

Du point de vue du public, les bandes annonces du préprogramme furent souvent irritantes. Le préprogramme était habituellement composé de film documentaires pour instruire, de films d'éducation sanitaire didactiques pour éclairer le public sur les méfaits de l'alcool ou les conséquences de maladies sexuellement transmissibles, et des actualités cinématographiques qui parfois véhiculaient des messages de pure propagande. Du point de vue de l'historien, le préprogramme constitue sans aucun doute la partie la plus fascinante d'une soirée de cinéma d'antan. Pendant trois ans, un groupe d'historiens travaillant à Strasbourg et à Heidelberg a reconstitué sur la base d'archives filmiques des programmations d'autrefois. Lors des projections, des films amateurs, des films d'enseignement et des films d'entreprise ont complété les séances.

À travers l'exemple de la région tri-nationale du Rhin supérieur, ce livre exhume un fragment souvent oublié de l'histoire du cinéma de part et d'autre du Rhin, qui est envisagé ici davantage comme un trait d'union que comme une frontière. Le livre visite les archives du film en Alsace et dans le Sud-Ouest de l'Allemagne, il relate l'histoire des cinémas à Strasbourg et à Heidelberg, à Karlsruhe et à Ladenburg et étudie l'usage du cinéma dans les écoles. Il analyse la production à la sortie de la Première Guerre mondiale et les films de famine qui en sont issus, des films industriels de la firme Bayer, des films pour l'apprentissage de l'anatomie ou d'endocrinement colonialiste, un film de propagande sur le Rhin et les représentations cinématographiques de la force hydraulique comme symbole entre tradition et modernité. Le cadre chronologique de ces études franco-allemandes comparées s'étend du cinéma forain des années 1900 jusqu'aux films d'enseignement en psychiatrie des années 1970.

Le pré-programme

Bonah, Sumpf, Osten, Moser,
Close-Koenig, Danet (Hg.)

BONAH, SUMPF, OSTEN,
MOSER, CLOSE-KOENIG,
DANET (ÉD.)



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



ISBN 978-3-00-049852-7



Ce projet est 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*



Christian Bonah, Alexandre Sumpf, Philipp Osten,
Gabriele Moser, Tricia Close-Koenig et Joël Danet (éd.)

Le pré-programme

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



Sommaire

Introduction

- 9 **Christian Bonah, Gabriele Moser, Philipp Osten et Alexandre Sumpf**
RhinFilm – Représentations de la mémoire, de l’histoire
et de l’identité dans le film utilitaire. Introduction
- 25 **Joël Danet**
De table à la salle. Programmer, montrer, transmettre l’archive
dans le cadre des séances de projections « Rhinfilm »

Archives filmiques dans et pour la région

- 37 **Kay Hoffmann**
Du film utilitaire, artistique et amateur à la vidéo de la
résistance. Documents d’époque importants des archives
cinématographiques de long du Rhin Supérieur
- 51 **Odile Gozillon-Fronsacq**
Archives film en Alsace

Films pour enfants

- 63 **Alexandre Sumpf**
Cinéma et enfants en Alsace dans l’entre-deux-guerres
- 89 **Philipp Osten**
Attraction et instruction dans les cinémas et les
écoles de la République de Weimar

Films de modernisation

- 117 **Brigitte Braun et Philipp Stiasny**
« ... à la fin, tout le monde s’est levé pour entonner
l’hymne de l’Allemagne ».Der Rhein in Vergangenheit
und Gegenwart (1922) et la lutte autour du Rhin

143 **Fabian Zimmer**
« Gefesselte Naturkräfte ». Mise en scène cinématographique
de l'énergie hydraulique et de la modernisation

Ville, pays, cinéma: Heidelberg, Strasbourg, Karlsruhe et Ladenburg

163 **Odile Gozillon-Fronsacq**
Cinéma à Strasbourg 1900-1970

195 **Jo-Hannes Bauer**
« Nicht vergnügungssteuerpflichtig » (« Exonéré d'impôts
sur les divertissements »). Le film utilitaire, le documentaire
et le film de vulgarisation (kulturfilm) dans le complément
de programme des cinémas d'Heidelberg 1910-1970

213 **Philipp Osten**
Un cinéma dans une petite ville. Jeux de lumière à Ladenburg

233 **Kay Hoffmann**
Des actualités locales comme reflet du miracle économique
allemand. Exemple du *Karlsruher Monatsspiegel* (1957-1966)

Films d'éducation et films industriels

253 **Maike Rotzoll et Christian Bonah**
Psychopathologie en mouvement. Histoire des films
psychiatriques à Strasbourg et Heidelberg

279 **Sara Doll**
Muscles, sang et développement. L'appareil pédagogique
cinématographique de l'Institut d'anatomie de Heidelberg

293 **Christian Bonah**
Enseigner et faire de la publicité. Coup d'œil sur un
producteur de films industriels scientifiques : le service
cinématographique de Bayer, 1924-1944

Famine, la guerre et le colonialisme à l'écran

311 **Wolfgang U. Eckart**
Cinéma, famine, « honte noire ». Films documentaires et de
propagande typiques de l'Allemagne d'après-guerre, 1919-1924

333 **Marion Hulverscheidt**
Der Weg in die Welt. Les films de propagande
pour les écoles coloniales allemandes

357 **Biographies**

363 **Remerciement**

Introduction

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'Odysée 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 souhaitons 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/evènements-passés/>.

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.

De table à la salle

Programmer, montrer, transmettre l'archive dans le cadre des séances de projections « Rhinfilm »

La diffusion publique a représenté la perspective essentielle de l'ensemble du travail de recherches accompli dans le cadre du programme Rhinfilm. Son repérage analytique de films amateurs et utilitaires produits dans la région du Rhin Supérieur, inventaire pionnier qui a mobilisé des centres d'archives de part et d'autre de la frontière, a donné lieu à trois cycles de projection destinés au public le plus large possible. Chaque séance de Rhinfilm a été une occasion de partager avec lui les constats et les interrogations inspirés par les images collectées. Comme un rendez-vous annuel, chaque nouveau cycle supposait d'aller plus loin avec lui dans la découverte d'un matériau méconnu, pourtant situé au cœur de la culture régionale.

Cependant, son principe de la projection-rencontre a mis en jeu deux types de rapport aux archives filmiques, celui de l'historien et celui du spectateur, avivant la tension entre mémoire et histoire qui caractérise l'approche citoyenne du passé immédiat. Quel rapport le spectateur non historien, non spécialiste, peut-il entretenir avec les films inédits, d'une part productions impersonnelles de commande, et de l'autre, films personnels recueillis hors du cercle privé où ils étaient destinés ? Comment appréhende-t-il des représentations filmées – forcément révolues – de la région dans laquelle il vit, comment les confronte-t-il aux siennes ? Se porter à la rencontre du public, lui soumettre ces documents, c'est compliquer la démarche scientifique d'un enjeu personnel qui lui est propre, encore vivace quand il s'agit de représentations du XXe siècle. C'est aussi tenir compte du cadre de la séance en tant que manifestation culturelle au moment de concevoir la programmation et son animation. En quelque sorte, le programme Rhinfilm a requis, à chaque étape de sa mise en œuvre, une adaptation mutuelle de la part de l'historien des archives filmiques et de leur public.

Pour valoriser davantage le matériau réuni, le programme d'action de Rhinfilm a prévu un volet pédagogique à destination des élèves de l'éducation nationale. L'intention était de mettre en place avec les enseignants des inter-

ventions en classe, menées par un membre de l'équipe de recherches, en lien avec un point de leur programme d'enseignement. Auprès du jeune public, l'enjeu de la diffusion des archives de films utilitaires selon une perspective historique devenait autre : il impliquait en premier lieu de le sensibiliser à un type d'images qui lui est resté méconnu par le choix d'un thème susceptible de les rendre significatives, et par la mise en œuvre d'un décryptage commun.

Manifestation ou action pédagogique, la part publique du projet lui a apporté une dynamique constante. Le cours de la recherche ne s'est pas restreint aux instants intercalaires, dans le face à face solitaire ou en équipe avec les archives, en retrait des spectateurs. Par la lecture renouvelée des images qu'inspire la projection en salle, par les débats occasionnés avec l'assistance, elle s'est enrichie de la mise en place des rencontres avec le public qui l'ont porté au-delà d'une simple restitution.

Le présent travail propose de revenir sur les divers aspects d'une telle expérience, en insistant tour à tour sur les enjeux de la programmation de chaque séance, la spécificité de lecture du document filmique qu'induit sa projection en salle, la portée de la parole historique dans un dispositif de ciné-club, enfin, en marge des différents cycles, les conditions de transmission de l'archive filmique au jeune public dans un contexte pédagogique.

La programmation : rassembler un corpus filmique, proposer une séance de cinéma

L'intention des programmations était de mettre en présence des archives de films utilitaires ou amateurs mettant en scène le Rhin supérieur comme entité géographique et politique située à la jonction de plusieurs territoires nationaux. Les thèmes qui les organisaient visaient à décliner une approche constante : rappeler que l'image de la région n'a cessé d'être façonnée par deux registres opposés de discours, parfois au sein d'un même film. D'une part, des mises en scène traditionnelles, qui puisent dans les éléments d'un patrimoine de paysages et de repères folkloriques. D'autre part, des mises en scène modernistes, visant à actualiser les représentations de la même région en insistant sur les bouleversements politiques et les nouvelles données économiques dont elle est devenue l'objet. L'hypothèse émise à la source du projet était que la constitution des corpus pouvait donner lieu à des projections publiques à mêmes de faire part devant une assistance non spécialiste de son approche analytique des archives audiovisuelles. Chaque thème retenu a initié des recherches dans différentes institutions d'archives identifiées en France et en Allemagne, puis des réunions d'équipes pour décider d'une sélection et d'un ordre de passage à même de communiquer les pistes d'étude qui la sous-tendent.

Les trois types d'espace prévus pour accueillir les séances étaient choisis pour leur accessibilité et leurs configuration appropriées au format de la projection-rencontre : à Heidelberg, le cinéma Karlstorkino, situé dans un complexe culturel comprenant des salles de concert et de sets électroniques; à Strasbourg, le cinéma l'Odysée, dont la salle principale est caractérisée par une architecture prestigieuse inspirée des grands théâtres du XIXe siècle, et la salle des fêtes de l'Hôpital civil, grand hall aménagé dans l'un de ses bâtiments historiques, pourvu de l'équipement nécessaire pour les conférences et les colloques. Trois lieux culturels, les deux premiers pleinement inscrits dans l'espace public, voués à l'exploitation du cinéma d'art et essai, l'autre retranché dans l'enceinte de la cité hospitalière, réservé à ses activités à dimension protocolaire.

La problématique de la programmation consistait à tenir compte de la démarche de recherches et de l'échéance de la projection dans l'une ou l'autre des salles décrites plus haut. Face à l'écran, au sein d'un public, le rapport à l'archive diffère de celui qui se noue au-dessus de la table de visionnage. De nouvelles logiques sont à l'œuvre. Logique de flux en premier lieu. L'archive n'est plus un objet auscultable par des regards répétés que permettent les retours en arrière et les arrêts sur image. Intégrant la continuité d'une projection, elle passe et disparaît pour céder la place au document suivant. Logique de nombre et de durée ensuite. Accumuler les titres présente le risque de les confondre dans l'esprit des spectateurs, des séances trop denses et intenses ne lui permettent pas de rester disponible pour les contenus de l'intervention à venir. Logique de la dynamique de projection enfin, supposant une diversité de rythmes et de registres d'images au sein de chaque programmation. Insensiblement, la programmation de Rhinfilm s'est adaptée à ces différentes contraintes. Inclure des archives de publicité était l'occasion de ménager des « respirations » entre deux films jugés de facture austère, autant que d'ajouter des archives signifiantes du point de vue de la recherche.

A partir du second cycle, compte tenu de l'expérience des premières projections, il est devenu envisageable de tronquer ou remonter certains documents pour parvenir à garder une durée de projection raisonnable et à maintenir un rythme interne dans la sélection. Intégrer l'attente supposée du spectateur a conduit à présenter l'archive comme il a l'habitude de la fréquenter : en extrait, dépouillée de ses temps morts, de ses plans jugés illisibles, voire accompagnés d'un commentaire. De même, les séances les plus riches étaient certainement celles dont le propos était suggéré par l'ordre de passage des différents films, comme si celui-ci devait suggérer les linéaments d'un scénario. La construction des séances successives s'est de plus en plus rapprochée des codes du documentaire historique qui intègre les archives en les situant et en les taillant selon la conduite de leurs récits.

Au fil des séances, il s'est cependant avéré que l'étude filmique ne s'arrête pas forcément au moment où commence sa restitution en salle. Incidemment, l'expérience physique que constitue la projection, sans doute intensifiée par son caractère collectif, rend sensible le principe comparatif qui articule les films mobilisés. Comme il est établi que le montage, en associant deux images, fait apparaître un sens supplémentaire à celui que comporte chaque image en jeu¹, la programmation renouvelle la lecture de chacun des films qui la constituent par leur confrontation. C'est d'autant plus remarquable quand elle prévoit d'insérer un film amateur entre deux documentaires institutionnels. D'un point de vue formel en premier lieu : avec la stabilité des vues garantie par une alternance de plans fixes et de mouvements de caméra fluides contrastent des images qui cherchent souvent leur aplomb ; aux plans structurés, chapitrés à l'aide de cartons selon les exigences d'un exposé², s'oppose ce qui s'apparente à un vrac d'images, restituées au spectateur dans l'ordre où elles ont été tournées ; après le commentaire qui surplombe les vues, « voice of God³ » impersonnelle qui détermine leur interprétation succède le silence qui invite à se raconter mille histoires. Par le montage de la programmation, les vues amateur font vriller les mises en scènes utilitaires, dénoncent la prévisibilité de leurs récits, le style orthonormé de leurs compositions. Accédant à l'écran de cinéma, les films amateurs mettent le spectateur dans un état d'insécurité inédit. Découvrant *Séjour en Alsace* (1933), récit d'un voyage de vacances, il retrouve les coteaux de vigne, les places de villages bordées de bâtisses anciennes, les paysages verdoyants et le style à colombage des architectures abondamment montrés dans *L'Alsace heureuse* (1920) qui a précédé, à ceci près que la caméra qui les enregistre est devenue indécise, procédant à des panoramiques par à coups ou à des compositions décentrées, dépourvues de la ligne de fuite ou du « punctum » qui caractérisent celles d'un cinéma patenté. Les vues de lieux ne sont plus des tableaux définitifs, succession régulière de cartes postales animées, mais des impressions diffuses, comme la restitution d'un regard qui découvre un endroit au moment d'en saisir son aspect, d'autant qu'il leur manque désormais les explications dont le filmeur gratifiait autrefois le cercle des proches conviés à les découvrir.

De même, le spectateur est amené à observer, d'un film, une différence fondamentale dans la mise en scène de la présence humaine. Les person-

1 Jean Mitry, *La sémiologie en question*, Paris, 1987.

2 Dans *L'âge d'or du documentaire français* (Paris, 1998, p. 64) Roger Odin emploie l'expression de « mode expositif » élaboré par Bill Nichols (*Representing Reality*, Indiana, 1991, p. 32) pour désigner une « leçon illustrée par l'image » : « le commentaire off explicite des images expressément choisies pour signifier ».

3 Pour reprendre l'expression de Richard Meran Barsam évoquant le commentaire de *March of time*, série documentaire diffusée aux Etats Unis dans les années cinquante (*Nonfiction Film*, New York, 1992, p. 127).

nages apparaissant dans *L'Alsace heureuse* sont des habitants de villages que le réalisateur aura convoqués pour les faire poser devant l'objectif, montrés comme un échantillon de population autochtone. Les corps qui traversent le champ de *Séjour en Alsace* sont uniquement ceux des proches du réalisateur, visiteurs comme lui, aux aguets du pittoresque, inspectant des paysages neufs, comme des présences-miroirs. Son attention se concentre sur les siens projetés dans un ailleurs, non sur des inconnus jugés représentatifs. D'un film à l'autre, l'effet des regards caméras est sensiblement différent. De la part des habitants alsaciens, ce sont des regards d'une complaisance intimidée, de la part des amis ou des parents, ces regards deviennent complices, ils ne se donnent plus à un objectif anonyme mais échangent intimement avec le regard familial qui les a sollicités. Enfin, dans *Séjour en Alsace*, le plan de pose est en constante construction : les sujets se rassemblent pour s'asseoir sur un tronc, deux femmes bavardent, un homme se donne une contenance en allumant un cigare, et une fois que chacun a pris sa place, un enfant bouscule les uns et les autres pour conquérir la sienne, trublion qui amène le groupe initial à se recomposer dans une agitation bonhomme. Ce cinéma là, celui d'un réel qui s'élabore en interaction avec son sujet, est absent de *L'Alsace heureuse* où les personnes convoquées sont figées dans le plan, soumises à un dispositif qui exclut tout événement.

C'est la projection, par le côtoiement des vues amateur et des films utilitaires, qui rend davantage sensibles au registre de chaque genre, opposant un cinéma de composition, anonyme, élaboré avec maîtrise selon les codes de son public, à un cinéma « qui s'ignore », intuitif, destiné à un groupe limité de particuliers qui partagent les mêmes repères intimes. Extraites de leur isolement, situées aux côtés de films qui ignorent ses codes, les images révèlent d'autant mieux leur enjeu idéologique⁴ : en quelque sorte, cette confrontation inédite invite les films amateurs à subvertir les films utilitaires, à rendre équivoque, subjectif, critique le réel qu'ils se partagent, et dont ces derniers s'étaient jusque là arrogé la mise en scène sur les écrans publics. C'est ce réel incertain, enfoui dans le passé, sujet à des approches multiples, que la programmation restituée en salle fait entrevoir.

Le ciné-club et la parole historienne

Pour pouvoir accompagner la réception des programmations de Rhinfilm par le public, le ciné-club s'est imposé comme dispositif d'animation des séances

4 Jean-Louis Comolli rappelle, à propos de la reprise actuelle des films initialement diffusés en tant qu'actualités dans les salles de cinéma, que « se sont constituées comme archives audiovisuelles des documentaires qui ont été des acteurs dans la formation des opinions et parfois leur manipulation ». Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre – cinéma, éthique et politique*, Lonrai, 2012, p. 401.

où elles étaient diffusées. Une présentation du projet, du cycle et du thème de la séance précède la projection, un retour sur ses images y fait suite, donnant lieu à un échange avec les spectateurs. Le ciné-club, une fois passé « l'âge d'or » du cinéma d'éducation populaire, a inspiré de nombreux débats sur son efficacité, sinon son utilité, parce qu'il supposait d'imposer un commerce verbal initié par un intervenant, impliquant l'assistance, au terme de la projection d'un film censé « tenir tout seul » en tant qu'œuvre. Les spectateurs ont régulièrement exprimé leur réticence à la perspective d'un dialogue après le film qui les obligerait à mettre des mots sur leurs impressions personnelles, à confronter leur interprétation à celle des autres, à épuiser l'émotion éprouvée, dont le sens restait parfois en germe, à force d'écouter des commentaires sur les images qui en étaient la source⁵. Il n'en reste pas moins que toute démarche de projection publique visant à la critique des images, invite à les verbaliser, à énoncer ensemble un discours à leur sujet, laisser libre cours à l'échange au sein de salle, dans l'effervescence produite par la projection, pour le construire, l'affiner, le maintenir ouvert dans la perspective d'autres rencontres. D'autant plus quand il s'agit d'archives de films utilitaires ou amateurs, documents peu ou pas montrés, qui requièrent un accompagnement informatif et analytique pour les situer et se pénétrer de leurs enjeux.

Dans cette perspective, l'animation des séances Rhinfilm visait à les approcher davantage selon leur « fonction sociale⁶ » que leur agrément esthétique, compte tenu que les films d'archives ne sont, selon les termes de Laurent Véray, « ni de preuves, ni illustrations » mais « des vestiges lacunaires et parfois décevants, des fragments d'une réalité sociale dans laquelle elles plongent leurs racines⁷ ». Il reste que la restitution de ce point de vue historien n'allait pas de soi auprès d'un public souhaité le plus large possible, groupe hétérogène qu'ont rassemblé des motivations aussi diverses que la nostalgie du passé local, l'amour des films anciens, l'intérêt pour le témoignage intime qui a conservé son statut anonyme⁸ ... De la préparation de la séance à son déroulement se sont manifestés deux rapports au film distincts, celui de l'historien et celui du spectateur, compte tenu que l'historien des images est lui-même susceptible de se comporter, devant celles-ci, comme spectateur. Le premier,

5 Thèse de Léo Souillès-Debats : *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, soutenue le 2 décembre 2013.

6 Estelle Caron, Michel Ionascu et Marion Richoux : « Le cheminot, le mineur et le paysan », dans Roger Odin (éd.), *L'âge d'or du documentaire*, Paris, 1998, p. 63) : « L'intérêt de ces films (les films utilitaires) tiendrait essentiellement à leur fonction sociale même si leur attrait esthétique n'est pas toujours nul. [...] Ce qui importe, c'est leur rapport au réel qu'il s'agit de montrer, voire de démontrer ».

7 Laurent Véray, *Les images d'archives face à l'histoire*, Montigeon, 2011, p. 8.

8 Intérêt qui s'est déjà manifesté par le succès de l'exposition *Instants anonymes* consacrée aux photographies d'amateurs, organisée par le Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg en 2008.

mettant uniquement en jeu l'équipe de programmation, implique de scruter, arrêter, ralentir, repasser. Le second, qui intervient au moment de la séance, implique de s'installer, se laisser aller, se distraire, s'émouvoir, etc.

