdue) fut projeté aux enfants des employés de la société de production Delac. Au cinéma, les enfants furent répartis au hasard, comme ils arrivaient, dans deux pièces similaires. Avant la projec-

⁶⁵ Les critiques positives de Siegfried Krakauer et de Vera Bern, journaliste spécialisée dans le ski, sont bien documentées sur le site <http://www.filmportal.de/node/14305/material/662715>.

tion, un violon jouait des musiques de Noël dans les deux salles de cinéma. Puis, le film fut projeté sans son, sans accompagnement musical. Dans l'une des salles, les enfants regardèrent le film sans faire de bruit, « recueillis » et dans un « silence de mort », dans l'autre salle une enseignante invita les enfants à chanter des chants de Noël à tue-tête. Aux yeux de Lampe, la réaction différente des enfants prouvait l'importance d'un accompagnement pédagogique⁶⁶. Selon lui, les enseignants devaient créer des points d'ancrage avec les expériences des enfants.

Même lorsqu'un film était projeté dans un cinéma hors du contexte scolaire, le complément de programme décidait de sa qualité, selon Lampe. Ainsi, le bureau cinématographique se distança très fermement du saccage d'un film sur Beethoven dont la critique déplorait le « pot-pourri de la musique de Beethoven » et la représentation exagérée du compositeur. Le *Bildwart* écrivit : « L'organisateur a la possibilité d'améliorer l'impact du film. Ce serait une déclaration de faillite si cette action bienfaisante pour le film n'existait pas ». En d'autres termes : même un mauvais film pouvait être rattrapé par un avant-programme réfléchi. L'impératif de devoir mettre en scène les films muets sous un angle nouveau avec chaque complément de programme favorisait la capacité d'adaptation du film pédagogique à son public.

Dans la ville de Waldshut, au sud de la Forêt Noire, un enseignant demanda à ses élèves d'une classe de CM2 de comparer la qualité didactique d'une conférence photo avec la projection d'un film sur le même thème. Les extraits des rédactions des élèves attestent que le film est « plus dynamique », « plus clair », « plus compréhensible » et « plus vivant »⁶⁷.

Dans d'autres études, le contexte général des représentations vient involontairement au premier plan, comme dans l'exemple suivant.

En novembre 1921, 700 enfants berlinois furent conduits au Tauentzin-Palast près de la gare Bahnhof Zoo pour assister à la première des films de conte de fées *Elfenzauber* et *Hänsel und Gretel*. La représentation était gratuite, les spectateurs étant simplement tenus de relater l'événement par écrit. Au grand regret de l'organisateur, les rédactions envoyées étaient beaucoup trop dépourvues « de valeur scientifique »⁶⁸. De nombreux enfants n'avaient rien écrit sur les films projetés, mais exclusivement sur la musique et sur l'effet produit par l'architecture du cinéma. Ils décrivirent leur rencontre avec les autres élèves au Prenzlauer Berg à la gare de l'allée Schönhauser, pour partir vers l'ouest noble, puis ils décrivirent le beau bâtiment, les grands lustres « et les escaliers en marbre »⁶⁹. Une fille écrit : « Je ne suis jamais venue et je

66 Lampe, *op. cit.*, p. 22.

67 Otto Scharschmidt, « Schülereindrücke vom Film und Stehbild », *Bildwart*, vol.°7 (1929), p. 360-363.

68 Walther Günther, « Kinderurteile », *Bildwart*, vol.°1 (1923), p. 134.

69 [fille de 13 ans], *ibid.* p. 130

ne reviendrai jamais dans un cinéma aussi joli avec des escaliers en marbre, de beaux tapis et des lustres »⁷⁰. En temps de crise, comme le montrait une observation simultanée faite dans les salles de cinéma, l'attention était fixée sur la nourriture que les protagonistes mangeaient à l'écran : « Maman, ils mangent du chou rouge ! ».⁷¹

Les jeunes se rebellèrent parfois contre l'instruction qu'on voulait leur transmettre. En novembre 1929, le propriétaire du cinéma de Schöenberg l'*Alhambra* avait loué une salle à un ingénieur des mines qui, en tant que conférencier ambulant, proposait des projections payantes à la demande de directeurs d'écoles. Peu après le début de sa conférence, les 200 enfants commencèrent à s'agiter, quittèrent leur place et demandèrent à être remboursés. Le journal populaire conservateur *Der Türmer* écrivit que le film ayant déplu « aux agissements prolétariens » des enfants, ils auraient voulu battre le conférencier à coups de pieds de chaises et lui auraient lancé des ampoules. L'altercation se serait achevée par la destruction du mobilier. Aux questions du bureau cinématographique, le gérant du cinéma répondit au contraire que les dommages étaient « insignifiants ». Seul le buffet fut renversé et quelques affiches arrachées.

Résumé

Les films pour enfants – vers la fin de l'Empire et pendant la République de Weimar, cette rubrique regroupait des films d'origines très différentes. On y retrouvait les films de contes de fées, les films de silhouettes poétiques de Lotte Reiniger, les films humoristiques, les films publicitaires sans nom de produits, les films sur les villes (avec l'église dans le village), parfois des films violents grotesques de missionnaires étranglés, ainsi qu'un nombre faible, mais croissant de films exclusivement produits pour l'école. À partir de 1920, le point commun de tous ces films est qu'ils étaient contrôlés par des pédagogues de deux bureaux cinématographiques, l'un à Munich, l'autre à Berlin, puis autorisés pour des projections aux jeunes. Contrairement aux ordonnances de censure, ce n'est pas un « *nil nocere* » qui motivait principalement ces décisions ; cela signifie que l'on ne regardait pas si les films pouvaient nuire à l'âme des enfants. Sur la plainte d'un père de famille parce que son fils avait du mal à dormir depuis la projection d'un film de guerre, il lui fut répondu que la certification des films ne pouvait tenir compte des enfants à tendance psychopathe. Le critère essentiel était le potentiel didactique du film. Alors que les représentations pour la jeunesse officiellement autorisées exigeaient un programme composé de séquences courtes et spectaculaires,

⁷⁰ [fille de 12 ans], *ibid.*

⁷¹ Lampe, *op. cit.*, p. 22.

mais sans arrière-pensées, l'influence des bureaux cinématographiques exigeait la production de films homogènes qui provoquaient plutôt des réactions de rejet auprès des critiques et du public. Mais les gérants de cinémas ont fait leur choix. À la grande amertume des pédagogues cinématographiques, ils choisirent ce qui, selon eux, était apte à amuser le public. L'école et le cinéma restèrent deux univers distincts.