De même, les films montrés, issus d'un passé relativement distant (la plupart s'étendent du début du XXe siècle aux années soixante), programmés comme des archives qui permettent l'étude, sont reçus par le public, en particulier par les personnes âgées qui en font volontiers partie, comme les signes sensibles d'un passé révolu mais encore frémissant de vie. D'un côté, la fonction de la projection est de mettre à plat les indices d'une enquête sur l'identité problématique d'une région tourmentée par la concurrence nationaliste. De l'autre, c'est l'opportunité d'une remémoration intime, la possibilité d'un témoignage, personnel ou tenu d'un proche, sur des expériences qui ont façonné l'inconscient collectif. Les échanges qui ont succédé aux projections balançaient ainsi au gré des deux pôles, mémoire et histoire, au risque de manifester les malentendus qui continuent de caractériser la réception publique des travaux d'historiens sur le cinéma, de rendre manifeste l'observation de Pierre Laborie, rapportée par Sylvie Lindeperg : « L'historien est un trouble mémoire⁹. »

A ce titre, le dispositif d'animation, quoique souvent choisi d'instinct, visait à réduire la distance éprouvée par les équipes de Rhinfilm. Ignorer l'estrade, par exemple, pour rester de plain-pied avec le public. Ou bien faire en sorte que certains de leurs membres se mêlent à lui pour intervenir à ses côtés. Enfin, en montrant des fragments de pellicule, rappeler la matérialité du support d'origine des différents documents que la projection numérique escamote. De même, le temps du « pot » prévu au terme de la séance a rencontré un intérêt inopiné, supérieur à la détente conviviale qu'il devait simplement permettre, en ajoutant une séquence à celles du ciné-club traditionnel. Aménagé dans un espace connexe à la salle de projection, il a fait office d'un second temps d'échanges au sujet des films, propice, par son caractère festif et informel, à des apartés spontanés, souvent à l'initiative des spectateurs. Délivrés de la pression qu'exerce le dispositif « magistral » des rencontres, soulagés de ne plus aventurer leur parole parmi une assistance à l'attention concentrée, ils hésitent moins à opposer leurs réflexions en gestation à l'analyse élaborée de l'intervenant expert, à faire part de souvenirs personnels, voire d'opinions qu'il paraissait difficile d'assumer dans le temps du débat. En ce sens, la longue durée du projet s'est avérée utile. De rendez-vous en rendez-vous, des habitués se sont révélés, parfois parmi les spectateurs les plus discrets, rendant tangible la continuité éditoriale du programme global.

9 Dans le documentaire *Face aux fantômes* par Jean-Louis Comolli et Sylvie Lindeperg, 2009, 98' (à 07:49).

La transmission en classe : sensibiliser à l'archive, initier une analyse collective

Avec les classes de lycéens sollicitées par les actions pédagogiques prévues par le projet Rhinfilm, l'enjeu était différent. Il s'agissait cette fois d'un public captif qui ne serait sans doute pas venu de lui-même regarder ces documents, d'une part parce que leur registre reste particulièrement confidentiel, d'autre part parce qu'il ne partage pas avec les générations supérieures la familiarité du passé qu'elles évoquent. La première étape consistait à éveiller leur intérêt pour ces images enfouies qui, si elles paraissent étrangères, ou d'un usage spectatoriel obsolète, intègrent une mémoire collective qu'ils sont appelés à partager. En cela, les actions prolongent la démarche d'éducation à l'image entreprise depuis le début des années 2000, laquelle, en mettant à profit l'accès aux archives par leur numérisation, vise à sensibiliser le jeune public aux représentations filmiques du passé. Il s'agit aussi bien d'images ancrées dans la quotidienneté, à mêmes d'incarner des modes de vie révolues, que d'images de propagande, d'ordre politique ou économique, qui mettent en perspective les communications contemporaines sur des registres équivalents.

Ces actions, entreprises dans différentes régions de France, consistent souvent à inviter les jeunes participants à visiter les lieux de conservation (les Archives Françaises du Film, mais aussi les cinémathèques régionales qui se sont récemment multipliées), à découvrir en compagnie d'un animateur et d'un conservateur un lot d'images qui leur a été mis à disposition avant de pouvoir travailler dessus par des réalisations personnelles : ajout d'une bande son, remontage, insertion dans des séquences tournées aujourd'hui. Dans le cadre de Rhinfilm, une séquence pédagogique de cet ordre devait éviter de considérer l'archive comme simple matériau d'expression plastique (par le emploi de plans ou de photogrammes pour écrire un film de fiction ou imaginer une œuvre expérimentale par exemple). La démarche se rapprochait de celle énoncée par l'association Cinémémoire, basée à Marseille,

« ces ateliers sont l'occasion de rencontres intergénérationnelles, permettant ainsi un échange entre petits et grands sur l'expérience concrète du temps, les évolutions techniques du cinéma et les changements urbains¹⁰. »

En lien avec le cycle « L'or du Rhin : le vin », il a été proposé aux élèves de première du lycée Cassin de Strasbourg, dans le cadre de ses enseignements en lettres et communication, une intervention sur l'histoire de la prévention contre l'alcoolisme par le film. Par une présentation qu'il a concertée avec les enseignants impliqués, un des membres de l'équipe Rhinfilm a cherché à esquisser une généalogie des messages actuels sur le même thème. En mon-

¹⁰ Sur www.cinememoire.net, consulté en novembre 2014.

trant plusieurs documents, extraits ou non des programmations en salles, depuis les débuts du cinéma jusqu'à l'immédiat après-guerre, il pouvait esquisser l'évolution d'une stratégie de prévention obéissant à des orientations distinctes : persuader par la peur ou par l'information dite objective, montrer ou non les effets des conduites nocives. Le choix du matériau filmique visait à rappeler que le type de personnes en cause dans ces films de campagne, depuis *L'oubli par l'alcool* réalisé en 1918 par Comandon et O'Galop jusqu'à *A votre santé* réalisé par Pierre Thévenard en 1951, était essentiellement l'être masculin dans la force de l'âge. La comparaison des mises en scène des différents documents rendait sensible aux topiques associés de longue date à l'alcool : le vin qui reconforte, qui noue les solidarités, qui libère et exalte. D'autres films utilitaires sur l'activité viticole dans le bassin rhénan illustraient l'importance du vin comme activité économique et identitaire en France et en Allemagne.

Après la diffusion de chaque film, avec le relais de l'enseignant si nécessaire, les élèves étaient sollicités pour en relever les éléments de contenus et de mise en scène. De cette façon, ils n'agissaient plus en simples spectateurs appelés à livrer leurs opinions selon leurs goûts personnels, mais en décrypteurs d'images, attentifs à la stratégie de communication qu'elles manifestent. La verbalisation de groupe a permis de se sensibiliser à ce type d'archives qu'ils ne fréquentent pas, non pas comme illustrations d'un sujet mais comme document à part entière, exigeant l'analyse de son support. Enfin, cette sonde historique dans les représentations de la dépendance éthylique rendait à même de mettre en perspective les discours de prévention contemporains, particulièrement familière à la jeune génération puisqu'elle en constitue aujourd'hui la cible privilégiée.

En inscrivant la rencontre avec le public au cœur de sa mise en œuvre, le programme Rhinfilm a exposé l'activité de recherches par le cinéma, la lecture du matériau filmique qui lui est propre, à un regard de spectateurs hétérogène, non méthodique, dont le savoir ne peut être identifié à l'avance, informé par des expériences personnelles et une sensibilité parfois sans filtre. Initié par des historiens, le projet s'est inscrit dans une actualité culturelle à vocation commémorative, marquée par la prolifération des propositions de manifestations et de documentaires promouvant la diffusion des images d'archives auprès du grand public, que Jean-Louis Comolli, théoricien du cinéma attentif aux évolutions de la circulation des images, caractérise ainsi :

« Nous sommes dans un temps où la célébration du passé devient une occupation du présent. Exacerbé par la concurrence de plus en plus folle des commémorations et des anniversaires, l'usage des archives audiovisuelles par les télévisions devient automatique et impensé, tel un geste professionnel que valide le marché. [...] Les images du passé – un passé pas si lointain que cela : celui de nos parents, grands-parents, celui du

vingtième siècle, celui de l'extension des pouvoirs du cinéma et de la montée en puissance des télévisions, ce passé qui est bien le nôtre –, ces images sont montées dans les programmes la plupart du temps sans précaution, sans souci d'orientation ni de sens, comme si les archives filmées portaient en elles la garantie d'une vérité et d'une justesse¹¹. »

Conclusion

La démarche entreprise dans le cadre de Rhinfilm a en quelque sorte proposé une réaction à ce mouvement de prolifération de l'archive sans contrôle critique. Par son approche des séances en salles et par le volet pédagogique qui les accompagne, les images en jeu n'ont jamais été diffusées telles quelles, comme si elles « tenaient toutes seules ». Au contraire, par l'ensemble des dispositions choisies pour animer les séances, elles ont toujours fait l'objet d'un accompagnement élaboré, visant à les situer et inviter à un recul devant leurs discours et leur mise en forme. Le principe de rencontre, propre à chaque action, a été mis à profit, permettant une interaction que ne permet pas la découverte isolée d'un documentaire comportant le même type d'archives.

¹¹ Comolli (2012), p. 398 [idem note 4].

Archives filmiques dans et pour la région

Du film utilitaire, artistique et amateur à la vidéo de la résistance

Documents d'époque importants des archives
cinématographiques de long du Rhin Supérieur

Sur la rive allemande du Rhin, dans le Sud-Ouest de l'Allemagne, de nombreuses archives, médiathèques, entreprises industrielles et institutions publiques et municipales disposent d'un fonds cinématographique. Le « Haus des Dokumentarfilms » (Maison du film documentaire) de Stuttgart a publié en 2002 les résultats d'une enquête¹ répertoriant les lieux disposant d'un fonds cinématographique. Elle recense le long du Rhin 90 établissements possédant des films aux formats les plus variés, allant du 35 mm, 16 mm, 8 mm, 9,5 mm, Super 8 mm aux cassettes U-Matic, Beta et VHS. Deux tiers de ces lieux ne disposent que d'un nombre très restreint de productions (1 à 99 films), 22 % conservent entre 100 et 750 productions et 13 % plus de 1 000 productions. On compte bien entendu parmi ces institutions la *Südwestrundfunk* (SWR), chaîne de télévision basée à Baden-Baden, avec plus de 100 000 productions. De plus, différents établissements d'enseignement supérieur et médiathèques locales et régionales sont représentés dans cette catégorie, alors qu'ils proposent essentiellement des médias achetés au prêt et seulement de façon très marginale leurs propres productions ou des films présentant un intérêt pour l'histoire cinématographique locale ou régionale.

Le ZKM de Karlsruhe

Le *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM – Centre d'art et de technologie des médias) est un musée fondé en 1989 à Karlsruhe. Il s'agit d'une institution culturelle unique, même dans une perspective internationale, car elle réunit les arts les plus divers sous un même toit. Le ZKM accueille autant les arts matériels tels que la peinture, la photographie et la sculpture, que les arts immatériels tels que le film, la vidéo, les arts médiatiques, la musique, la danse, le théâtre et la performance. Sa mission est de prolonger les arts classiques dans l'ère du numérique et il est aussi qualifié de

1 *Filmschätze in Baden-Württemberg*, Gerlingen, Haus des Dokumentarfilms, 2002.

« Bauhaus électronique », une expression que l'on doit au très engagé fondateur du ZKM, Heinrich Klotz (1935–1999). De plus, le ZKM a été doté de bibliothèques, d'archives médiatiques, d'instituts de recherche et de laboratoires. Avec plus de 3 000 productions, la médiathèque réunit une collection unique d'œuvres vidéo et d'installations médiatiques d'artistes majeurs et de scientifiques. Par ailleurs, les archives documentent les expositions et les projets réalisés au ZKM.

« Le Laboratoire pour systèmes vidéo anciens, fondé en 2004, se consacre à la conservation d'œuvres vidéo issues des archives du ZKM et de ses projets et expositions actuels.

C'est justement parce que peu de musées collectionnent des “œuvres médiatiques” et que celles-ci, qu'il s'agisse d'installations ou de vidéos monocal, ne circulent souvent que sous la forme d'un tout petit nombre de copies analogiques dans les musées du monde, que le ZKM se sent particulièrement tenu de relever ce défi. Aussi le directeur du ZKM, Peter Weibel, se plaît-il à qualifier le ZKM “d'arche de Noé des médias” au regard du pacte intergénérationnel de conservation. »²

Avec plus de 2 100 productions, le *Landesmuseum für Technik und Arbeit* (Musée régional de la technique et du travail) de Mannheim dispose d'un vaste fonds de films sur l'industrie et la technique datant d'une période allant de 1930 à 2002 environ. Les films de l'ex-Gesellschaft zur Förderung der deutschen Rheinschiffahrt (Société de promotion de la navigation allemande sur le Rhin) constituent un fonds particulier. Parmi les archives cinématographiques au sein des entreprises, il convient de citer en premier lieu l'entreprise de bâtiment Bilfinger & Berger de Mannheim, avec ses 600 productions, Roche-Diagnostics à Mannheim avec les films de la société Boehringer, Heidelberger Zement avec 100 productions et la Chambre de commerce et d'industrie Rhein-Neckar avec 31 films. De 1952 jusqu'à son départ à la retraite en 1969, le célèbre réalisateur, caméraman et cinéaste d'animation Svend Noldan (1893–1978) a travaillé pour BASF AG à Ludwigshafen et tourné plus de 20 films industriels tels que *Herr über das Unkraut* (1952), *Kleine Laus – ganz groß* (1953/54), *Düngen bringt sichere Ernte* (1958), *Gesunde Reben – fruchtiger Wein* (1963), *Obst und Wein – unkrautrein* (1969). Le fonds cinématographique de l'archive d'entreprise de BASF AG est essentiellement disponible en cassette vidéo.

Les fonds et leur mise en valeur dans les différentes institutions varient énormément et il y a probablement eu quelques changements depuis le recensement du Haus des Dokumentarfilms en 2002.

2 <http://zkm.de/mediathek-bibliothek/labor-fuer-antiquierte-videosysteme> (consulté le 24.01.2015)

Landesfilmsammlung Baden Württemberg

On compte parmi les établissements en constante évolution la Landesfilmsammlung Baden-Württemberg (collection de films du Bade-Wurtemberg), qui a repris une partie des fonds catalogués et dispose entre temps d'un fonds de 8 500 productions historiques et de 1 000 films soutenus par la *Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg* (MFG), l'organe régional de soutien à la production cinématographique. En 1998, dans une première étape pour constituer une collection régionale de films, le Haus des Dokumentarfilms s'est donné pour mission d'archiver les spécimens des productions soutenues par la MFG. La constitution de la Landesfilmsammlung Baden-Württemberg a commencé en 2002. Elle est aujourd'hui gérée pour le compte du Land de Bade-Wurtemberg à l'aide de financements provenant de l'organe de soutien à la production cinématographique, du ministère de la Science, de la Recherche et de l'Art ainsi que de tiers. Si les fonds provenaient au début essentiellement du privé, ce sont désormais de plus en plus des archives communales et religieuses ainsi que des entreprises industrielles qui les transmettent à la Landesfilmsammlung et les préparent pour archivage. Une étroite collaboration avec le Städtetag Baden-Württemberg a vu le jour, donnant lieu au transfert de fonds cinématographiques issus de nombreuses archives municipales. La coopération avec la Wirtschaftsarchiv a également été très importante et a permis de récupérer de nombreuses productions de l'économie et de l'industrie.

Début 2012, 40 % des fonds provenaient encore de collections privées. Ces films montrent des impressions de toutes les régions de Bade et du Wurtemberg. Le fond comprend de nombreux films de la région du Rhin, sur différentes localités, des entreprises industrielles, la navigation et la pêche sur le Rhin et les échanges franco-allemands dans la zone frontalière. Après tout, l'Alsace a fait partie de l'Allemagne entre 1871 et 1918 ainsi qu'entre 1940 et 1944/45. Il y a en outre quelques films amateurs sur des week-ends ou des vacances en Alsace.

La Landesfilmsammlung dispose d'un fond particulier de journaux intimes filmés de membres de la Wehrmacht pendant la Seconde Guerre mondiale. Mais en général, les films amateurs documentent la vie de famille et l'environnement de travail ainsi que de grands voyages dans le monde entier. Ceci est spécifique au film amateur et familial, comme l'a souligné Alexandra Schneider dans son analyse du genre :

« Les sujets favorisés sont les vacances et les enfants. Si la photographie privée est une technique du fixe, comme l'écrit Bourdieu, il faudrait décrire le film familial comme une technique de fixation, de consolidation, une technique qui sert à fixer quelque chose. Les semi-récits du film fa-

miliaire correspondent aux structures ouvertes d'expérience de la vie de famille : on recueille des impressions et on les présente dans une énumération continue. Les films consolident la vie de famille en permettant de raconter et donc de transmettre des expériences communes. D'un autre côté, le support film confère aux choses et aux événements une aura particulière, dramatique et spectaculaire. »³

Dans le cas des films amateurs, ce sont souvent les descendants qui donnent à la Landesfilmsammlung les enregistrements de la génération de leurs parents ou de leurs grands-parents quand ils ne sont pas très attachés à ces enregistrements et ne peuvent plus les projeter eux-mêmes. Cependant, les collections personnelles fournissent aussi des enregistrements professionnels très intéressants, tels que le fonds partiel de Hermann Hähle (1879–1965), qui a tourné des films à partir de 1902 avec une caméra 35 mm, ou le fonds du pionnier de l'aviation Paul Strähle (1893–1985) avec des prises de vue aériennes de villes et de régions du Sud de l'Allemagne dans les années 1921–1924. À Lahr, le vendeur de matériel photographique et cinématographique Stober de la ville voisine d'Offenbourg a été mandaté entre 1930 et 1949 par la ville pour documenter les principaux événements de la commune en 16 mm. Ceci permettait également des prises de vue en couleur. 50 films ont vu le jour, qui furent d'abord conservés aux archives municipales de Lahr, puis transférés à la Landesfilmsammlung.

L'objectif de la Landesfilmsammlung n'est pas seulement d'archiver durablement les films originaux, mais aussi d'utiliser les documents filmés dans des productions actuelles. Les contenus historiques ont déjà été utilisés dans de nombreuses productions de la SWR, d'autres membres de l'ARD, de ZDF et d'Arte, ainsi que de producteurs et de réalisateurs de films, d'agences publicitaires, mais aussi de musées et d'expositions. Les enregistrements historiques suscitent un intérêt croissant de la part des sociétés de production européennes, mais aussi d'Amérique du Nord et d'Asie. Les contenus sont mis à disposition sur la base de droits de diffusion, qui sont généralement octroyés pour sept ans. Le montant de la redevance dépend du territoire de diffusion. Pour faire connaître les contenus au public, le Haus des Dokumentarfilms produit les séries DVD *Eine Filmreise in die Vergangenheit* (Voyage filmé dans le passé) et *Der Film. Die Geschichte* (Le film. L'histoire.) Dans ce contexte, la Landesfilmsammlung est fréquemment présentée dans les communes. Les enregistrements souvent muets sont alors sonorisés et dotés de musique et de commentaires. Pour la vallée du Rhin, on dispose de ce type de production pour Karlsruhe, Baden-Baden, Lahr et Fribourg.

3 Alexandra Schneider, *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*, Marbourg, Schüren, 2004, p. 228.

Petit détour par l'histoire du film amateur⁴

Très tôt, les amateurs se sont intéressés au nouveau support qu'était le film. Cependant, ce loisir était plutôt réservé aux milieux aisés, car seul le format 35 mm existait au début et la caméra correspondante coûtait environ 1 000 reichsmarks (RM) en 1910. Le salaire mensuel d'un employé s'élevait à l'époque à environ 160 RM. Mais la caméra et les autres accessoires techniques ne représentaient qu'une partie des coûts. Le budget était surtout grevé par la pellicule, qui coûtait 20 RM la minute : un ouvrier de l'industrie devait alors travailler presque trois jours pour se le permettre. Malgré tout, après le tournant du siècle, il y eut quelques enthousiastes qui ne se laissèrent pas décourager par ces coûts considérables.

Hermann Hähnle en est un bon exemple. Il est né en 1879, fils d'un fabricant de feutre. Sa mère était Lina Hähnle (1851–1941), qui fonda en 1899 le *Bund für Vogelschutz* (ligue de protection des oiseaux) à Stuttgart⁵. Lors de l'exposition universelle de Paris en 1900, qu'il visite avec son père, Hermann Hähnle découvre le support film. Il prévoit de l'utiliser pour tourner des « documents naturalistes » et des films sur les animaux en danger pour aider sa mère dans son travail pour la protection animale. L'association travaille déjà avec des supports publicitaires modernes tels que la photo, les images stéréoscopiques ou les rétroprojecteurs pour enrichir les conférences. Le film doit venir les compléter. Hähnle achète une caméra 35 mm et commence peu après le tournant du siècle à tourner ses premiers films. Outre les productions pour la Ligue de protection des oiseaux, il filme aussi sa famille ou de courts sujets sur les événements de la vie à Stuttgart, tels que l'animation sur la Schlossplatz, une nouvelle automobile, son association d'étudiants ou le pompeux cortège funèbre d'un général à travers la ville. Ce sont précisément ces prises de vue qui constituent aujourd'hui des documents d'époque importants sur la vie quotidienne d'une famille de la grande bourgeoisie au début du 20^e siècle.

Le tournage sur pied était souvent difficile. Les pellicules de l'époque n'étaient pas encore très sensibles à la lumière. Il fallait donc tourner au maximum par temps ensoleillé ou utiliser de puissants projecteurs. Le magasin de la caméra ne contenait que 30 m de film, soit selon la vitesse de tournage 1 à 1,5 minutes de contenu. C'est pourquoi les prises de vue devaient en général

- 4 Tous mes remerciements au Dr Reiner Ziegler, directeur de la Landesfilmsammlung Baden-Württemberg, pour son aide à l'élaboration d'une histoire résumée du film amateur.
- 5 Deux films ont été publiés en DVD par le Haus des Dokumentarfilms sur ces deux figures : *Filmpionier Herman Hähnle. Immer in Bewegung* (un portrait par Kay Hoffmann et 70 minutes de bonus issus de sa collection cinématographique) et *Die Vogelmutter. Lina Hähnle, ein Leben für den Naturschutz* (réalisation : Anita Bindner). Plus d'informations : www.filmreise.info

être soigneusement mises en scène. Hähnle forme aussi d'autres caméramans, qu'il envoie pour de véritables expéditions dans toute l'Europe et jusque dans l'océan Arctique pour filmer des vues intéressantes d'animaux sauvages et de paysages, qui seront ensuite projetées au cinéma.

Jusque dans les années 1920, le cinéma amateur reste du domaine des classes supérieures aisées et urbaines. Certes, il y a déjà eu précédemment des tentatives de développer une solution plus abordable. Dans son premier catalogue cinématographique de 1897, le pionnier du cinéma allemand Oskar Messter (1866-1943) propose déjà un « cinématographe amateur Messter » en 35 mm avec une vitesse de 16 images par seconde. Cet appareil d'enregistrement et de projection de photographies animées coûte 200 RM. Le développement, la copie, etc. se font dans le laboratoire de Messter à « prix modéré », comme le clame la publicité. Un an plus tard, l'Anglais Alfred Darling (1862-1931) présente son procédé Biokam, avec une perforation entre les cadres. Le procédé a un peu de mal à établir un synchronisme stable. De plus, les premières caméras utilisent de la pellicule en nitrocellulose, facilement inflammable. À partir de 1903, la société Heinrich Ernemann AG de Dresde propose le projecteur cinématographique « Kino 1 » spécialement destiné à l'usage domestique. Mais lui aussi coûte 200 RM et ne parvient finalement pas à s'imposer sur le marché.

Popularisation du film amateur

En France, la société Pathé développe à partir de 1921 le format 9,5 mm, plus abordable, pour le marché amateur. Sa perforation centrale permet en outre une utilisation optimale de la pellicule. Mais l'impulsion véritablement décisive pour la propagation du film chez les amateurs n'arrive qu'avec le développement du film 16 mm par l'entreprise américaine Eastman Kodak en 1923. Kodak s'assure un autre avantage sur le marché en produisant un matériau inversible, qui évite la copie du négatif vers la pellicule positive et diminue ainsi les coûts. Contrairement au film 35 mm ou 17,5 mm en nitrocellulose facilement inflammable des années précédentes, ce format de pellicule est produit sur un support en acétate de cellulose difficilement inflammable⁶.

À partir du milieu des années 1920, de nombreux modèles de caméras maniables font leur apparition sur le marché ; elles sont dotées d'un mécanisme à ressort et garantissent un transfert d'images plus uniforme que les pellicules actionnées individuellement à la manivelle. La caméra est plus maniable, ne doit plus être fixée sur un pied et permet de filmer à la main, en se déplaçant,

6 Dans les années 1920, le triacétate de cellulose remplace le celluloïd facilement inflammable comme substrat, car il est plus difficilement inflammable. C'est pourquoi les films avec substrat en acétate de cellulose sont appelés « Safety Film » ou « film-sécurité ».

pour une esthétique plus dynamique. Mais cela reste un loisir coûteux : en 1928, une minute de film en 35 mm coûte environ 20 RM, 8 RM en 16 mm et 4,50 RM en 9,5 mm. À titre de comparaison, le revenu net moyen des ouvriers et des employés s'élève en 1929 à 163 RM par mois⁷. Il faut ajouter à cela le développement, à environ 1 RM le mètre pour le 16 mm et 0,25 RM pour le 9,5 mm. Cependant, le plus gros investissement est la caméra, proposée dans un vaste choix à la fin des années 1920. Les caméras pour le format 9,5 mm coûtent de 75 RM (Pathé Baby) à 200 RM (Motocaméra Pathé). Pour les caméras 16 mm, il faut déboursier entre 185 RM (Cine-Nizo modèle B, Ihagee-Bolex) et 1 050 RM (Ciné-Kodak modèle A) ; la Ciné-Kodak modèle B coûte 300 RM.

Des clubs de films amateurs se créent, ainsi que des revues pour ce groupe cible et de nombreux manuels et modes d'emploi initiant aux différents aspects de la production de films amateurs. Martina Roepke, qui s'est beaucoup intéressée à la pratique du film amateur, écrit à propos des guides pratiques :

« Au début des années trente, un afflux de publications du domaine des modes d'emploi chercha à formuler les règles de la pratique cinématographique familiale. Ces modes d'emploi, que j'ai qualifiés d'art poétique du film familial, s'appuyaient sur les connaissances et l'expérience d'un groupe relativement restreint d'amateurs passionnés. Dans un mélange caractéristique de récits d'expériences personnelles pleins d'humour et d'instructions d'utilisation, les modes d'emploi formulaient un répertoire auquel les membres de l'ensemble pouvaient se référer dans le cadre de leur propre mise en scène en tant que membres compétents d'une culture. Ainsi, les modes d'emploi permettaient de rendre les connaissances des rares experts et amateurs accessibles à un plus large cercle d'utilisateurs. Et ils furent la condition qui permit au tournage de films de devenir un loisir populaire dans les années trente. »⁸

En 1932, Kodak lance le film Double 8 sur le marché américain. Il est très économique car une astuce permet d'utiliser le film 16 mm : d'abord, seule une moitié du film 16 mm est exposée, puis la bobine est retournée et la deuxième moitié est exposée. Les machines pour le procédé 16 mm des laboratoires cinématographiques peuvent être utilisées car il suffit de faire plus de perforations et de couper le film en deux dans le sens de la longueur à la fin.

En 1936, en Allemagne, la société Agfa commence la production du film Single 8. Par la suite, on produit des caméras toujours plus petites et plus maniables. Conséquence de ce bond technologique des années 1930, le tour-

7 Michael Kuball, *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Tome 1: 1900–1930*, Hambourg, Rowohlt, 1980, p. 101.

8 Martina Roepke, *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim, Olms, 2006, p. 214.

nage de films devient un loisir largement répandu. Les caméras et les films deviennent accessibles à la classe moyenne. C'est pourquoi le cinéma amateur devient très populaire au milieu des années 1930, d'autant que contrairement au 35 mm professionnel, il permet déjà de tourner en couleur. À cette époque, les projecteurs de films étroits sont même équipés pour le cinéma parlant, mais pour des raisons de coût, le film amateur reste essentiellement muet jusque dans les années 1960.

Dans l'ensemble, le cinéma amateur gagne en importance. Depuis les années 1990, les prises de vue couleur de la vie quotidienne sous le régime nazi sont volontiers montrées comme images d'archive et d'époque dans les documentaires historiques. Mais les films restent très centrés sur la famille, comme le note Manfred Delling dans un compte-rendu de la série télévisée de la NDR en sept parties *Familienkino*, une compilation de films amateurs historiques de 1900 à 1959 d'Alfred Behrens et Michael Kuball :

« Ma femme, mes enfants, ma famille, ma maison, mon jardin, mon monde : voilà par quoi débute le film amateur. L'idylle familiale est restée son sujet de prédilection, des moments d'un beau présent auxquels on veut donner de l'avenir, des instants auxquels le film vise à donner de l'éternité : la fraîcheur de l'été, le bonheur d'avoir une voiture, les enfants qui jouent, le grand-père à la harpe. [...] Le vidéaste amateur typique veut fixer le bonheur. Et c'est seulement quand celui-ci est menacé et empêché (troubles publics, guerre) qu'il tourne sa caméra vers la société, comme dans un geste de désespoir, comme un acte de résistance, comme une arme. »⁹

Le film amateur jouit également d'une grande popularité dans les années 1950, car les caméras permettent aux familles de documenter leur ascension personnelle dans la société, qui passe de la reconstruction au miracle économique. On dispose ainsi de nombreux films amateurs des premières vacances en Italie et en Espagne. Le développement du film Super 8 en 1965 déclenche enfin un véritable boom du cinéma amateur. En quarante ans, 30 millions de caméras Super 8 sont vendues dans le monde et rien qu'en 1980, 20 millions de cassettes sont vendues en Allemagne. À la fin des années 1970, le Super 8 est concurrencé par la technique vidéo. Au début, celle-ci est chère et peu pratique. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1980 que des caméscopes simples et maniables font leur apparition sur le marché et à partir du milieu des années 1990 que la technologie numérique conquiert enfin le marché domestique.

⁹ Manfred Delling, « Besprechung "Familienkino" », *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt*, 21.01.1979. Cité dans Kuball, *op. cit.*, p. 17.

Medienwerkstatt Freiburg

La Medienwerkstatt Freiburg, fondée en 1978, fait partie d'un réseau de 50 groupes vidéo et ateliers de médias nés dans les années 1970. Ils se sentent très proches des mouvements protestataires de l'époque et veulent proposer un contrepoids, une alternative aux médias bourgeois, qui ne présentent qu'insuffisamment ou de façon très critique la scène alternative. Les sujets prédominants sont l'assainissement urbain, la crise du logement et la spéculation locative, les émeutes de jeunes, les manifestations contre l'énergie nucléaire et le réarmement ainsi que la répression d'État contre les avis divergents. En juin 1977, le « Dreisameck » de Fribourg est occupé. En soutien aux squatteurs, une partie des futurs fondateurs de la Medienwerkstatt tournent en Super 8 le film *Hausbesetzung*, qui restitue l'atmosphère de l'immeuble et la vie commune des occupants. En tant que « Medienwerkstatt Freiburg », ils utilisent les possibilités de la nouvelle technique vidéo pour projeter rapidement les films tournés. Le modèle du « public access » leur tient à cœur, comme le montre un autoportrait de 1979 :

« Le Medienladen a vocation à soutenir les groupes d'initiatives et les individus qui ont besoin des médias dans leur travail politique. Les médias désignent ici la vidéo, les films S-8, la photo, la sérigraphie. Par "soutenir", nous entendons : mettre à disposition des moyens de production, aider, conseiller, expliquer, réunir des documents (par ex. revues, livres, films, photos, bandes), mais surtout coopérer à long terme avec les groupes. »¹⁰

Dès le départ, ils constituent une archive non seulement de leurs propres productions, mais aussi de celles d'autres groupes vidéo et d'émission télévisées de qualité. Au bout d'un an, ils ont réuni 64 films portant sur des sujets tels que l'environnement, la répression, les médias, la jeunesse, la ville, etc. Mais au début, l'offre de la Medienwerkstatt passe quasiment inaperçue au sein du mouvement. La méfiance vis-à-vis du nouveau média utilisé par l'État pour la surveillance prédomine.

La découpe du support pose problème, car les groupes doivent monter eux-mêmes les appareils correspondants pour créer la bande par repiquage. Contrairement au film, les bandes vidéo ne peuvent pas être coupées mécaniquement. Le signal est enregistré par défilement hélicoïdal et n'est pas visible. Les bandes doivent donc être coupées par repiquage. Mais la bande a toujours besoin d'un moment pour atteindre la bonne vitesse de défilement.

10 Wolfgang Stickel, *Zur Geschichte der Videobewegung. Politisch orientierte Medienarbeit mit Video in den 70er und 80er Jahren*, Pädagogische Hochschule Fribourg, Diplomarbeit, 1991, p. 107.

Il faut donc utiliser un mélangeur vidéo spécial, qui n'est pas disponible sur le marché. L'inconvénient de cette méthode est toutefois qu'elle entraîne une perte de qualité à chaque nouvelle génération.

Les fondateurs de la Medienwerkstatt Freiburg sont les frères jumeaux Pepe et Didi Danquart, Miriam Quinte, Wolfgang Stickel et Bertram Rothermund. En matière conceptuelle, ils s'inspirent comme les autres groupes de la théorie de la radio de Bertolt Brecht (1898-1956) : « Le poste radio doit être transformé d'un appareil de distribution en un appareil de communication. »¹¹ Ils sont très influencés par les théoriciens soviétiques tels que Serge Tretiakov (1892-1937) et Dziga Vertov (1895-1954), qui revendiquent un opérativisme devant permettre à chacun de tourner ses propres films. De plus, ils s'inspirent naturellement des réflexions sur les médias d'Oskar Negt et d'Alexander Kluge ainsi que de Hans Magnus Enzensberger :

« Pour la première fois dans l'histoire, les médias rendent possible la participation des masses à un processus productif sociétal et associatif, dont les moyens pratiques sont entre les mains des masses mêmes. Une telle utilisation ramènerait à leur vocation première des médias qui n'ont de communication que le nom. Sous leur forme actuelle, des supports tels que la télévision ou le film ne servent en effet pas à communiquer, mais à empêcher la communication. »¹²

Au début de son travail, la Medienwerkstatt Freiburg tourne beaucoup de vidéos sur les sujets du développement urbain, de la flambée des loyers, des occupations d'immeubles et des manifestations étudiantes. Il s'agit de films des protagonistes et les cinéastes font partie du mouvement. En 1981, le critique cinématographique Wilhelm Roth écrit dans la *Süddeutschen Zeitung*, à propos d'une vidéo sur une occupation d'immeuble :

« Pour autant que je sache, les meilleurs bandes viennent de la Medienwerkstatt Freiburg. On y a développé un style qui voit dans l'événement actuel ce qu'il y a de fondamental. Les Fribourgeois construisent des trames de montage serrées, ils agitent, commentent, ironisent ; l'image, souvent avec le son d'origine, est accompagnée de textes et de musique, et tout cela, il ne faut pas l'oublier, souvent en moins de 24 heures. »¹³

En 1981, la rédaction du *Kleines Fernsehspiel* sur la ZDF passe commande à la Medienwerkstatt Freiburg de *Paßt bloß auf*, un film sur l'urbanisme, la crise du logement et les protestations contre le mouvement des squatteurs.

11 Bertolt Brecht, « Radiotheorie », dans *Gesammelte Werke*, vol. 18 (Schriften zur Literatur und Kunst I), Francfort/M., Suhrkamp, 1967, p. 129.

12 Hans Magnus Enzensberger, « Baukasten zu einer Theorie der Medien », *Kursbuch*, vol. 20, Berlin 1970, p. 160.

13 Wilhelm Roth, « Zusammenhalt durch Video », *Süddeutsche Zeitung*, 01.09.1981, p. 29.

Cette commande marque une étape dans la professionnalisation de son travail cinématographique. Le budget de la production assure l'existence de l'équipe et lui permet de passer à la technique professionnelle U-Matic.

« Lors de sa diffusion, *Paßt bloß auf* a eu un grand retentissement. Les détracteurs de cette “culture d'en-bas” y voyaient un soutien à l'association criminelle, une incitation à l'insurrection et une apologie de la violence et demandèrent l'aide du procureur général de l'époque, Rebmann : d'après le président de l'association de téléspectateurs AFF, s'exprimant dans le *Berliner Morgenpost* du 07.08.1982, il n'y avait plus eu depuis 1970 à la télévision allemande d'attaque aussi frontale contre les principes de la démocratie libérale. Mais dans la plupart des cas, l'accueil a été positif. »¹⁴

Outre les films sur la bataille du logement à Fribourg et les occupations d'immeubles, la lutte contre l'énergie nucléaire passe rapidement au premier plan de ses films. On compte parmi les premières productions de la Medienwerkstatt Freiburg *Gorleben ist überall*, réalisé en 1979, qui place des reportages télévisés dans un autre contexte. Il est suivi la même année par *Keiner strahlt reiner*, une bande qui décrit la structure et le fonctionnement des réacteurs à eau pressurisée et pointe leurs dangers minimisés. Un autre sujet de prédilection est la lutte des initiatives citoyennes bado-alsaciennes et suisses contre les grands projets industriels et surtout contre l'énergie nucléaire et ses conséquences redoutées pour la région, perçue comme un ensemble transfrontalier (par exemple usine chimique de plomb de Marckolsheim (F), centrale nucléaire de Vieux-Brisach (D), centrale nucléaire de Fessenheim (F), centrale nucléaire de Wyhl (D), centrale nucléaire de Heiteren (F), centrale nucléaire de Kaiseraugst (CH)).

Les initiatives citoyennes coopèrent depuis 1970 et se soutiennent mutuellement dans leurs protestations. Habitants du Kaiserstuhl, Badois, Alsaciens et parfois aussi Suisses affluent lors de l'occupation des emplacements de futurs grands projets pour y pratiquer une forme alternative de vie communautaire. On construit sur quatre sites des « maisons de l'amitié » qui servent de point de chute et d'information, mais aussi de centre d'une culture alternative. On y met en place des universités populaires aux contenus alternatifs, on répète des chansons protestataires engagées, on peint des banderoles originales ou on s'exerce à la résistance non violente. Cela montre la créativité de la contestation de l'époque, qui est portée par toutes les couches de la population. Dès le milieu des années 1970, Nina Gladitz tourne à ce sujet le film *Lieber heute*

14 Stickel, *op. cit.*, p. 115.

*aktiv als morgen radioaktiv*¹⁵, projeté pour la première fois fin 1976. Voici ce qu'en dit le magazine *Der Spiegel* :

« Les invités de la première, surtout des viticulteurs, des agriculteurs, des ouvriers et des étudiants, ne doivent toutefois pas s'attendre à un tableau de bataille spectaculaire ni à un journal télévisé riche en événements. Car Nina Gladitz, 30 ans, "documentariste révolutionnaire non encartée" comme elle se désigne elle-même, voulait "surtout montrer ce que l'on ne voit pas de prime abord" et a donc mélangé intelligemment mais dangereusement le témoignage visuel et l'agitprop textuelle.

Ainsi, elle ne fait pas l'impasse sur les tristement célèbres scènes d'émeutes avec canons à eau et violences policières, mais à la différence du reportage d'ARD "Vor Ort", vivement controversé à l'époque, madame Gladitz use avec parcimonie des instantanés et du son d'origine du théâtre des opérations. À la place, elle monte avec une dramaturgie manifestement voulue les rassemblements de foule, les visages muets, les paysans pendant la récolte, les panoramas du paysage et les campagnes pittoresques pour en faire un support de démonstration exempt de sensationnel, qu'elle dote d'un "commentaire narratif" : un procédé politiquement honnête, cinématographiquement convaincant, discutable sur le plan documentaire. »¹⁶

Le 7 mars 1977, côté français, la centrale nucléaire de Fessenheim entre en service. Dès le départ, elle présente des problèmes de fissures dans les bâtiments des réacteurs et doit souvent être arrêtée. En 1980, la Medienwerkstatt Freiburg tourne à ce sujet la vidéo de 50 minutes *2, 3 Dinge, die wir über Fessenheim wissen*. Du 31 mars au 24 août 1977, les opposants à la centrale nucléaire occupent un pylône électrique et empêchent ainsi pendant six mois la construction d'une ligne électrique reliant Fessenheim à Paris.

La même année, quatre Alsaciens et deux Allemands du Kaiserstuhl fondent la radio libre « Radio Verte Fessenheim », qui deviendra par la suite « Radio Dreyeckland ». Elle relate en continu la contestation, mais aussi les différentes procédures judiciaires d'autorisation des centrales nucléaires

15 Le mouvement anti-nucléaire a fait de ce titre un slogan populaire. Une série de livres en cinq tomes (à ce jour) des éditions Laika, collection Bibliothek des Widerstands (bibliothèque de la résistance) a aussi choisi ce titre. Elle paraît depuis 2011 et publie, outre les textes, également les films de la contestation anti-nucléaire. Le tome 1 (2011) publie aussi bien le film de Nina Gladitz et « s'Wespenäscht » de la Freiburger Medienwerkstatt, que « Spaltprozesse » de Claus Strigel et Bertram Verhaag et « Im Norden, da gibt es ein schönes Land » de Heinz Harmstorf, Manfred Bannenberg et Bernd Westphal zu Brokdorf (www.laika-verlag.de).

16 Gut Freund, *Der Spiegel*, n°48, 22.11.1976, p. 220.

prévues. Elle émet souvent depuis les Vosges, étant donné que les « radios-pirates » sont détectées par la poste et poursuivies côté allemand.

En 1982, la Medienwerkstatt Freiburg produit « s'Wespenäscht », sa chronique de douze années de lutte contre une centrale nucléaire à Wyhl et d'autres grands projets sur le Rhin Supérieur. Le film est projeté pour la première fois le 24 avril 1982 à Edingen am Kaiserstuhl devant 500 spectateurs. Il retrace d'une part l'ancre très fort de la contestation dans la population de tout le Kaiserstuhl, comme précédemment évoqué, et d'autre part la dimension internationale au-delà des frontières. Cependant, ceci est moins vrai pour la Medienwerkstatt Freiburg elle-même. S'il y a bien eu une rencontre avec des groupes vidéo français à Strasbourg, où l'on a même évoqué l'échange de bandes, Wolfgang Stickel indique qu'il n'a toutefois quasiment pas été mis en pratique.

Quatre semaines avant la première du film, la cour administrative de Mannheim décide, à l'issue de trois ans de procédure, que la centrale nucléaire de Wyhl peut être construite. Le ministre-président du Bade-Wurtemberg de l'époque, Lothar Späth, annonce que Wyhl sera construite quoi qu'il arrive, si nécessaire sous protection policière. Quatre jours après l'annonce de la décision, 50 000 opposants à la centrale nucléaire se réunissent pour une grande manifestation sur le site prévu pour la construction. La Medienwerkstatt souhaite soutenir ce combat avec son film :

« Comme nous étions nous-mêmes présents depuis quatre ans avec la caméra, nous recherchions du matériel plus ancien. Nous avons trouvé, et au début du montage, nous disposions de plus de 45 heures d'enregistrements (Normal-8, Super-8, 16 mm et vidéo) tournés et recueillis par des opposants à la centrale nucléaire de la région. Sans ces enregistrements, la *Chronik von Wyhl* n'aurait jamais vu le jour. [...]

Le film a rencontré un écho époustouflant. Pendant des semaines, nous avons sillonné le Kaiserstuhl avec des projecteurs de grandes images et nous avons envoyé des copies du film à d'autres groupes vidéo et initiatives citoyennes qui s'opposaient à des centrales nucléaires en projet ou existantes. La chronique de la résistance a diffusé l'optimisme et donné du courage. »¹⁷

En 1983, le ministre-président Späth annonce à la surprise générale que la centrale nucléaire de Wyhl avec les deux réacteurs prévus n'est pas nécessaire pour la production d'électricité avant 1993 ; en 1987, il confirme le renoncement à la construction d'un réacteur neuf jusqu'en 2000. Entre temps, le site de construction prévu a été classé réserve naturelle, car la centrale nucléaire de Wyhl n'a jamais été construite. Les protestations de la population ont por-

17 Stickel, op. cit., p. 136.

té leurs fruits. La mairie de la commune de Weisweil a constitué une archive des initiatives citoyennes bado-alsaciennes qui offre un panorama complet de l'histoire de ce mouvement de contestation international couronné de succès¹⁸.

La Medienwerkstatt Freiburg a réalisé 200 productions jusqu'à la fin des années 1980. Celles-ci ont ensuite été numérisées avec le soutien de la MFG et forment la base de l'archive cinématographique de la Medienwerkstatt Freiburg. Plusieurs fondateurs de la Medienwerkstatt sont devenus des cinéastes et producteurs de premier plan du cinéma allemand.

Résumé

Ce bref état de lieux des archives sur la rive allemande du Rhin montre à la fois la diversité des contenus et des techniques utilisées, qui vont du film industriel et promotionnel de l'économie privée aux vidéos et installations artistiques en passant par le film politique protestataire et résistant et le film amateur familial. Tous sont des documents importants de leur époque et appartiennent au patrimoine audiovisuel de la société. Malheureusement, au fil des décennies, de nombreuses productions se sont perdues, non seulement parce que leur valeur est encore largement sous-estimée, mais aussi parce que les capacités des archives sont souvent limitées. Il est donc d'autant plus important de préserver les productions transmises pour pouvoir les mettre à la disposition des usagers du 21^e siècle.

18 On trouve des rétrospectives détaillées pour le 40^e anniversaire de la contestation sur : <http://vorort.bund.net/suedlicher-oberrhein/wyhl-chronik.html> ; <http://www.mitwelt.org/kein-akw-in-wyhl.html>

Archives film en Alsace

L'Alsace ne possède pas de cinémathèque régionale. C'est une étrange lacune, alors que l'Alsace est une terre ancienne et fort riche de cinéma, et que de plus en plus de régions françaises disposent d'une institution de cet ordre, qui leur permet de recueillir, restaurer, sauvegarder et valoriser leurs films en rapport avec l'histoire régionale.

Jusqu'à présent, c'est principalement hors d'Alsace que les chercheurs ou les curieux doivent aller chercher des films en rapport avec l'Alsace. Les cinémathèques françaises sont riches en documents de toutes sortes concernant la région. Les principales cinémathèques publiques d'un niveau national sont :

- les *Archives Françaises du film* situées à Bois d'Arcy en région parisienne (avec consultations à la BNF, Bibliothèque Nationale de France, à Paris ; le catalogue est en ligne, dépendant du Centre National de la Cinématographie (CNC) ; mais il s'agit surtout de documentaires professionnels.
- la *Cinémathèque de l'Armée : ECPAD* (Etablissement de production et de communication AV de l'Armée et de la Défense), qui comme son nom l'indique conserve surtout des films de reportage ou des documentaires, de propagande en particulier, sur l'histoire militaire de l'Alsace.
- des cinémathèques institutionnelles diverses : comme le *Ministère de l'Agriculture*, ou le *CNDP* (Centre National de Documentation Pédagogique (catalogue en ligne <http://www.cndp.fr/media-sceren/catalogue-de-films.html>), ou le précieux *Musée Albert Kahn* est né de la collection privée du banquier alsacien installé à Boulogne près de Paris, est aujourd'hui un musée départemental.

A côté de ces cinémathèques publiques, il existe aussi de grandes cinémathèques privées qui elles aussi détiennent des films en rapport avec l'Alsace. Il s'agit surtout :

- des grands producteurs historiques : Gaumont et Pathé, qui aujourd'hui ont rassemblé leurs archives au sein de *Gaumont Pathé archives*

(<http://www.gaumontpathearchives.com/>). Ce sont aussi bien des fictions que des documentaires ou des films d'actualité.

- de la *La Cinémathèque française*, née en 1936 de la passion de Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry et Paul Auguste Harlé (Association loi 1901). Longtemps installée au palais de Chaillot, la Cinémathèque française occupe depuis septembre 2005 un bâtiment moderne construit par l'architecte Frank Gehry, 51 rue de Bercy (Paris 12^e).
- La *Cinémathèque euro-régionale de Perpignan*, qui en 2006 succède à *l'Institut Jean Vigo*, association de cinéphiles fondée en 1981 par « Les Amis du cinéma », passionnés du 7^e Art regroupés autour de Marcel Oms.
- La *Cinémathèque de Toulouse*, créée dans les années sous la forme d'une association loi 1901 par Raymond Borde. Mais les 30 000 films qu'elle conserve sont surtout des fictions du monde entier.
- *L'Institut Lumière de Lyon* (mais les frères Lumière, qui ont épousé des Alsaciennes, ont refusé de filmer l'Alsace tant qu'elle était allemande, or leur production s'arrête avant 1918 ; par contre il existe des photographies autochromes Lumière prise en Alsace).
- *Lobster films*, créé en 1985 par Serge Bromberg, à Paris, principalement orienté vers la collecte et la restauration des films les plus anciens.

Mais ces très grandes cinémathèques de rang national ont un champ de collecte orienté originellement par la cinéphilie internationale. C'est pourquoi, à côté de ces grandes institutions, se sont développés en France des cinémathèques régionales, qui conservent tous les films liés à une région, et en particulier de nombreux films amateurs. Ce sont des cinémathèques régionales :

- régies principalement par des villes : *Cinémathèque de St Etienne* (la plus ancienne cinémathèque régionale de France, fondée en 1922), les cinémathèques de Paris (*Cinémathèque Robert Lynen*, *Forum des Images*, ex Vidéothèque de Paris), Bordeaux (*Mémoire de Bordeaux*), les cinémathèques de Grenoble, Marseille (*CinéMémoire* et *Cinémathèque de Marseille*), Nice ...
- ou soutenues surtout par des régions : *Pôle image de Haute Normandie*, *Cinémathèque des pays de Savoie et de l'Ain*, *Ciclic* (Région Centre)

Le chercheur n'oubliera pas les cinémathèques étrangères ou internationales :

- les Archives allemandes du film : archives nationales : *Bundesarchiv-Filmarchiv* de Berlin, problème de la pyramide de structure liée aux Länder ; archives de villes : *Haus des Dokumentarfilms* de Stuttgart en

particulier. L'Alsace ayant été allemande lors de la naissance du cinéma, puis lors de la Deuxième Guerre mondiale, les archives allemandes détiennent un assez grand nombre de films concernant l'Alsace.

- Archives des Pays-Bas
- La Cinémathèque de Lausanne
- Les Archives américaines (NARA), etc.
- producteurs ; en général conservent eux-mêmes leur prod, même si la loi les oblige maintenant à déposer plusieurs exemplaires à la BNF (docus) ou aux AFF (fictions).

Depuis 2006, l'association MIRA (Mémoire des Images Réanimées d'Alsace) s'efforce de pallier l'absence en Alsace d'une cinémathèque régionale. Elle travaille avec le soutien des collectivités locales et, récemment, de chercheurs de l'université de Strasbourg.

Un inventaire *récent* des films existant en Alsace n'existe nulle part, et le présent article n'est que l'amorce d'un travail de grande ampleur qui devrait être réalisé auprès de toutes les institutions, entreprises (l'Alsace est une région industrielle ancienne, avec principalement les industries textiles, chimiques, métallurgiques et alimentaires), et associations susceptibles de détenir des films. Il tente de répondre à cette question : « Qui détient des films en Alsace ? », en s'intéressant principalement aux films argentiques.

Les Archives en Alsace, quelques exemples

En France, les Archives publiques se développent à trois niveaux du territoire : Archives nationales, Archives départementales, et Archives municipales. Les Archives ont vocation à conserver les documents concernant la vie politique et administrative (actes législatifs mais aussi état-civil, archives des hôpitaux, de l'enseignement etc.). Elles conservent également des documents privés, s'ils lui semblent avoir une valeur historique. Elles n'y sont pas obligées.

En ce qui concerne les images, elles conservent un très grand nombre de documents figurés tels que cartes, plans, gravures, photos. Les images animées sont minoritaires. Les seules obligations sont de conserver les enregistrements de conseils, de réunions politiques ou de manifestations officielles diverses.

Les Archives départementales du Bas-Rhin (ADBR ou AD67) conservent un grand nombre de films, grâce à la volonté d'un de ses directeurs à la fin du XXe siècle de créer un pôle image régional au sein des Archives départementales (2001-2006). Beaucoup sont des originaux, d'autres des copies vidéo ou numérisées. Certains émanent d'entreprises ou d'institutions, d'autres sont des films amateur.

En ce qui concerne les *originaux*, le fonds le plus important est celui de la plus grande entreprise locale de films publicitaires (THOMSEL). Il s'agit de centaines de bobines tournées pour des entreprises de la région du grand Est de la France, sur une trentaine d'années (des années 60 aux années 80).

Les AD conservent aussi des copies *vidéo* d'un certain nombre de films professionnels. L'ACA (Agence Culturelle d'Alsace), a confié aux AD ses anciens films, essentiellement sur support vidéo (U-matic et autres). Les films réalisés avec des cofinancements du Département sont également déposés aux AD, ainsi que les copies de certaines productions de la télévision régionale.

Le plus grand fonds numérisé est celui de l'ECPAD : suite à une convention avec les Archives de l'Armée, les AD ont une copie de la plupart des films tournés par l'Armée française en Alsace, ou en rapport avec l'Alsace.

Mais il y a aussi de nombreux *fonds de particuliers*, inédits et souvent très intéressants. Des films sur la vie en Alsace depuis les années 30 : vie de famille, vie communale, vie professionnelle, vie de la nature aussi (un grand fonds sur la faune et la flore alsaciennes). Il s'agit surtout du Bas-Rhin, du fait du découpage départemental des Archives en France.

Depuis 2013, les AD 67 ont signé une convention triennale avec l'association MIRA qui lui cède les originaux qu'elle a collectés et numérisés. Tous ces films numérisés peuvent être consultés sur place quand les droits ont été acquis par les Archives. Les Archives Départementales du Bas-Rhin ont la particularité d'abriter un vaste magasin spécialement adapté à la conservation des films et vidéos (température basse et hygrométrie adaptée). Il serait évidemment pertinent que les AD 67 deviennent le grand centre de conservation des films pour toute la région. Elles seules en ont les moyens techniques.

Les Archives départementales du Haut-Rhin (AD68, HR ou AD68) conservent aussi, outre les enregistrements de réunions politiques, un grand nombre de films issus principalement de l'industrie de la potasse, très importante dans le département jusqu'à la fin du XXe siècle. Il s'agit pour la plupart de films publicitaires de la SCPA (Société commerciale des Potasses d'Alsace) et des MDPA (Mines de Potasse d'Alsace), qui couvrent des sujets suivants : l'agriculture dans le monde entier, la chimie, les mines (1950-1965). Les AD 68, à la pointe de la numérisation pour les microfilms, ne sont cependant pas (encore) équipées d'un matériel permettant le visionnage des films originaux qu'elles détiennent (les 16 mm en particulier).

Les AD 68 conservent également des films pédagogiques émanant d'une filature, enregistrant les savoir-faire des métiers du textile, très développés dans le département, et des films de prévention contre la tuberculose (années 1970-80) donnés par le Comité départemental du Haut-Rhin contre les maladies respiratoires. Elles disposent aussi d'enregistrements de témoignages en rapport avec la Seconde Guerre mondiale : l'Incorporation de force des

Alsaciens-Mosellans des classes 1908 à 1926 dans l'armée allemande, leurs combats, leur vie au quotidien (notamment sur le front russe), leur détention en URSS principalement à Tambov et les circonstances de leur retour (376 témoignages enregistrés). Enfin les AD 68 possèdent des films sur les travaux routiers réalisés entre 1960 et 1970 par le Département du Haut-Rhin.

Les Archives municipales de Colmar – Elles ont hérité d'un fonds émanant d'une association qui collectait des films de toutes sortes. Depuis la disparition de cette association, la municipalité a engagé un gros travail de récolement et de gestion de ce fonds. Il devrait être amorcé prochainement.

Les Archives municipales de Mulhouse – Archives de Mulhouse conservent un petit fonds d'archives audiovisuelles dont 11 films argentiques en formats 8mm, 9,5, et 16 mm. Les formats vidéo sont beaucoup plus nombreux : un millier de cotes pour les Beta, U-matic, BVU, VHS.

Les films conservés concernent bien sûr spécialement Mulhouse : bilans de mandature, événements politiques, culturels, sportifs, inaugurations ...

Les Archives municipales de Strasbourg – Elles conservent peu de films, à part une sélection de films « officiels » en rapport avec l'histoire de Strasbourg : des films de *L'Entrée des Français à Strasbourg* en 1918, et des événements politico-militaires des premiers mois de l'Alsace à nouveau française (fin 1918 et début 1919), l'inauguration du monument Leclerc (en 1951) et les débuts du Conseil de l'Europe en 1949. Les autres films sont essentiellement des vidéos en rapport avec la vie municipale et administrative.

Quelques autres exemples d'Archives municipales – La conservation des films suppose des conditions de température et d'hygrométrie qui la rendent impossible pour la plupart des Archives municipales. Cependant, par le hasard des dépôts et des dons, et de par l'intérêt de certains conservateurs pour l'audiovisuel, plusieurs communes disposent de quelques films. C'est le cas par exemple de *Bischwiller* (Bas-Rhin), de *Guebwiller* et de *Saint-Louis* (Haut-Rhin), qui détiennent quelques films amateurs ou commandités par la municipalité, sur des manifestations sportives ou les rassemblements politiques, sur la vie des écoles, sur les fêtes ou les travaux municipaux.

Les Bibliothèques

La Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg – Strasbourg est une des rares villes de France à disposer d'une bibliothèque *nationale* pour son université. La BNU est la deuxième bibliothèque en France pour la taille de ses collections, spécialement orientée vers l'aire culturelle germanique, les sciences religieuses, l'Antiquité, les questions européennes, et bien sûr l'Alsace. Magnifiquement modernisée, la BNUS a rouvert ses portes en décembre 2014 après des mois de travaux.

Très engagée dans la numérisation de documents iconographiques et de livres, la BNUS n'a pas encore vraiment de fonds film. La collection alsatique de la BNU conserve en effet des dizaines de vidéos et DVD en rapport avec l'histoire de l'Alsace, mais la plupart de ces documents ne sont pas consultables pour des raisons juridiques. La direction de la BNU réfléchit actuellement à la place future du film dans ses collections alsatiques.

Les médiathèques municipales – Elles ont souvent des fonds vidéo très riches, en particulier les médiathèques de Strasbourg, mais ne conservent pas d'originaux films.

Les Musées

Ce n'est pas la vocation des musées de conserver des originaux. La plupart ne disposent que de copies vidéo ou DVD de films commerciaux concernant leur domaine propre. Cependant il est possible que certains musées privés ou locaux détiennent l'une ou l'autre pépite : l'enquête menée n'a pas été positive, mais elle devra être prolongée et élargie.

Diverses fondations, institutions et associations

On peut trouver des films dans de nombreux endroits plus ou moins attendus. Le *Mémorial d'Alsace-Moselle*, par exemple, n'a pas vocation à l'origine à détenir des archives. Il a un objectif pédagogique : présenter à un large public l'histoire singulière de l'Alsace et de la Moselle, annexées en 1870 puis en 1940 par les Reich allemands. Mais de par son succès, le Mémorial est devenu aussi un lieu de conservation. Depuis 2015, il a par exemple reçu tous les fonds audiovisuels de la *Fondation Entente Franco-allemande*, qui portent surtout la période de la Deuxième Guerre mondiale. Cette association est issue de la lutte pour la reconnaissance des *Malgré-Nous*, soldats alsaciens enrôlés de force dans l'armée allemande. Menée par des élus alsaciens avec l'appui des associations d'anciens combattants, ce mouvement veut que l'Allemagne reconnaisse les *Malgré-Nous* alsaciens et mosellans « victimes du nazisme », et que la RFA leur paie une réparation morale et matérielle. Ce sera l'objet d'un accord signé en 1981 entre la France et l'Allemagne, qui crée en même temps la Fondation Entente Franco-allemande pour gérer les fonds qui sont destinés à cette indemnisation (250 millions de DM), et travailler à la réconciliation de la France et de l'Allemagne. (cf : <http://www.fefa.fr/sites/fefa/files/files/documents/histoire-de-la-fondation-entente-franco-allemande.pdf>)

Le Conseil de l'Europe

Créé en 1949 à Strasbourg, ville symbole de la réconciliation franco-allemande, le Conseil de l'Europe a conservé et numérisé des milliers de photos et de films sur l'histoire de l'Europe. Les originaux ne sont pas conservés sur place et la numérisation se fait à Bruxelles. Cependant on peut solliciter des copies de ces documents.

Les télévisions

ARTE Association Relative à la Télévision Européenne

Une chaîne culturelle franco-allemande – Le 4 novembre 1988 le gouvernement français et les onze Länder de la RFA (seuls compétents en matière de radiodiffusion en Allemagne) décident d'étudier la création d'une Chaîne culturelle franco-allemande, future télévision culturelle européenne dont le siège serait à Strasbourg, à la frontière des deux pays. Le 2 octobre 1990, à la veille de la réunification allemande, la République française et les onze länder occidentaux signent un traité interétatique établissant les fondements de la chaîne culturelle européenne Arte. Le 13 mars 1991, le pôle de coordination allemand de la chaîne, *Arte Deutschland TV GmbH* (ARD + ZDF) est créé à Baden-Baden et le 30 avril un groupement européen d'intérêt économique (GEIE) est créé à Strasbourg, dont les membres sont, à parité *La Sept* et *Arte Deutschland TV GmbH*. Les premières émissions d'Arte sont diffusées simultanément de Strasbourg en France et en Allemagne par satellite (TDF 1-2 et DFS1-Kopernikus) ainsi que par câble le 30 mai 1992.

Ses archives – La chaîne franco-allemande dispose d'archives betaSp et beta num. Elle produit elle-même de nombreux reportages, des films, des séries et des actualités. ARTE archive tous les programmes diffusés sur sa chaîne depuis 1992, et toutes productions Internet mises en ligne sur ses plateformes.

Les éléments sont archivés soit sur support physique (Beta SP / Beta Digital / HDCAM / HDCAM SR / DAT / disquette / bandes ¼ pouce), soit dans leur librairie informatique en AVC-Intra 100 à 112 Mbps (4.2.2, 1920x1080, 10 bit), fichiers WAV (audio) et fichiers STL (sous-titrage).¹

1 Remerciements à Ralf Kuchheuser, Responsable du secteur de Postproduction-multilingue (Arte) pour ses informations si précises.

INA (Institut National de l'Audiovisuel) délégation Grand-Est²

Comme l'affirme le service communication de l'INA, « Créé en 1975, l'Institut national de l'audiovisuel, entreprise publique résolument engagée dans le XXI^e siècle, collecte et conserve 80 ans de fonds radiophoniques et 70 ans de programmes de télévision qui fondent notre mémoire collective. Il les valorise et leur donne sens pour les partager avec le plus large public en France et à l'étranger. Ses images et ses sons sont accessibles, pour partie, sur son site grand public ina.fr et dans leur totalité, dans ses centres de consultation INAtheque au titre du dépôt légal. Ils sont aussi mis au service de la production et de la diffusion de programmes, de l'édition, de l'éducation par l'image et de l'animation culturelle.

La délégation Grand Est de l'Ina, basée à Strasbourg conserve et valorise les émissions produites et diffusées par les radios et télévisions régionales publiques d'Alsace, de Lorraine et de Champagne Ardenne.

La délégation peut accueillir en mandat d'autres fonds comme ceux de la télévision régionale « Télé Alsace », conservés au titre de sa mission de dépôt légal.

Modalités de consultation :

- Espace INAtheque, sur site, pour les étudiants et chercheurs avec mise à disposition de deux postes de consultation multimédia
- Consultation en ligne pour les professionnels www.inamediapro.com
- Consultation en ligne pour le grand public www.ina.fr ».

Les entreprises privées

Certaines entreprises ont organisé leurs archives de façon autonome, comme l'entreprise de Dietrich qui a créé une Association chargée de cette mission. Reconnue d'utilité publique en 1996, l'Association de Dietrich, dirigée par Henri Mellon, siège au château de Dietrich à Reichshoffen, bâtiment du XVIII^e siècle classé Monument historique. Il abrite toutes les archives de l'entreprise et près de 100 000 dessins et 1200 plaques photographiques en verre représentant les réalisations de De Dietrich dans les domaines de la construction ferroviaire et automobile. Parmi les nombreux trésors et objets de collection conservés au Château figurent une galerie de portraits, le tableau original de « La Marseillaise », des poêles en fonte et taques de cheminée ainsi que la « De Dietrich Bollée », une automobile construite en 1898 et restaurée

2 Texte INA. Mes remerciements à Isabelle Pantic-Guillet (responsable de la Délégation Grand-Est), qui a joué un précieux rôle d'informatrice et de médiatrice dans ma recherche d'informations.

avec soin en 1970. Les films sont aussi présents dans ces archives : – films publicitaires de l'entreprise, – films de famille des de Dietrich, et – quelques documentaires réalisés sur l'entreprise par des tiers. D'autres, comme les entreprises Thomsel (films publicitaires) ou la Société commerciale des Potasses d'Alsace, ont confié les leurs à des Archives publiques (en l'occurrence, les Archives départementales du Bas-Rhin et du Haut-Rhin). Mais la plupart n'ont pas encore le réflexe de conserver des films qui sont devenus caducs pour leur usage interne, que ce soit formation ou publicité. Certains films ont été sauvegardés grâce au réseau de MIRA (par exemple les films de l'entreprise Stracel, ou de l'entreprise Steinlein-Dieterlin à Rothau), mais la plupart sont en grand danger de disparition. Une enquête systématique est en cours, menée par MIRA.

Conclusion

Il est urgent de mettre en place une structure professionnelle chargée de la collecte, de l'inventaire, de la restauration, de la valorisation des films en rapport avec l'Alsace. L'association MIRA, qui fonctionne aujourd'hui grâce à une nouvelle et jeune équipe, a mis en place un nouveau site en janvier 2015 et s'est dotée d'une base de données performante, DIAZ, mise au point par différentes cinémathèques régionales françaises et spécialement adaptée aux films amateurs. Cette base donne tous les renseignements possibles sur les films (sur le support, les droits, le contenu, la diffusion, etc.), et ce sera un outil formidable pour la mise à disposition d'images sur tous les thèmes demandés. Elle travaille ainsi à la naissance d'une cinémathèque régionale numérique, qui pourra, grâce à l'embauche de personnel à temps complet, et à l'acquisition de matériel professionnel, traiter comme ils le méritent les nouveaux fonds magnifiques qui lui sont confiés. Les archives films sont des documents irremplaçables pour l'histoire et la mémoire régionales, une part précieuse et fragile de notre patrimoine.

Films pour enfants

Cinéma et enfants en Alsace dans l'entre-deux-guerres

L'entre-deux-guerres représente en France l'apogée de la foi dans les pouvoirs éducatifs du cinéma, exprimée en ces termes en 1926 par un inspecteur du primaire dans le département de la Seine :

« Il faut convenir que l'image et la vie des moustiques sont moins saisissants au naturel que dans la splendeur de l'écran, où elle se renforcent d'ailleurs de la contagion des émotions. En réalité l'écran confère aux choses un éclat qu'elles ont rarement dans la réalité ; l'esprit des enfants en reçoit un branle qui est assez semblable à celui que produit sur nous l'apparition de la beauté ; il est prisonnier, mais il est séduit. Le cinéma saisit l'enfant par toutes les fibres ; il nous le livre tout entier. »¹

Impression et fascination paraissent les atouts maîtres de l'image animée ; en réalité, ces émotions, ces *stimuli* physiques sont la condition d'une pédagogie désormais fondée sur l'intérêt de l'enfant et la sollicitation de ses capacités de raisonnement. Mais il ne faudrait pas conclure hâtivement que le cinéma joue le rôle décrit plus haut : les espoirs placés dans ce média se réalisent très progressivement et toujours partiellement².

Les deux décennies suivant la Grande Guerre, matricielles, méritent qu'on s'y attarde. Elles se détachent du reste du siècle par la formation et l'expérimentation cinématographique en milieu scolaire. Ce développement s'appuie en outre sur des formats de diffusion proprement français : la firme Pathé,

1 E. Orgeolet, « Le cinéma nous livre les enfants tout entiers », *Le Cinéma chez soi. Revue illustrée du Cinématographe de la Famille et de l'École*, 1926, n°6, p. 4.

2 Un sujet aussi vaste et capital a bien entendu déjà intéressé les chercheurs en histoire – mais sans provoquer une avalanche de travaux : on retiendra deux apports précieux. Christophe Gauthier, « Les projections cinématographiques en milieu scolaire dans les années 1920 », in Béatrice Pastre-Robert, Monique Dubost, Françoise Massit-Folléa (dir.), *Cinéma pédagogique et scientifique. À la redécouverte des archives*, Lyon, ENS Éditions, 2004, p. 73–98. Josette Ueberschlag, *Jean Brérault. L'instituteur cinéaste*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2007.

reine mondiale avant 1914, invente la pellicule de 9,5 mm (Baby) en 1922 et celle de 17,5 mm (Rural) en 1924 pour le marché national. Mais en 1934, le Congrès international du cinéma éducateur fixe le standard mondial à 16 mm (Kodak). Si les formats Pathé résistent jusqu'en 1940, l'occupation allemande impose le 16 mm par la contrainte et même le 9,5 mm devra céder la place au 8 mm. Après-guerre, les enjeux se modifient avec l'apparition de la télévision scolaire puis de la vidéo, entre autres.

Cette étude se donne pour objet les enfants d'âge scolaire³, c'est-à-dire pour l'époque qui nous intéresse entre 7 et 16 ans. Ces bornes correspondent en France à l'autorisation de fréquentation des salles de cinéma accompagné d'adultes. Elles incluent l'enseignement primaire et primaire supérieur, ainsi que l'apprentissage professionnel. Ce groupe se définit donc non seulement par des âges inférieurs à la majorité légale, mais aussi par la dépendance – bien que certains « enfants » travaillent déjà. L'emploi du temps des mineurs apparaît contrôlé, y compris pour les loisirs : les pédagogues redoutent le « temps libre » mal employé, et la concurrence d'activités économiques ou domestiques aux activités post-scolaires (devoirs, lecture, culture). Rappelons enfin que garçons et filles fréquentent l'école séparément et, dans certains cas (écoles confessionnelles), que l'enseignement est assuré par des maîtres du même sexe que les élèves, et donc dotés à ce titre d'une double autorité morale et professionnelle.

Nous envisagerons ici le cinéma comme expérience audiovisuelle, dans une tentative de saisir l'offre faite spécifiquement à la première « génération cinématographique ». De ce point de vue, l'enfant est partie prenante d'une société locale à plusieurs échelles : en tant qu'élève ou apprenti, il appartient au monde de l'école ; en tant que communiant, il fait partie du collectif de patronage ; dans un village ou dans un quartier, il peut se distinguer par sa proximité avec le cinéma, c'est-à-dire par la participation à son fonctionnement : il peut être membre d'un club, y compris de cinéma amateur ; enfin, on l'oublie trop souvent, l'enfant fait partie d'une famille qui soit va au cinéma, soit pratique le cinéma (grâce au Pathé Baby). Ce qui lie à l'époque les deux mondes où gravite l'enfant – famille et école – est la notion d'*influence* (bonne ou mauvaise). Ce terme apparaît en effet plus souvent que celui de propagande, employé et assumé à l'époque, mais pas aussi central. On fait alors référence à l'influence morale et politique, dans un contexte mêlé de foi totale dans les résultats positifs de l'éducation pour les futurs citoyens et travailleurs, mais aussi de peur des jeunes.

Mais l'irruption du cinéma dans la pédagogie scolaire s'inscrit aussi dans l'histoire de l'éducation dans ses dimensions de transmission du savoir et

3 Démographie. Distinction population d'âge scolaire et population scolaire – mais de toute façon, impossibilité de mener une étude statistique faute de données continues et fiables.

de méthodes d'apprentissage. Il convient ainsi de distinguer entre cinéma *d'enseignement* (ou scolaire) et cinéma éducateur. Les films dits scolaires accompagnent ou servent de point d'appui à la leçon en classe ; véritables leçons de choses, ils sont intuitifs, éveillent, précisent et coordonnent les idées. Les films d'éducation générale, quant à eux, répondent selon une définition d'alors « à l'impérieux besoin de savoir, de comprendre, qui tourmente tous les esprits (...). Ils servent aussi à la propagande nationale et forment le lien entre l'élite et le peuple ; ils sont les agents très actifs de la vulgarisation scientifique. »⁴ Ce type de film « condense, simplifie et enseigne, il est plus émotif que démonstratif. » Le film scolaire limite son ambition à un objectif pédagogique précis, mais il ouvre aussi l'espace de la classe à l'inconnu et à l'inédit ; il nécessite une interprétation (au sens logique et théâtral) de la part de l'enseignant. Le film éducateur s'adresse aux enfants comme aux adultes, il propose (voire impose) une vision du monde close sur elle-même qui exige l'adhésion (ou provoque le rejet).

Aujourd'hui encore, l'irruption de l'image animée ou des ressources Internet en classe comme fondement de la pédagogie ou simple adjuvant font débat. Professeur agrégé au lycée Pasteur, M. Nouailhac regrettait déjà en 1926 qu'il y ait

« encore tant de scepticisme, d'apathie, de résistance, même. Quelques réfractaires disent : “avec votre cinéma, vous abaissez l'enseignement, vous amusez les élèves, vous les déshabitez de l'effort, de la réflexion personnelle”. Mais nous n'avons qu'une minorité d'élèves capables d'un peu d'effort personnel et d'esprit critique. (...) Les projections animées sont de merveilleux stimulants pour éveiller leur curiosité et fixer leur attention. Tant mieux si je les amuse, je ne demande que cela ; la classe est si ennuyeuse pour eux ! (...) Deuxième objection (...) Non, nous ne perdrons pas de temps ; nous en gagnerons au contraire par la rapidité de la compréhension et la fidélité de la mémoire. (...) Avec [le film] tout se simplifie : l'enfant voit, il comprend, il retient et cela sans peine pour lui, sans fatigue pour le maître. »⁵

Les arguments avancés révèlent la polémique entre tenants de la classe avec un maître dont la parole suffit à transmettre le savoir (c'est la vaste majorité, et non « quelques réfractaires ») ; et partisans d'une approche fondée sur un savoir négocié entre les différents intervenants, et accepté par la classe. D'aucuns craignent aussi la trop grande rapidité des films et procèdent par arrêts sur image – alors que d'autres, plus confiants dans la qualité du propos ou

4 A. Collette, « Le film d'enseignement », *Le Cinéma chez soi*, 1927, n°2, p. 5-6.

5 Eugène Reboul, *Le Cinéma scolaire et éducateur*, Paris, PUF, 1926, p. 6-8.

moins scrupuleux, se contentent de laisser la pellicule se dévider devant les yeux des élèves.

Nous souhaitons ici concentrer le propos de cet article non sur la production – avérée, entre Pathé, Gaumont, Musée pédagogique et différents ministères, dont celui de l'Agriculture – mais sur la diffusion. Cette dernière est en effet bien moins attestée hors des grandes villes (Paris, Lyon, Saint-Étienne) et en province ; ses procédés dans le milieu scolaire, au cœur de la classe, restent en outre à explorer. Il s'agit aussi, dans le cadre du projet Rhin-Film, de réfléchir à l'inscription régionale et plus largement aux implications géo-socio-politiques du sujet.

Hélas, les sources propres au cas alsacien, qu'Odile Gozillon-Fronsacq a largement explorées⁶, ne sont pas légion et ne forment aucun fonds constitué et homogène. Aux archives départementales du Bas-Rhin ou aux Archives municipales de la ville de Strasbourg, par exemple, on ne trouve pas trace du Musée pédagogique de la ville, des documents du Centre régional de la Documentation pédagogique (CRDP), de l'Office du cinéma éducateur ou en tout cas de la filmathèque créée en 1920. La Ligue de l'Enseignement du département n'a pas non plus conservé d'archives antérieures aux années 1970. Aux Archives nationales, en dehors de l'UFOCEL dans le fonds de la Ligue de l'Enseignement, le ministère de l'Instruction publique ou celui de l'Agriculture offrent quelques dossiers épars sans lien avec l'Alsace. Du côté privé, les Archives Pathé ont pu être mises à contribution avec un profit réel, mais limité. Le dépouillement systématique de la presse corporatiste (publiée par Pathé) ou spécialisée dans le cinéma et l'enseignement au niveau national et régional a complété le tableau et permet de préciser certains traits du singulier cas alsacien, sans pouvoir aboutir à un tableau achevé.

Le présent article retracera d'abord les dimensions nationales et régionales de la politique du cinéma scolaire du début du siècle à la fin des années 1930, très dépendante des interactions entre pouvoirs publics, firmes privées et associations. C'est dans ce contexte d'intervention ponctuelle des autorités politiques que se structure une géographie particulière des écrans scolaires, inégale en intensité sur le territoire (capitale/province, entre régions, entre ville et campagne). Enfin, certains pionniers parmi les enseignants du premier degré ont non seulement milité pour faire entrer le cinéma à l'école, mais théorisé l'adéquation entre leçon et images animées, et mené des expériences en cherchant à évaluer leur efficacité pédagogique.

6 Et très généreusement mises à notre disposition : un grand merci à Odile Gozillon-Fronsacq.

Politiques du cinéma scolaire

Sous la III^e République, après la Première Guerre mondiale, la France connaît un deuxième progrès du système éducatif favorisant l'intégration de l'ensemble des enfants en âge d'être scolarisés après les lois Ferry de 1880–1882 sur la laïcité et l'école primaire obligatoire. La compétition entre laïcs et catholiques continue après la Séparation de l'Église et de l'État de 1905, mais oppose aussi républicains et révolutionnaires, au niveau national et local. Dans un contexte d'intervention croissante de l'État dans la vie des citoyens, ce dernier fait alliance avec des associations ou des entreprises privées. L'enjeu est autant l'éducation, avec sa dimension morale, que l'instruction, c'est-à-dire la transmission du savoir. La chronologie des réglementations nationales seule ne suffit pas à rendre compte de la complexité politique, économique et géographique du sujet. Faute de véritable politique systématique, l'État encourage en effet les initiatives privées, et les pouvoirs locaux conservent un poids décisif dans la conquête des classes par l'image animée.

Avant 1914, les acteurs du cinéma scolaire sont surtout municipaux, et isolés ; la Première Guerre mondiale favorise l'engagement des autorités nationales, qui ne se limite pas à la censure ni à la création du Service cinématographique de l'Armée (SCA). Le 23 mars 1916 est instituée une commission extraparlamentaire dirigée par Auguste Bessou. Le rapport publié en 1920 signe la reconnaissance de l'importance accordée à ce nouvel outil éducatif, au moment du renforcement du Musée pédagogique et du lancement de la cinémathèque de l'Agriculture et de l'Hygiène sociale. Des figures issues du monde scientifique comme le directeur de l'Office national des recherches et inventions Jean-Louis Breton⁷ ou Paul Painlevé donnent leur caution morale à l'octroi de subventions pour l'achat d'appareils préconisés dans le rapport, et légitiment l'irruption de l'image animée dans les salles de classe. Le 30 juin 1923, le Parlement vote l'exemption fiscale pour le cinéma scolaire et la possibilité de réduire le prix d'entrée de la séance à 50 centimes. Reconduite jusqu'en 1936, elle doit entraîner la réduction du nombre de séances extrascolaires nécessaires pour amortir les sommes dépensées en équipement, et permettre de se concentrer sur le cinéma dans la classe.

La constitution de fonds locaux de films – en 1926, l'école de la rue Pelleport à Paris possède déjà 57 films – ne signifie pas pour autant que l'État se donne les moyens d'une mise en cinéma systématique du système scolaire national. Certes, des débats agitent régulièrement le milieu des politiques et des pédagogues, tel le projet avorté d'Office central du cinéma éducateur en

7 La biographie publiée par Christine Moissinac et Yves Roussel, *Jules-Louis Breton. Un savant parlementaire* (Presses universitaires de Rennes, 2010), ne comporte hélas aucune allusion à ce rôle.

1927. L'organisation de séances scolaires pose un problème de sécurité car les projections emploient alors des bobines 35 mm en nitrate qui représentent un risque élevé d'incendie. Le 9 octobre 1929, une circulaire du Ministre de l'Instruction publique interdit ce type de projection. Cette décision pose le problème des stocks de films achetés et de leur exploitation, mais favorise aussi la pénétration de projecteurs plus légers de type Pathé Baby ou Pathé Rural, prévus pour de la pellicule en acétate et non en nitrate. Si l'État régule par loi ou circulaire, le nouveau débat national lancé par le Parlement en 1937, trois ans après le premier congrès international du cinéma éducateur à Rome, n'aboutit à aucun système national. Même le Front populaire, avec son idéologie de progrès caractéristique de la décennie, n'installe pas le cinéma à l'école.

Le projet de création d'un Office central du cinéma éducateur était sans doute trop ambitieux étant donné les finances étatiques ; mais il a aussi échoué face à la capacité de résistance de ces acteurs privés, qu'ils soient entrepreneuriaux ou associatifs, qui sont typiques de la société des années 1930. La logique des entrepreneurs qui font payer les films qu'ils produisent ou diffusent s'oppose à celle des éducateurs, véritablement *cinéphiles*, cherchant la meilleure organisation collective, nationale et locale, fondée sur la gratuité. En France, plusieurs producteurs se détachent et profitent des commandes du Musée pédagogique ou de la Cinémathèque de l'Agriculture : la Compagnie Universelle de Cinématographie de Pierre Marcel, l'Édition cinématographique française de Jean Benoit-Lévy ou encore les filiales de Pathé. Le choix par ces dernières du format réduit conditionne une politique commerciale agressive qui s'exerce notamment à l'encontre de Gaumont, dont l'*Encyclopédie* Gaumont n'est disponible qu'en 35 mm. Il faut reconnaître à Pathé une certaine qualité et une intelligence dans la conquête des enseignants, prescripteurs à divers titres⁸.

Eugène Reboul, instituteur à Saint-Étienne, chargé du service cinématographique de la Loire, la Filmothèque pédagogique départementale, dénonce en 1926 les « documentaires », dont « la plupart restent à côté de ce qu'ils prétendent enseigner, hors d'œuvre dans un programme d'une salle publique de cinéma plutôt qu'aliment intellectuel véritable ». Ils sont trop longs, ne devraient pas excéder 150 mètres et « 100 sont largement suffisants »⁹. Cette critique semble particulièrement s'adresser à Gaumont¹⁰. La firme à la marguerite se détache par sa participation précoce à l'aventure (dès la fin des années 1900). L'objectif affiché est de vendre des appareils de projection,

8 Sur la politique commerciale de Pathé, voir Stéphanie Salmon, *Pathé : à la conquête du cinéma*, Paris, Tallandier, 2014.

9 Eugène Reboul, *op. cit.*, p. 19-20.

10 Frédéric Delmeulle, *Contribution à l'histoire du cinéma documentaire en France. Le cas de l'Encyclopédie Gaumont (1909-1929)*, Thèse de Doctorat de l'université Paris-3, 1999.

mais le format 35 mm est cher et encombrant. Surtout, les films proposés se caractérisent par un encyclopédisme sans grand ordre : 64% des films du catalogue de 1929 datent d'avant-guerre. Ce recyclage se révèle inadapté, même pour des films de géographies qui représentent plus de la moitié des films proposés. Les documentaires de voyage abusent en effet des travellings et des panoramiques, et privilégient la sensation à la compréhension, les paysages à la géographie humaine comme celle qui commence à s'imposer les classes d'école.

Le Pathé Baby vise au départ le public familial, donc les enfants au travers des parents. Mais l'investissement de la firme vire assez rapidement, prenant acte du caractère central de la dimension pédagogique et des possibilités commerciales offertes. « Au point de vue fiscal il est très intéressant de soutenir que l'appareil Pathé-Baby est un appareil d'enseignement, ce qu'il est appelé d'ailleurs à être dans l'avenir. »¹¹ La lettre envoyée en 1923 au Ministère de l'Instruction Publique, « communiquée à la Commission extra-parlementaire de la Cinématographie, résume très exactement le but que nous avons poursuivi, c'est-à-dire un but d'enseignement familial, que nous avons pu scientifiquement élargir à l'enseignement dans les écoles. »¹² Le budget de développement de 11 millions, les brevets mécaniques et scientifiques indiquent les ambitions de la filiale. En 1924, Pathé-Rural est lancé pour occuper le segment du cinéma éducateur s'adressant aux adultes et aux enfants, appelés devant les écrans après l'école, le jeudi ou le dimanche. Cependant, le quasi monopole de Pathé ne se substitue pas à un Ministère peu volontariste et son habileté commerciale ne remporte pas tous les suffrages.

Douze ans après le lancement de Pathé Baby et de sa Cinémathèque commentée chaque mois depuis 1926 dans *Le Cinéma chez soi*, Marcel Ponchon, professeur au collège Chaptal, président du groupe pédagogique du Cinémat-Club, juge qu'« il n'existe pas de films adaptés à l'enseignement. Les maisons d'édition se désintéressent de la question. Pour avoir l'air de faire quelque chose, elles éditent au petit bonheur, en 35, 16 ou 9,5 des films qui ne se rapportent à l'enseignement que par la rubrique sous laquelle elles les classent. Elles aiment mieux se disputer à prix d'or les vedettes dont la valeur est le plus souvent d'ordre purement monétaire, que de consacrer quelques billets à l'éducation des enfants. »¹³ Quoiqu'ayant vendu sa société à Bernard

11 Rapport du 28 décembre 1922 de M. Cimiez à Nice (2 pages) sur l'exemption de la taxe de 10% sur les objets de luxe. Fondation Seydoux, HIST-F-444. Je remercie Stéphanie Salmon pour son aide précieuse.

12 Lettre du 3 janvier 1923 à M. Giordani, Inspecteur de l'Enregistrement, signée Olivier. Fondation Seydoux, HIST-F-444.

13 Marcel Ponchon, « Les membres de l'enseignement font appel aux cinéastes amateurs », *Le Cinéma privé. Cinéma d'amateurs. Cinéma scientifique. Cinéma d'enseignement*, 1934, n°8, p. 5.

Natan en 1929, Charles Pathé répond à cette attaque qu'il a prise personnellement. Pour lui, plusieurs initiatives ont produit des résultats, et s'il n'y a pas plus de bons films d'enseignement, c'est du fait du manque d'unité entre firmes et d'accord entre producteurs et praticiens du cinéma scolaire : « on est encore actuellement à chercher le *film modèle* réunissant tous les suffrages. Le peu de stabilité des programmes scolaires est aussi un obstacle sérieux à la formation des Cinémathèques. »¹⁴ Les enjeux politiques et pédagogiques nationaux se compliquent d'objectifs commerciaux ; or tous varient en fonction des régions et des types de localité concernées, aux pouvoirs et aux moyens fort variables.

En tant que provinces recouvrées, l'Alsace et la Moselle représentent de toute évidence un cas singulier avec la mission de francisation de la population après 1919, le maintien du statut concordataire et la crainte d'une sensibilité accrue à la propagande allemande¹⁵. Le 25 avril 1921, le Règlement pour l'exploitation d'établissements cinématographiques dans la région tient compte de la situation en autorisant le bilinguisme français et allemand pour les intertitres et les librettos. En creux se dessine toutefois l'interdiction de la prise de parole en allemand dans la salle, et la pratique de la vérification préalable des films projetés. Surtout, ce texte encadre strictement la fréquentation des salles par les enfants de 7 à 16 ans, limitée à 7 heures du soir et toujours accompagnée « d'adultes qualifiés ». Le 13^{ème} point, réparti en cinq rubriques, et le 14^{ème} point, occupent à eux seuls la moitié de l'arrêté, signe de l'importance accordée aux jeunes générations, destinées à se franciser plus profondément que les adultes. Si l'on redoute classiquement une « influence néfaste sur l'imagination des enfants », on charge aussi les enseignants de valider ou non les films à projeter, et habilités à proposer des coupures en tant qu'« instituteurs-experts »¹⁶.

Le préfet est chargé de la bonne observation des règles d'accès aux salles de cinéma des enfants, mais le contrôle dépend en réalité des efforts des municipalités ; le peu d'amendes infligées par celles de Strasbourg sont un signe des faibles risques encourus par les exploitants¹⁷. Forts de leur position, ces derniers ne se privent pas de critiquer vertement l'arrêté de la Préfecture de 1926, cette « loi draconienne » qui

« permet la fréquentation de nos établissements aux seuls enfants de 7 à 16 ans, et encore avec la restriction qu'on ne passe devant eux que des films dits pour ados. C'est peut-être très bien et salubre, mais pourquoi

¹⁴ Charles Pathé, « Réponse à M. Ponchon », *Le Cinéma privé*, 1934, n° 10, p. 25.

¹⁵ Odile Gozillon-Fronsacq, *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques*, Paris, AFRHC, 2003.

¹⁶ Archives départementales du Bas-Rhin (AD67), D 365, paquet 7, n° 50.

¹⁷ Ibid.

a-t-on choisi pour cela le commencement de la saison, où toutes les programmations sont déjà faites et surtout pourquoi n'a-t-on pas prévenu les intéressés quelques mois d'avance, pour qu'ils prennent leurs dispositions !! N'oublions pas que les "gosses" forment une belle partie de la clientèle notamment dans les petits endroits qui se verront donc privés d'un trait de plume d'une grande partie de leurs recettes ! Et puis, qui fera le censeur, surtout dans les petites localités ? M. Le curé, le maire-cultivateur ou le maître d'école, ou un garde champêtre "instruit" ? »¹⁸.

La protestation et surtout l'intervention de Jean Sapène, directeur de la société des cinéromans et de Pathé Consortium, mettent fin à l'épisode. « De toute façon, la question des enfants au cinéma ainsi que notre situation spéciale en Alsace a été à l'ordre du jour de toutes les organisations cinématographiques, à Paris et en province, et on en a parlé dans toute la presse corporative et autre, ce qui prouve qu'on suit de près tout ce qui se passe dans notre petit pays pour lequel on a partout une vive ajouter « sympathie. »¹⁹ Sept années après la réintégration de la région, les arguments patriotiques font toujours mouche ... et permettent aux intérêts privés de triompher à la fois sur le plan local et national de la mesure durcissant le Règlement de 1921 instruite au niveau départemental.

Au début des années 1930 la police départementale projette un remaniement du texte de 1921. Elle propose notamment la création d'une commission locale composée de bénévoles nommés par le préfet sur proposition de la mairie ; de trois employés de l'Office municipal d'assistance et de prévoyance sociales, de trois instituteurs et de trois personnes choisies dans les organisations privées de prévoyance pour les jeunes. Les neuf membres peuvent se répartir le contrôle des neuf cinémas de la ville. Le même texte stipule que « les enfants non accompagnés de proches adultes, d'instituteurs ou d'autres personnes qualifiées devront être séparés suivant le sexe dans la salle de spectacle. »²⁰ On s'adresse ici aux « enfants » de moins de 16 ans ayant quitté l'école, comme l'indique la défense d'une possible interaction sexuelle. L'expression « personnes qualifiées » désigne les responsables religieux – mais le premier rôle demeure réservé aux enseignants de l'école publique.

Cette position privilégiée explique sans doute qu'après sa fondation en novembre 1928, la firme Le Cinéma Rural d'Alsace-Lorraine tente de s'appuyer

18 *Le cinéma d'Alsace et de Lorraine. Organe mensuel illustré de la Cinématographie des départements du Bas-Rhin, Haut-Rhin et Moselle, dans la Sarre et le Luxembourg*, 1926, n°8.

19 E. « Autour du fameux arrêté préfectoral », *Le cinéma d'Alsace et de Lorraine*, 1926, n°10.

20 AD67, D365, paquet 7, n°44, casier 12, non daté (1932 probablement).

à la fois sur les patronages et sur les instituteurs pour atteindre le public²¹. Son fondateur Charles Hahn lie donc la stratégie de Pathé dans le reste de la France (appui sur le réseau catholique) et stratégie du cinéma éducateur laïc, qui n'a pas réussi à pénétrer en Alsace-Moselle malgré la puissance de l'office de Nancy²². Les deux camps opposés s'unissent en effet depuis le début de la décennie pour mener une vigoureuse propagande pro-française (et antiallemande) par l'image animée. Fait à signaler, la firme alsacienne bénéficie des mêmes avantages que ceux octroyés à M. Seiberras qui plaide pour la même cause française au Maghreb²³. Ce sont les deux seuls cas de concession sur le territoire national. Dans ces deux espaces de confins, les entrepreneurs ne respectent pas le monopole du film d'enseignement accordé à une autre filiale du groupe, Pathé-Baby – pourtant rappelé noir sur blanc dans les deux contrats. Pour accomplir la mission fixée par le Groupement alsacien d'Entente nationale, Charles Hahn prend des risques financiers et ne parvient jamais à l'équilibre. Mais son succès est indubitable, avec 460 communes desservies et presque 15 000 séances organisées en 1931.

L'Alsace se distingue par la forte présence des appareils Rural achetés par Le Cinéma Rural d'Alsace-Lorraine et loués, tout comme les films à bas coût. Mais elle ne figure pas parmi les régions en pointe pour la précocité et l'intensité de l'usage des films dans les classes.

Une économie des écoles « en cinéma »

En France, en 1931-1932, les projecteurs équipent 8411 écoles primaires publiques sur 65 622, et la quantité de dispositifs s'élève à 16-18 000 en comptant les autres niveaux (apprentissage, universités, écoles normales) et les institutions confessionnelles. Significative sans être massive, et recoupant une grande variété de situations et de formats, cette présence dépend de la solution trouvée au problème du financement de l'acquisition des appareils, puis de la location des films. L'équipement se concentre dans certaines portions du territoire national, ignorant en particulier l'Ouest catholique (forte présence de l'enseignement catholique) et les régions de l'Est, surtout anciennement allemandes. Une géographie plus fine fait ressortir la centralité de Paris (siège de la Cinémathèque du Musée pédagogique) et des villes (aux moyens financiers meilleurs) par rapport à la province et au milieu rural. Dernier fait notable : quelle que soit l'importance de la mise en cinéma des écoles, elle est

21 Odile Gozillon-Fronsaq, *op. cit.*, p. 254-256.

22 Pascal Laborderie, « Les Offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant : l'exemple de l'Office de Nancy », 1895, n° 64, pp. 30-49.

23 Fondation Seydoux-Pathé, HIST-F-445. Contrat du 1^{er} juin 1928 pour Charles Hahn & Co, d'une durée de 10 ans ; du 14 juin 1928 pour M. Seiberras. L'objectif fixé par Pathé-Rural de 300 appareils en 3 ans est dépassé avec 360 unités distribuées en Alsace en 1931.

toujours due à des adultes cinéphiles plutôt isolés au milieu des communautés scolaires (enseignants et parents d'élèves).

Dès 1907 l'école de la rue de Vitruve à Paris accueille une projection sous son préau. En 1912, Léon Riotor défend le cinéma d'enseignement au congrès L'Art à l'école, et fait une proposition de loi à Paris en 1919 qui débouche en 1921 sur la décision de créer une cinémathèque de la ville de Paris (mise en œuvre en 1925)²⁴. Autre innovateur, Adrien Collette a fondé Les Amis de l'École en 1913 à l'école de garçons de la rue Étienne Marcel dont il était alors le directeur²⁵. Ces premières initiatives à la fois éparpillées et concentrées près des lieux de décision sont soutenues par la Commission extraparlamentaire. Après-guerre, les nouveaux programmes scolaires placent le cinéma au nombre des outils pédagogiques recommandés pour la leçon en classe. La métaphore qu'Adrien Collette emploie pour justifier son action résonne avec l'engagement des anciens combattants de la Grande Guerre : « Les vétérans que nous sommes ne regretteront ni leur temps, ni leur peine. Ils auront la légitime satisfaction de penser qu'ils n'auront point été inutiles. » On leur doit notamment d'avoir organisé des conférences auprès de leurs collègues. Mais même à Paris, on constate une extrême variation d'une école à une autre, et dans les thèmes des films – en fonction des goûts, des possibilités et opportunités, du hasard aussi sans doute.

En dehors de Paris, il faut noter l'investissement consenti par la ville de Saint-Étienne qui dote de 1922 à 1925 ses 54 écoles primaires d'un appareil de projection 35 mm d'un coût de 4200 francs. La cité organise sa propre filmathèque (dirigée par Reboul), mais nombre d'écoles dépendent des collections du Musée pédagogique. Or, ayant prêté plus de 29 000 films en 1926-7, l'institution est victime de son succès : retards, usure prématurée des copies, mais aussi films dépassés – ce qui apparaîtra plus encore avec l'apparition du cinéma sonore parlant. Le bilan qualitatif reste donc modeste, comme en témoigne un bibliothécaire en 1929 : « Il y a quatre ans on s'est beaucoup "emballé" pour le cinéma scolaire » et à titre d'expérience des projecteurs grand format ont été donnés à certaines écoles. De fait, « les enfants étaient souvent conduits au cinéma. Mais la désillusion est venue, *la projection animée n'ayant pas opéré le miracle qu'on avait le tort d'attendre d'elle. Le bel appareil ne remplaçait pas le maître.* »²⁶ Qui dit projecteur ne dit pas forcément emploi régulier des films par les pédagogues. Se pose surtout la question

²⁴ Christophe Gauthier, *art. cit.*, p. 80-81.

²⁵ « Naissance et développement du cinéma d'enseignement », *Le Cinéma chez soi*, 1927, n°4, p. 3-4.

²⁶ Un Bibliothécaire, « Essai d'organisation d'une cinémathèque circulante de circonscription », *La Collaboration pédagogique. Revue hebdomadaire de l'enseignement français* (Paris et Strasbourg), n°32, 5 mai 1929, p. 675.

de la qualification comme outil pédagogique s'adressant à la raison et quête de la réflexion, par opposition à la notion de plaisir, de sens, de divertissement.

Suite à ce premier échec, des instituteurs préfèrent les lanternes à projections ou même les appareils d'Épiscopie, bien moins coûteux. Certains pédagogues, tel Henri Arnould, préconisent d'ailleurs les films fixes, estimant le film dangereux (incendies) et trop rapide, car se pose la question de la place de la parole de l'enseignant par rapport à l'image²⁷. Pour lui, l'image animée risquerait de concurrencer le discours magistral du maître, perturber l'ordonnement du programme – donc remettre en cause tout le système éducatif. Se lie dans ces arguments la lisibilité et la nécessaire fixation des connaissances. Pour répondre à ces inquiétudes, le système Kinéclair développé par Kodak pour Eclair propose une lumière indirecte « froide », ainsi qu'un deuxième axe d'entraînement qui autorise l'arrêt sur image²⁸. C'est aussi l'un des arguments de vente du Pathé Rural et du Pathé Baby, qui outre leur coût modeste, peuvent recevoir des pellicules à encoches garantissant la netteté de la vue fixe.

L'acquisition d'un appareil ne résout pas tout. Dans nombre de cas, la création d'une cinémathèque de niveau local assure l'entreposage sécurisé (incendie) et à l'abri de l'humidité, et innove avec la solution du prêt au sein d'un réseau de structures scolaires. Les obstacles pratiques sont en effet multiples : difficultés d'accès, d'utilisation (salles inadaptées, mal obscurcies), de production insuffisante et peu renouvelée, coûteuse, manque de formation audiovisuelle des enseignants²⁹. Un premier pas consiste à créer une cinémathèque d'arrondissement en établissant la liste des écoles possédant un projecteur pour sonder les films désirés. Comme le rapporte le même bibliothécaire anonyme, elle devra assurer la franchise postale pour le prêt entre collègues, la location en commun de films et de vues sur verre et obtenir des communes le versement d'une cotisation pour « faciliter les achats de vues, films Pathé Baby, cartes postales » sans s'en remettre au hasard. À la différence du cinéma ambulancier traditionnel, en partie repris par les associations ou entreprises utilisant le Pathé Rural, seuls les films circulent, et le choix de la programmation est collectif.

Le réseau scolaire au sens vertical (système) et horizontal (conférences pédagogiques) ne promeut pas l'usage du cinéma assez vigoureusement (faiblesse du nombre de dispositifs et de leur utilisation) pour ne pas subir l'influence

27 Annie Renonciat, « Vue fixe et/ou cinéma dans l'enseignement », *Cinéma pédagogique et scientifique*, p. 61-71.

28 Thierry Lefebvre, « Film safety, formats réduits, films fixes », in Didier Nourrisson, Paul Jeunet (éd.), *Cinéma-École : aller-retour*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2001, p. 141-149.

29 Evelyne Hery, « Le cinéma dans l'enseignement de l'histoire au lycée », *Cinéma-école : aller-retour*, p. 231-240.

des réseaux commerciaux ou associatifs – notamment laïcs (UFOCEL³⁰) ou religieux³¹. La présence du cinéma non commercial (ou à prix préférentiel) subit de fortes variations en Alsace. Les mentions dans la presse spécialisée ou non, tout comme les documents d'archives, se font rares dès que l'on s'écarte du cas de la capitale régionale³². Le réseau laïc paraît affaibli par le rôle pivot des patronages catholiques dans un territoire concordataire où le protestantisme se fait plus discret étant donné le passé allemand récent. La région est sans doute plus traditionnelle que d'autres, ce qui pourrait expliquer la moindre pénétration du cinéma scolaire, alors que le début des années 1920 a été marqué par l'emploi de l'image animée dans l'entreprise de francisation (films de la CUC). Les instituteurs ont été désignés comme corps de recrutement d'« experts » pour autoriser la projection des films aux enfants. Cette responsabilité leur incombe du fait de leur maîtrise parfaite du français et de leur statut de garant de la laïcité qui les apparente à des missionnaires pour la République nouvellement installée.

De fait, à côté « d'ecclésiastiques de toutes confessions », les enseignants du primaire sont sollicités fin décembre 1920 par la branche régionale du Conseil national des Femmes françaises qui s'inquiète d'un crime commis par un enfant ayant avoué que « l'idée lui en était venue au cinéma ». Le 16 février 1921 la municipalité de Strasbourg reçoit une synthèse de leurs réponses données aux cinq questions qui leur ont été soumises. Les instituteurs s'accordent sur le fait que le cinéma influence les enfants et appellent à la plus grande vigilance dans l'élaboration des programmes, regrettant que « les taxes afflictives qui écrasent l'exploitant l'ont conduit mathématiquement à rechercher son bénéfice dans le stock international des rubans lumineux tissés par des amateurs, des illettrés ou des hommes d'affaire, ornés de dessins grossiers ou surchargés de clinquant. » L'initiative d'organiser les jeudis et dimanches des séances réservées à la jeunesse « et ne contenant que des films moraux,

30 Raymond Borde, Charles Perrin, *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet, 1925-1940*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1992. Pascal Laborderie, *Le Cinéma éducateur laïque*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2015.

31 Michel Lagrée « Les trois âges du cinéma de patronage », in Gérard Cholvy, Yvon Tanouez, *Sport, culture et religion : les patronages catholiques, 1898-1998*, p. . Dimitri Vézyroglou, « Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses : le tournant de la fin des années 1920 », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°51 (2004), vol. 4, p. 115-134. Corinne Bonnafox, « Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique », *Cahiers d'études du religieux. Études interdisciplinaires*, numéro spécial (2012) Monothéisme et cinéma, consulté en ligne.

32 Un unique article se félicite en termes convenus de ce que Paul Feyder nomme « Un mouvement favorable chez instituteurs pour cinéma à l'école », *Le Cinéma d'Alsace et de Lorraine*, 1926, n°6. Mais M. Eldwinger, l'instituteur en chef qui s'exprime, officie à Bonnevoie-Nord ... au Luxembourg.

instructifs ou amusants » suscite la réponse suivante : « Oui, l'instruction par le film. *Pour sacrifier dans la mesure honnête à la passion du jour*, pour ne pas s'attirer la haine de ceux pour lesquels c'est une passion et de ceux qui en vivent, il faudrait que le film s'imposât comme nécessaire complément de la leçon parlée ou qu'il servit à l'encouragement de l'agronomie, de l'industrie agricole et de la sociologie rurale. »³³ Cette prise en compte réticente d'un phénomène massif semble plutôt appeler le succès du futur Pathé Rural, dans une région pourtant fortement marquée par l'activité industrielle.

Dans l'arrondissement de Erstein au début des années 1930, outre les salles commerciales, on recense 15 lieux publics ou privés où se déroulent de façon irrégulière des séances de cinéma³⁴. On compte dans la tradition locale héritée des premiers temps du cinéma sept restaurants et une auberge, mais aussi deux salles exploitées par les municipalités, deux par les patronages catholiques, une par une société locale et une autre à l'école. Municipalités et patronages affirment projeter des « films de propagande ou instructifs », les restaurateurs évoquent le « cinéma rural », c'est-à-dire le programme clef en mains proposé par Pathé Rural. L'un d'entre eux, apparemment, prête sa salle pour le cinéma scolaire 3 séances par an à prix réduit. Dans cette école, la seule à bénéficier d'un tel accord, les enfants ont droit à 2 séances gratuites par mois, bien plus qu'au patronage (un maximum de 8 représentations payantes et 10 gratuites par an) et que dans les salles gérées par la municipalité (4-5 au maximum par an). La plongée au cœur des territoires indique donc qu'à l'échelle régionale ou même locale, on ne peut pas mettre en évidence de politique systématique régulant la pratique des images animées par les enfants.

L'expérience des coopératives scolaires souligne le caractère foncièrement local de la plupart des expériences audiovisuelles des enfants, et la fragilité du système économique. À Reinhardsmunster (arrondissement de Saverne), elle se finance par la récolte de plantes médicinales et la vente d'escargots³⁵. Les premiers gains ont payé la location de films pendant l'hiver 1927-1928 et le reliquat de 284 francs servira à l'achat d'un appareil de projection. À Dettwiller, les trois classes (de filles) de l'école catholique ont fondé la coopérative Les Fourmis trois ans plus tôt.

« Chaque enfant paie une cotisation de deux sous par semaine. Avec l'argent épargné et grâce à la cotisation de l'État, nous avons pu acheter un cinéma. Pendant l'hiver, nous avons eu plusieurs séances instructives.

33 Archives municipales de Strasbourg (AMS), 102/528. C'est nous qui soulignons.

34 AD67, D 365, paquet 7, n°40.

35 L'école laïque procède de même à Gérardmer, comme le documente *En se donnant la main ...*, film d'André Dolmaire commandité par l'Office du cinéma éducateur de Nancy, 1939. Copie 16 mm visionnée à la Cinémathèque centrale de l'enseignement public.

Avec les recettes, nous avons payé la location des films. Pour assombrir la classe pendant la séance, il nous fallait des rideaux qui coûtent fort cher. Les rideaux de nos casiers n'étaient plus jolis ; nous avons acheté de la couleur pour les teindre. »

Comme il est de tradition en milieu rural, on observe ici une forte saisonnalité des activités – économiques tant que le climat l'autorise, et de divertissement une fois l'hiver arrivé. De leur côté, les garçons ont fait l'acquisition d'un Pathé Baby « pour 856 F. Grâce à la subvention de l'État, de 400 francs, nous avons pu payer le cinéma avec l'argent recueilli depuis la fondation de notre coopérative. Pour Noël, nous avons donné une représentation de cinéma avec le joli film *Christus*. Avec les recettes, nous avons acheté les trois premiers films *Christus* (Naissance et premières années). Grâce à la vente d'escargots nous avons aujourd'hui 168 F en caisse. Cette somme est destinée à l'achat des films *Le Tour de France par deux enfants*, par Bruno »³⁶. Réalisé en 1923 par Louis de Carbonnat pour Pathé, cette comédie n'a pas la même teneur religieuse que *Christus*, film italien de 1916, mais il le vaut en termes de morale et d'exaltation des valeurs traditionnelles. La coopérative où les adultes se font discrets s'adonne donc au cinéma de patronage, très ponctuel, éducateur et non éducatif. Cet article témoigne de l'économie pauvre de ce type d'initiatives locales qui se multiplient alors en France sans pour autant faire progresser la cause du cinéma scolaire. Pour étudier le cinéma d'enseignement, il faut se pencher sur les films eux-mêmes et sur la pratique de quelques pédagogues pionniers isolés.

Quelle pédagogie à l'écran ?

« L'écran du cinéma, est-ce autre chose qu'un perfectionnement de ce même tableau noir ? La pensée du maître y vit, y palpète, y prend une forme tangible, presque impossible à ne pas apercevoir, presque impossible à oublier. »³⁷ Quand André Honnorat, ancien ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts prend parti pour le cinéma scolaire, il n'ignore pas la question cruciale de la méthode d'usage de l'image en classe et l'insuffisance de sa belle analogie. En effet, alors que les programmes scolaires sont fixés depuis des années par l'État, et que la méthode d'enseignement se veut homogène au sein de l'école publique, les films proposés aux élèves sont très hétéroclites par leur sujet, leur qualité, le niveau de leur adaptation aux leçons. D'autre part, le caractère toujours exceptionnel des séances accentue la dimension

36 « Échos de coopératives scolaires », *La Collaboration pédagogique*, n°27, 31 mars 1929, p. 569. Premier article signé « la secrétaire Antoinette Stoffel », second article signé « le secrétaire Joseph Roesch ».

37 Reboul, *op. cit.*, p. 10.

naturellement spectaculaire des images animées, dimension dont l'enseignant doit d'ailleurs pouvoir se servir pour capter l'attention de son jeune public sans pour autant le détourner de l'objectif pédagogique premier. En dépit des réflexions et des propositions, il n'y a donc pas de programme de projection idéal, ni proposé par les producteurs, ni composé et mis en œuvre par les instituteurs. Aucune séance ne ressemble à une autre, et la guerre des formats – 35, 17,5 ou 9,5 mm – ne fait que confirmer la fondamentale hétérogénéité du cinéma scolaire, et la presque impossible évaluation de ses résultats.

L'un des pionniers de l'usage du film en classe, l'instituteur Adrien Collette, publie dès 1922 un opuscule pour le compte de la firme Pathé dans lequel il met en garde les collègues qui utiliseraient ce nouveau médium sans précautions particulières.

« La préparation de ces leçons exige plus de temps et plus de soin que les autres. A la précision des images projetées doit correspondre une égale précision de l'exposé et du commentaire. Tout doit pouvoir être expliqué et prouvé. Il s'ensuit que le maître doit connaître complètement le film et déterminer, par avance, le parti qu'il tirera des différentes vues. Son rôle pendant la leçon sera de diriger les exercices d'observation, de corriger les réponses fournies, de questionner, de mettre ses élèves en présence des faits, de leur demander de les expliquer, de les interpréter. Un tel enseignement qui met en incessante communion de pensée le maître et les élèves est éminemment actif et éducatif. »³⁸

Cette longue citation révèle à la fois la transformation de l'approche pédagogique (« communion de pensée », « interpréter ») et l'état embryonnaire du film d'enseignement. L'instituteur n'a à sa disposition que des films de nature documentaire dans lequel il puise en fonction des besoins de la leçon. La brochure s'achève par de longues pages consacrées aux questions de matériel et de technique qui sont le propre de ces années de conquête des écoles par les projecteurs.

En 1926, dans son ouvrage canonique, Reboul cite un texte du même Collette qui dramatise la séance devant des spectateurs passifs. Il peut surprendre et même conduire à surinterpréter la dimension spectaculaire de la séance de cinéma scolaire, jusqu'à faire passer l'enseignant pour le metteur en scène de la leçon de choses sur écran³⁹. Or, la même année, dans le périodique de Pathé Baby, Collette offre en modèle l'usage d'un film sur le moustique projeté en cours moyen ou supérieur, après des constatations préalables par les élèves sur le terrain et en classe⁴⁰. Il insiste une nouvelle fois sur la bonne

38 A. Collette, *Les Projections cinématographiques d'enseignement*, Paris, Pathé, 1922, p. 4.

39 Gauthier, *art. cit.*, p. 94-95.

40 A. Collette, « Une leçon d'histoire naturelle avec projections cinématographiques. Le moustique », *Le Cinéma chez soi*, 1926, n°5, p. 5-6.

préparation de l'enseignant, qui doit connaître le film aussi bien que la leçon. Celle-ci mêle interactivité (un élève appelé au tableau montrer des éléments sur l'image fixe), copie de cartons, dessin de certains des 15 tableaux fixes, questions de l'instituteur et réponses des apprenants. La leçon de sciences naturelles débouche sur des principes d'hygiène, passant par la connaissance des maladies véhiculées par le moustique et l'apprentissage pratique de la destruction de ses larves par l'essence : « L'expérience sera expliquée et commentée. Elle sera reproduite par les élèves qui apporteront ainsi une partie de l'enseignement utilitaire qu'ils auront reçu en classe. » Le réalisateur du film n'est pas mentionné, comme si c'était l'enseignant qui était le véritable créateur dans le cadre pédagogique.

Cependant, tous les films ne se laissent pas réduire de la sorte à l'utilitarisme scolaire. Il en va notamment ainsi des films d'auteur, dont on donnera deux exemples typiques : Jean Benoit-Lévy et Jean Bréault. Le premier, membre d'une famille qui a « fait » le cinéma en France, voit sa société l'Édition cinématographique française réussir à conquérir les suffrages des cinémathèques plus durablement que la Compagnie universelle de Cinématographie⁴¹. L'intéressante typologie de ses films dressée par Valérie Vignaux montre que le producteur et réalisateur cherche à varier autant que possible les types de films en réponse aux commandes : techniques (agriculture), propagande hygiéniste, d'orientation professionnelle et éducateur. Parangon de ce dernier genre qui vise aussi le public adulte, son *Pasteur* tourné en 1922 pour le centenaire de la naissance du savant est « un film de reconstitution historique et scientifique. A son intérêt dramatique et moral s'ajoute un intérêt d'authenticité qui l'impose à la méditation de tous les esprits. »⁴². Diffusé pendant l'année du centenaire, cette biographie filmée connaît une exploitation longue puisqu'on en parle encore en 1927 et que les écoliers le visionnent en 1932.

Pour le 110^{ème} anniversaire de Pasteur, trois classes parisiennes de l'école de filles de la rue de Picpus (XII^e arrondissement) voient le film en deux séances, l'une consacrée aux premiers travaux du savant (vin et bière, maladies des poules et moutons), l'autre centrée sur la rage⁴³. La petite Eliane Delhayé explique dans le devoir rendu au sujet du film le 10 mai que la première partie a été visionnée 15 jours auparavant, et la seconde le samedi 7 mai. La séance de

41 Valérie Vignaux, *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur de l'entre-deux-guerres en France*, Paris, AFRHC, 2007.

42 « Editorial », *Le Courrier du cinéma* éducateur. *Organe mensuel de l'enseignement par le film et des industries qui s'y rattachent*, 1927, n°3, p. 3

43 Archives privées de la famille Benoit-Lévy. Tous mes remerciements à Christian Bonah pour m'avoir offert la possibilité de lire cette passionnante liasse. Il s'agit de la version de 50 minutes subventionnée par la municipalité, et non de la version longue projetée aux adultes et à l'étranger. Vignaux, *op. cit.*, p. 81-87.

fin de semaine relève donc de l'exceptionnel et fait la transition vers les jours chômés où s'impose le loisir. *Pasteur* a été projeté à des enfants de 7 ans, 9 ans et 10 ans, qui pour ces derniers ont sans doute une expérience du cinéma autre, en plein boom du parlant. Colette Cheverry raconte que « Madame la Directrice nous a fait une petite causerie sur Pasteur avant de nous passer le Film » et conclut : « Il faut aimer Pasteur ». C'est bien la dimension morale de son action qui est au cœur du propos éducatif, confirme le devoir d'Eliane Delhaye : « Pasteur fut un grand savant qui fit énormément de bien. Pasteur était très doux et très bon. Ce fut un grand homme qui fit beaucoup plus de bien que Napoléon qui fit tuer des personnes, mais Pasteur ne fit que du bien. » Cette conclusion donnée par Benoit-Lévy a sans doute été soulignée par les institutrices, de même que la recommandation faite par Pasteur à Joseph Meister une fois guéri de la rage de bien travailler à l'école.

De fait, c'est cette conquête scientifique qui a été placée au cœur de la séance du 12 avril 1932 en cours moyen : « j'avais limité le compte rendu de la séance à la guérison du Petit Meister. Voici les devoirs où le sens du film me paraît être le mieux compris. » Or l'ensemble reste très descriptif, linéaire, et révèle l'accent placé sur les émotions que trahissent les erreurs commises par les écolières. Pompon croit que Pasteur a guéri la variole et reçoit un 4/10 ; d'autres le confondent avec le docteur Roux pour la diphtérie. Lescot obtient elle un 8 pour des « idées bien comprises » qui consistent à célébrer ce que l'enfant doit à ses parents. Seule Jeanine Convert livre une copie bien rédigée, sans fautes : « Le film, quoique réalisé de nos jours, est fait avec de vieux costumes qui sont dans la vérité. » Il s'agit de l'unique réflexion sur le support pédagogique qu'offre le film, signe d'une familiarité avec les images animées, mais surtout indice de la très faible qualité de leur accompagnement par la parole du pédagogue.

Or l'enseignant ne peut se contenter de la lecture collective des intertitres, au préalable il « projette le film pour lui seul et l'étudie attentivement pour bien le connaître et savoir quels profits pour ses élèves il pourra en tirer. Il note les vues qui correspondent aux développements qu'il veut donner et choisit les exercices d'observation et de réflexion qu'il proposera », dictait déjà Reboul en 1926⁴⁴. Il est aussi frappant que l'identité alsacienne de Meister, qui n'a pas été le premier patient guéri mais que Pasteur a choisi de publiciser alors que l'Alsace était une « province perdue » depuis 1870, ne serve pas d'appui à une quelconque réflexion patriotique, qui a sans doute perdu de son sens 13 ans après le retour de la province dans le giron national. Ce qui peut sembler une occasion manquée révèle le médiocre résultat de l'usage du cinéma éducateur en milieu scolaire, avec une œuvre pourtant remarquable. Or les élèves voient souvent des films de moins bonne facture.

44 Reboul, *op. cit.*, p. 22.

En 1931, à l'occasion de la célébration du cinquantenaire des lois sur l'école laïque, le Musée pédagogique diffuse une biographie de Jean Macé, fondateur de la Ligue de l'enseignement en 1866⁴⁵. Le film ressemble par sa structure au *Pasteur* de Benoit-Lévy, mais dans un format plus ramassé (12 minutes 30). Les images d'archives se résument à une caricature, le propos s'étire de titre en titre avec des plans de paysages et bâtiments tournés en 1931 à Beblenheim en Alsace, où Macé avait dû se réfugier pour fuir la répression napoléonienne. La deuxième moitié du film se concentre sur le double cérémonial : local filmé au ras des corps, national capté en plongée et de loin. Dans le Haut-Rhin revenu à la France se succèdent discours et dépôt de gerbes par les représentants du Syndicat national des Instituteurs, de la Ligue, le recteur Pfister et le maire, entourés des habituelles fillettes en costume alsacien. À Paris, plusieurs milliers de jeunes en tenue blanche défilent place de la Concorde dans un genre de parade paramilitaire impressionnant. On peut supposer qu'au-delà de cette démonstration de force laïque de la République, les figures honorées de Macé et Ferry, voire les quelques citations du premier, sont les éléments à retenir par les spectateurs. Mais ils se trouvent peu aidés par des images peu rythmées, proches d'actualités filmées aux sujets hétéroclites.

Par contraste, Benoit-Lévy sait non seulement réaliser des films, mais écrire des cartons efficaces et se montrer pédagogue quand le propos s'y prête. C'est en particulier le cas des productions sur l'agriculture et des films d'orientation professionnelle durant une vingtaine de minutes, qui s'adressent aux futurs apprentis de deux manières⁴⁶. *Des métiers pour les jeunes filles* et *Des métiers pour les jeunes gens* (1930) s'adressent constamment aux adolescents (« parmi vous, mesdemoiselles ... »), on insiste sur le goût personnel pour le choix de l'activité, mais aussi sur les opportunités d'embauche (la crise de 1929 fait rage et le chômage commence à enfler). Les arguments diffèrent selon le genre, avec un accent sur le « joli » d'un côté, le savoir de l'autre. Les deux films s'achèvent sur un ton plus « éducateur » avec la recommandation de pratiquer du sport pour les deux sexes, de savoir tenir un ménage ... ou être un bon mari bricoleur. En 1932, *La Broderie* et *L'Ébénisterie* peuvent à la fois servir à l'orientation professionnelle et participer de l'apprentissage pas à pas de ces métiers. Si les jeunes filles étudient toutes les techniques et peuvent envisager « de fructueux débouchés », les jeunes hommes bénéficient d'une mise en scène de l'initiation à la fabrique du meuble par un tuteur, et

45 Film de Marcel Rebière. Copie 16 mm visionnée à la Cinémathèque centrale de l'enseignement public à la Bibliothèque de l'Université de la Sorbonne-Nouvelle, grâce à Bruno Veyret que je remercie chaleureusement.

46 Catégorie à part entière de la typologie élaborée par Valérie Vignaux, ils mériteraient une analyse se fondant sur la documentation conservée par la famille du producteur et réalisateur, à laquelle faute de place nous ne procéderons pas dans le cadre de cet article. Films visionnés sur le site de l'INA.

de schémas animés qui font pencher l'œuvre vers le film d'enseignement. Les visages et les mains de l'adulte et de l'enfant se superposent à l'écran, comme s'assemblent gros plans des étapes de façonnage avec les secrets de fabrication et plans plus larges de l'atelier. L'adolescent se voit proposer une entrée dans un véritable monde, avec ses codes, les différentes compétences du collectif, la nécessité réaffirmée de la formation : « Quel que soit le métier que vous aurez choisi, il ne faut pas négliger de l'apprendre » conclut *Des métiers pour les jeunes gens*.

Le film destiné au milieu scolaire (primaire ou secondaire) doit se situer à mi-chemin entre ces productions au discours plus moral qu'éducatif et les séquences empruntées aux films initialement tournés pour d'autres usages.

« Un film d'enseignement n'est pas un documentaire pur et simple. Un film d'enseignement n'est pas l'illustration en mouvement d'une leçon de choses. Un film d'enseignement n'est pas la reproduction chronologique d'une quelconque leçon de laboratoire simple ou complexe. C'est pourtant ce que sont la plupart des films dits d'enseignement qui figurent aux catalogues des cinémathèques. Ils sont froids, didactiques. Il n'y a pas plus de vie dans leur déroulement que de génie dans les phrases des manuels qu'ils prolongent. Ils sont logiques, complets, détaillés, pour tout dire d'un mot, "honnêtes". Ils sont faits de bribes et de morceaux pris ici et là, raccordés avec des sous-titres. »⁴⁷

Si la première partie de cette diatribe adressée en 1930 aussi bien à Gaumont qu'à Pathé correspond à un film comme *Les Mouvements vibratoires* (CUC, 1935) réalisé par Paul Raibaud, dont la qualité technique du dessin n'a d'égale que la rigueur d'une démonstration sans fioritures⁴⁸, la seconde est injuste envers toute une série de productions – dont celles de Jean Bréault.

Instituteur parisien, Bréault a été formé à la CUC par Pierre Marcel, il y rencontre Léon Poirier et y fréquente Jean Epstein ou Germaine Dulac. En 1927–1928, à la demande de son producteur, il lance une enquête auprès de ses collègues afin de définir un programme de production de 80 films et parvient à la conclusion de faire des films courts, plus rentables et plus à même de servir la pédagogie par leur rythme visuel⁴⁹. Bréault réalise d'abord un film pour Benoit-Lévy, *Idée d'une carte*, très bien accueilli à sa première projection en 1933, mais tiré à 10 copies seulement ; puis il entre chez Pathé en 1934 pour y tourner des films spéciaux pour l'école⁵⁰. On relève, à côté

47 Jeanne Canudo, « Cinéma et enseignement », *Ciné amateur. Revue mensuelle du cinéma chez soi et sa technique*, 1930, n°1, p. 11–12.

48 Copie 16 mm visionnée à la Cinémathèque centrale de l'enseignement public.

49 Jean Bréault, « Que sera le film d'enseignement ? », *Bulletin des Presses universitaires de France*, n°16, mars 1928, p. 1–24.

50 Ueberschlag, *op. cit.*, p. 82–3.

d'une série de films géographiques sur les grands fleuves de France (excepté le Rhin !) au descriptif rigoureux qui multiplie les notions d'hydrologie, deux leçons de science physique destinés au premier degré cours supérieur : *Comment fonctionne une machine à vapeur* (1933) et *Les Leviers* (1936)⁵¹. Le ton du commentaire, lent, didactique, fait totalement oublier l'absence d'inter-titres ; la démonstration procède par étapes, du plus simple au plus compliqué et part toujours d'une situation concrète pour développer la théorie et revenir à l'application pratique.

Les Canaux (1937) améliore l'usage fait de l'animation dans les deux films précédents. Ce film ne se conçoit pas comme un voyage au cœur des paysages traversés par les principales voies du pays (Alsace, Midi, Bourgogne), mais comme une leçon sur le fonctionnement d'une écluse⁵². Il alterne vues animées et vues réelles ou superpose le dessin à la réalité captée sur la pellicule. Le resserrement du sujet et l'absence de toute fioriture (des bateaux qui passent, un éclusier qui salue) empêche que l'esprit des élèves se focalise sur l'accessoire, sur la « fiction » dans ce réel, et se concentre plutôt sur la compréhension du mécanisme. Il ancre donc la connaissance abstraite dans le concret. La parole, employée avec parcimonie, est utile pour les élèves dont l'attention risque d'être sollicitée sur un détail et seraient tentés d'aller au-delà de ce que l'image montre ; elle l'est aussi pour les enseignants à qui elle signale la possibilité de compléter par la leçon.

En 1937, Brérault cofonde avec Marcel Cochin la Fédération nationale des usagers du cinéma éducatif, qui entre en concurrence avec d'autres réseaux : celui du Musée pédagogique lancé en 1921, celui du cinéma catholique (CCC) fondé en 1925, celui du cinéma éducateur laïc (UFOCEL) apparu en 1927. L'association s'oppose en particulier à ce dernier sur la nature (non-flam) et le contenu (uniquement scolaire) des films. Elle milite pour le film d'enseignement à destination des seuls enfants, adapté aux programmes scolaires, à l'inverse du film éducateur, cette « conférence sans conférencier » qui préfère le champ moral au champ scientifique. Surtout, à la différence de Benoit-Lévy qui privilégie le 35 mm, et du cinéma éducateur laïc qui a adopté la norme internationale du 16 mm en 1934 – mais projette encore du 35 mm en 1939 comme en témoigne *En se donnant la main ...* – elle soutient les formats 17,5 mm (Pathé Rural) et 9,5 mm (Pathé Baby).

Comme le 17,5 mm, le 9,5 mm, sert à diffuser dans un cadre non commercial des petites bandes, notamment des dessins animés (*Félix le Chat*), les actualités (*Pathé Gazette*) et des fictions en entier ou en extraits (par exemple *Napoléon* d'Abel Gance). Le 17,5 mm permet de projeter une image de très bonne qualité sur un écran réduit, à distance faible, pour un auditoire de

51 Copies 35 mm visionnées à la Cinémathèque centrale de l'enseignement public.

52 Copie 16 mm visionnée à la Cinémathèque centrale de l'enseignement public.

200 personnes ; le 9,5 mm autorise en revanche presque les mêmes performances pour un auditoire de 100 personnes, soit deux classes entières réunies dans la salle même des leçons et non dans un local prévu à cet effet. En dépit de l'absence de subvention ministérielle pour les formats inférieurs au 35 mm, qui n'empêche pas les municipalités ou les associations de parents de se cotiser, il s'agit d'un choix moins coûteux pour l'équipement comme pour la location des films.

Pathé Baby se donne très tôt une mission dans l'enseignement – que ne lui conteste pas, en théorie, le Pathé Rural – et s'adresse aussi aux amateurs, au public le plus local des salles de classe et des salons familiaux.

« Le Pathé Baby intéresse les parents autant que les enfants. C'est une sorte d'enseignement mutuel qu'il distribue si largement. (...) Le Cinéma familial, merveilleux instrument, est une pierre de touche de premier ordre et qui permet toutes les révélations, toutes les expériences. (...) À l'école, le Pathé Baby conquiert aujourd'hui ses lettres de noblesse. Il est devenu le précieux auxiliaire de nos éducateurs. Saluons son règne, voire sa dictature qui se développe paisible et bienfaisante. »⁵³

argumente *Le Cinéma chez soi* dans un enthousiasme un peu glissant pour la production maison. La cinémathèque Pathé Baby regorge de films documentaires ou didactiques qui sont commentés chaque mois dans la revue, mais ne satisfont pas entièrement les utilisateurs.

En effet, la firme subit leurs critiques, mais profite aussi des potentialités offertes par le matériel vendu, qui inclut aussi des caméras à manivelles ou automatiques (motocaméras). En 1927 naît ainsi le Cinéma coopératif de l'enseignement laïc inspiré par Célestin Freinet avec les instituteurs convaincus par son projet de nouvelle pédagogie, qui envisage notamment de s'approprier le cinéma⁵⁴. Si la revue du mouvement parle rarement de ce médium malgré son titre, on y encourage enseignants et élèves à tourner des films et à les échanger. « La valeur cinégraphique des premiers films de la coopérative n'atteindra sans doute pas du premier coup celle des films édités par Pathé Baby, mais nous sommes certains que leur intérêt pédagogique, leur valeur pour l'enseignement sera dans l'ensemble supérieure. »⁵⁵ Cette position n'est pas isolée, puisque des instituteurs cinéastes amateurs se fédèrent au début des années 1930.

53 Dalduran, « Le cinéma populaire », *Le Cinéma chez soi*, 1930, n°3, p. 3.

54 Henri Portier, « De l'utilisation du film comme outil pédagogique », *Cinéma-école* : aller-retour, p. 113-125.

55 Boyau, « Le cinéma scolaire », *L'imprimerie à l'école. Le cinéma. La radio et les méthodes nouvelles d'éducation populaire. Bulletin mensuel de la Coopérative Cinémathèque – Imprimerie – Radio créée et contrôlée par la Commission pédagogique de la Fédération de l'enseignement*, n°45, 1931, p. 15.

Deux initiatives au moins méritent d'être relevées. Il revient à un cinéaste amateur, également enseignant et scénariste de film d'enseignement (*Les Mouvements vibratoires*, 1935), le parisien Marcel Ponchon, de sensibiliser ses camarades à la question en 1934.

« Ce que les professionnels ne veulent pas faire, les membres de l'enseignement viennent demander aujourd'hui aux amateurs de le faire. Le Groupe pédagogique du Cinamat-Club est créé. Il n'est pas une utopie, il est constitué, il fonctionne. Il fait appel à tous les lecteurs possesseurs d'une caméra. Il leur demande de bien vouloir consacrer quelques mètres de film pour l'aider à confectionner des films d'enseignement. Le Groupe pédagogique coordonnera leurs efforts en leur indiquant les sujets qu'il désire voir filmer et il demandera à chacun de se mettre le plus rapidement possible à l'œuvre suivant ses possibilités, en lui laissant toute liberté d'action et d'initiative. »⁵⁶

Il part du constat des manquements de l'industrie privée et argue donc la possibilité de s'en passer grâce à la mobilisation collective de particuliers qui ne sont pas des pédagogues et n'ont a priori aucun lien avec l'école. De leur côté, les enseignants se fédèrent eux aussi au sein de l'Association des Instituteurs cinéastes, dont le secrétaire n'est autre que Marcel Cochin. Ses recommandations sont plus précises et logiquement plus en phase avec les enjeux pédagogiques.

En 1938, après deux décennies d'expérimentation, il parvient à la conclusion que le champ le plus naturel est la géographie, notamment des films d'étude régionale à partir de films d'amateurs différents. Cochin préconise de ne pas faire double emploi avec ce qui est déjà tourné ; surtout, il prône l'adaptation au programme et la consultation des éducateurs. Le film doit être court car l'attention des enfants se fatigue vite ; et viser le plus grand nombre d'utilisateurs – donc priorité au niveau primaire et à ses 90 000 classes en France. On usera du dessin animé avec lenteur, des cartes et des plans sans mots, des intertitres courts avec un vocabulaire accessible et sans fautes d'orthographe, des gros plans et rien d'inutile dans le plan qui viendrait détourner l'attention des enfants⁵⁷. Ce descriptif correspond à merveille avec les films de Brérault, mais les critiques en creux témoignent des balbutiements de l'entreprise, à quelques mois de la déclaration de guerre.

Cela dit, c'est sans doute au prix de ces efforts que l'on peut obtenir dans toutes les écoles ce que Collette décrit dès 1926 pour sa propre classe : « Les résultats éducatifs sont très importants ; les devoirs remis par les élèves

56 Marcel Ponchon, « Les membres de l'enseignement font appel aux cinéastes amateurs », *Le Cinéma privé*, 1934, n°8, p. 5.

57 Marcel Cochin, « Amateurs, réalisez des films pour l'école », *Le Cinéma privé*, article en série dans les n°54 à 57 (juin à décembre 1938).

en font foi : précision et exactitude des notions acquises, redressement de nombre d'erreurs, compréhension définitive de faits que la description orale la plus exacte est impuissante à faire saisir. »⁵⁸ Peut-on aller au-delà de ce constat empirique et réellement évaluer le rôle du film en classe ? Jules Marc, directeur d'école à Roubaix, a mené la comparaison des notes obtenues par les élèves après leçon avec ou sans film ; prudent, il admet que trop peu d'expériences en série pour être concluant, mais indicatif. Il en ressort que la moyenne est de 6,03 (sur 10) pour une leçon de géographie normale, de 4,64 pour un film projeté sans préparation, 6,55 avec leçon précédant la projection, 6,96 avec leçon *a posteriori* – il vaut mieux commenter l'exemple pour arriver à la règle ; et enfin 7,35 si la leçon accompagne la projection (sans que soit précisé de quelle manière). Les résultats des bons élèves ne varient pas, car ils sont toujours attentifs ; ce sont les notes basses et moyennes qui font un bond.

En d'autres termes, le film d'enseignement bien introduit au cœur de la leçon permet de réaliser l'égalité des élèves devant le savoir, ce qui n'est pas un maigre résultat. Au-delà des notes, toujours discutables, c'est bien la qualité de l'apprentissage qui paraît transformée par l'image animée.

« Ce qui fut remarquable, c'est une certaine uniformité dans l'esprit des réponses et une similitude bien apparente dans l'expression ; il semblerait donc découler de cela que la vision de l'image aiderait à la mémorisation du mot, ce serait un gros point d'acquis au cinéma d'enseignement car, alors, les adversaires de l'écran se montreraient moins irréductibles s'ils trouvaient en lui un précieux auxiliaire dans l'enseignement si difficile du français. »⁵⁹

Ces réflexions rejoignent les expériences menées au même moment en psychologie sur l'influence physique et intellectuelle de l'image animée. Mais sans s'aventurer sur ce terrain connexe à notre sujet, J. Marc propose de prolonger par les moyens usuels de l'école l'apport du film à la leçon. Les écoliers doivent ainsi rédiger un résumé qui « sera copié sur un cahier exclusivement réservé à cet usage, quelques lignes laissées en blanc permettront d'inviter l'enfant à y joindre des impressions personnelles. »⁶⁰ Avec le film, c'est donc autant le rôle de l'enseignant que la place accordée à l'élève dans le processus éducatif qui serait transformé. Mais en dépit de cette quête menée par quelques aventuriers, la majorité des instituteurs et des écoliers ne voient le cinéma qu'en dehors de la classe. Les films d'enseignement dûment sélection-

⁵⁸ Reboul, *Le Cinéma scolaire et éducateur*, p. 15.

⁵⁹ Jules Marc, « La valeur du cinéma d'enseignement », *Cinééducateur*, n°3 (janvier 1928), p. 5-7.

⁶⁰ Jules Marc, *Cinééducateur*, n°5 (mars 1928), p. 3 et 5-6.

nés par l'institution scolaire restent réservés à une petite minorité d'enfants – une situation qui ne s'améliore que lentement dans les décennies qui suivent.

Conclusion

Le cinéma scolaire offre une expérience est vraiment spécifique aux enfants de France. En format réduit (17,5 ou 9,5 mm en France, avant que le 16 mm s'impose dans les années 1930), muets pour l'essentiel alors que le sonore parlant balaie tout sur son passage à compter de 1932, les films sont toujours accompagnés d'une parole d'autorité (celle du maître ou du parent) qui doit trouver sa juste place aux côtés des intertitres, eux-mêmes plus ou moins développés, précis, scientifiques. Le cinéma d'enseignement, même doté d'un film en parfaite adéquation avec le programme et le sujet de la leçon en classe, est d'une certaine manière antinaturel. L'image animée impose un meilleur investissement pédagogique et, pour susciter des résultats probants, exige des enfants une plus grande attention, contrairement à ce qui a souvent été reproché au cinéma scolaire. Il s'agit d'un cinéma sérieux, comme en témoigne la place de l'animation dans la non fiction, outil pédagogique reconnu précocement autant que « produit d'appel » pour des enfants très friands de dessins animés, en particulier américains (Walt Disney, *Félix le chat*).

C'est ce qui nous amène à contester la notion de cinéma pour enfants, qui n'apparaît que comme une convention. Les films s'adressent aux adultes (enseignants et parents) qui guident les enfants dans leurs apprentissages : scolaire, de la vie en collectivité ; et qui sont les garants de la *bonne influence* du médium. La dénomination des films avec la distinction faite entre cinéma éducateur et cinéma d'enseignement pour le programme scolaire proprement dit, plaide en ce sens. L'expérience de cinéma des enfants est nécessairement médiante, chaperonnée et l'on peut parler de légitimation du cinéma par l'école qui fait aussi office de porte d'entrée pour les séances post-scolaires.

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.

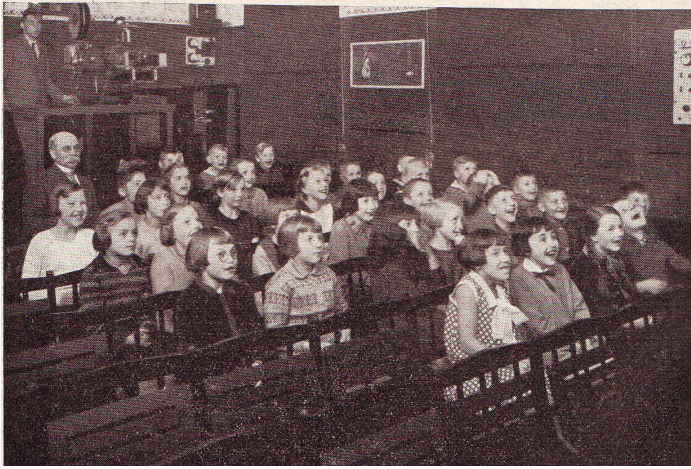


Fig. 1 et 2 : Éèves de l'école protestante de Barmen voient un film comique et une scène d'exécution. Dans: Rumscheid: Augenblicksbilder aus einer Filmvorführung, *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung* 7 (1929), p. 32-33 (Photos p. 22).

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 1er 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-Brandenburg, 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 inconvénients 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 feuilletton 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 gratte-ciel 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.

Films de modernisation

Brigitte Braun et Philipp Stiasny

« ... à la fin, tout le monde s'est levé pour entonner l'hymne de l'Allemagne »

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart (1922)
et la lutte autour du Rhin



Fig. 1 : Matériel de publicité pour *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* (Deutsche Kinemathek, Schriftgutsammlung).

« Chaque partie a suscité une salve d'applaudissements enthousiastes », écrit le *Karlsruher Tagblatt* à propos de la projection de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* en mars 1923. Si l'on aurait pu penser qu'un *kulturfilm* (film de vulgarisation) comme celui-ci réjouirait tout au plus les élèves pubères parce que la pénombre est propice aux chuchotages, la surprise fut grande. Le titre n'annonçait pas un film à grand suspens. Mais la salle était comble, l'ambiance survoltée et « à la fin, tout le monde s'est levé pour entonner l'hymne de l'Allemagne », rapporte le journal. « Cette manifestation spontanée est dans la droite lignée de toutes celles observées ces jours-ci à

travers l'Allemagne et témoigne de nouveau du fait que des cœurs allemands battent encore pour la patrie ! »¹

Le film *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, mis en scène par Felix Lampe et Walther Zürn pour le département des *kulturfilms* de l'Ufa, n'a pas suscité d'impressionnantes manifestations patriotiques seulement à Karlsruhe. Comment l'expliquer ? Pourquoi ce film a-t-il suscité une si vive émotion du public ? Est-ce lié au fond ou à la forme du film ? Quels autres facteurs ont eu une influence ?

Pour répondre à ces questions et, au-delà de ce cas particulier, pour découvrir la culture cinématographique du début des années 1920 dans la région du Rhin, il est nécessaire de creuser un peu².

Les relations franco-allemandes sont le premier aspect à envisager. Juste après la Première Guerre mondiale, aucun autre thème ne pèse plus sur les relations des deux voisins que l'occupation de toute la rive gauche du Rhin par les Alliés. À compter de 1919, la Rhénanie passe sous le contrôle de la Commission interalliée des territoires rhénans, dominée par la France ; cet organe sert de tampon de sécurité et de gage pour la mise en œuvre des réparations de guerre fixées par le traité de Versailles. Après le rattachement de l'Alsace et de la Moselle à la France, une partie de l'opinion publique française revendique le Rhin comme frontière « naturelle » à l'est, pour des raisons aussi bien historiques que de sécurité. Les Britanniques et les Américains s'opposant à cette revendication, le gouvernement français se met à soutenir les mouvements séparatistes dans les territoires de la rive gauche du Rhin. Le gouvernement allemand, de son côté, s'accroche à l'appartenance de la Rhénanie au Reich.

Tant en France qu'en Allemagne, des efforts de propagande considérables sont mis en œuvre dans ces optiques respectives au cours de la période comprise entre 1919 et 1930³. Une activité publicitaire considérable, soutenue par les autorités officielles, se met au service de la communication des positions politiques et économiques de chaque partie et s'exprime par le biais de journaux, de livres et de conférences. À quel pays appartiennent le Rhin et la Rhénanie du point de vue historique ? La lutte autour de cette question détermine la propagande rhénane et lui confère les multiples caractéristiques d'un

1 « *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* », *Karlsruher Tagblatt*, 04/03/1923. Même référence pour la citation suivante.

2 Pour plus de détails sur la politique cinématographique en Rhénanie occupée, cf. le projet de thèse de Brigitte Braun, *Politik im Kino. Deutsche und französische Filmpolitik und Filmpropaganda im französisch besetzten Rheinland, 1919-1925*, université de Trèves.

3 Concernant la propagande allemande relative à la Rhénanie, cf. Peter Collar, *The Propaganda War in the Rhineland. Weimar Germany, Race and Occupation after World War I*, Londres et New York, Tauris, 2013. Concernant la position française, cf. Anna-Monika Lauter, *Sicherheit und Reparationen. Die französische Öffentlichkeit, der Rhein und die Ruhr (1919-1923)*, Essen, Klartext, 2006.

conflit d'interprétations historiographiques : les Français considèrent le Rhin, en tant que frontière entre les peuples et les cultures depuis l'époque romaine, conformément à la dénomination du « Rhin Pacificateur » ; leur propagande en matière de politique culturelle souhaite établir clairement l'appartenance des Rhénans à la sphère culturelle française. Les Allemands se réclament de la formule d'Ernst Moritz Arndt datant des guerres de libération face à Napoléon et allèguent que le Rhin est un « fleuve allemand, mais non une frontière de l'Allemagne »⁴. Un acteur important de la propagande culturelle allemande est le Secours populaire rhénan, issu du service des territoires occupés de la Centrale du Reich pour le Service national⁵.

Outre les journaux, le cinéma, média de masse le plus moderne de l'époque, joue un rôle essentiel dans la propagande relative au Rhin. Au-delà de la censure cinématographique exercée par la Commission des territoires rhénans, qui reste le moyen le plus efficace de contrôle et d'orientation de l'offre cinématographique dans les territoires occupés, et de la régulation officielle de l'importation et des sorties de films, on distingue surtout les efforts, tant du côté allemand que français, visant à prendre l'ascendant par le biais du financement direct ou indirect d'œuvres, qu'il s'agisse d'œuvres de fiction ou non⁶. L'objectif est de promouvoir sa position et d'attaquer l'adversaire directement en Rhénanie occupée, mais aussi et surtout au-delà des deux rives du Rhin : en France, dans l'Allemagne non occupée et à l'étranger.

Des animations pour lutter contre la « francisation »

Par rapport aux autorités, associations et groupements allemands, les Français se montrent particulièrement mesurés en matière de films de propagande. Sorti en 1922 pour le compte de la Commission des territoires rhénans, *La France sur le Rhin* est un projet de film documentaire qui s'adresse avant tout

4 Franziska Wein, *Deutschlands Strom – Frankreichs Grenze. Geschichte und Propaganda am Rhein 1919–1930*. Essen, Klartext, 1992.

5 Klaus W. Wippermann, *Politische Propaganda und staatsbürgerliche Bildung. Die Reichszentrale für Heimatdienst in der Weimarer Republik*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 1976.

6 Wilhelm Kreutz, « Der Film als Medium des deutsch-französischen Propagandakampfs im besetzten Rheinland der 1920er Jahre », in Wilhelm Kreutz, Karl Scherer (éd.), *Die Pfalz unter französischer Besetzung (1918/19–1930)*, Kaiserslautern, Institut für Pfälzische Geschichte und Volkskunde, 1999, p. 281–332. Brigitte Braun travaille actuellement à une étude exhaustive sur ce thème. Pour une première réflexion sur le sujet, cf. aussi Friedrich P. Kahlenberg, « Frankreichbild und besetztes Rheingebiet in der deutschen Dokumentarfilmproduktion der Weimarer Republik. Eine Forschungsaufgabe », in *Problèmes de la Rhénanie 1919–1930. Die Rheinfrage nach dem Ersten Weltkrieg. Actes du Colloque d'Otzenhausen*, Centre de Recherches Relations Internationales de l'Université de Metz, 1975, p. 109–131.

au public français et aborde les actions françaises au niveau du Rhin et de la Ruhr⁷. Ce film n'est pas exploité de manière traditionnelle par le biais d'une grande société de distribution et de production, mais avec l'aide de journaux régionaux qui assurent les projections locales⁸.

Suite au succès de *La France sur le Rhin*, le Service Presse et Information de la Commission des territoires rhénans propose un nouveau film sur la Rhénanie et la question des réparations, dont la mise en place débute en janvier 1924. Selon la description du projet, qui n'a jamais été livré et dont on ne sait pas avec certitude s'il a été réalisé, la première partie du film doit présenter, sous le titre « L'Œuvre française sur le Rhin », les domaines promus par la France, comme les établissements d'enseignement supérieur, technique et agricole et les fermes expérimentales, ou encore les cours de langue française et la cuisine populaire. Une deuxième partie doit aborder la mise en œuvre du traité de Versailles, avec l'exploitation des mines de charbon de la Ruhr, la sidérurgie, les forêts et les douanes⁹. Outre les images de l'administration française des douanes et de la flottille française du Rhin, le film doit également présenter des statistiques animées, tout comme le film de propagande de Deulig, *Der Versailler Friedensvertrag – Ein Welt drama* (1923)¹⁰. Dans l'ensemble, la Rhénanie est rarement évoquée dans les films et documentaires français, voire dans les actualités. Les responsables et militaires impliqués dans l'occupation sont plus enclins à faire découvrir aux Rhénans la culture française, les innovations de l'industrie française et les « charmants paysages de la France » afin de rallier le peuple rhénan à la cause française plutôt que de gagner l'opinion publique française à la cause de la Rhénanie. D'un autre côté, l'industrie cinématographique française s'engage largement en Rhénanie, qui représente pour elle un territoire de diffusion attractif en dehors de la souveraineté de la censure allemande.

En Allemagne, la confiance accordée au cinéma est plus grande. Ainsi, le Secours populaire rhénan, l'administration du patrimoine du Reich et le

7 Cf. Archives Nationales Paris [AN], AJ 9/6307, dossier sur le film du 08/11/1923, Note pour le Cabinet de la part du Service Presse et Information. AN AJ 9/4556, Coblenz, courrier du Service Presse et Information adressé aux délégués de Cologne et daté du 20/06/1922. Cf. aussi Kreutz, *op. cit.*, p. 303. Ce film est également évoqué par Marius Munz, « Wiesbaden est boche, et le restera. » *Die alliierte Besetzung Wiesbadens nach dem Ersten Weltkrieg 1918–1930*, Norderstedt, Books on Demand, 2014, p. 156.

8 AN AJ 9/6307, dossier sur le film avec indication des dates de projection dans la région.

9 AN AJ 9/6307, dossier sur le film du 08/01/1924, du Chef du Service Presse et Information au Chef du Centre de Contrôle de la Navigation ; Note pour le Chef du Service Presse et Information, Chef du Centre de Contrôle de la Navigation au Service Presse et Information du 22/01/1924. En annexe, un script complet avec titres, description des scènes et durée des plans.

10 *Der Versailler Friedensvertrag* était prévu depuis 1921 et a été autorisé par la censure le 21/02/1923.

ministère des Affaires étrangères conviennent en 1920 de la production de court-métrages d'animation traitant de la charge financière subie par l'Allemagne du fait de l'occupation, les frais d'entretien et d'administration des Alliés devant être couverts par le budget du Reich. La commande est adressée à l'Institut für Kulturforschung dont le directeur, Hans Cürlis, est également chef du service de propagande cinématographique à l'étranger au sein du ministère des Affaires étrangères¹¹. Les thèmes sont proposés par le Secours populaire rhénan, qui doit assurer la diffusion des films aux côtés de l'Ufa et du ministère des Affaires étrangères. Il soumet donc des idées de films abordant les thèmes de la « guerre économique », la « guerre de sabotage et de charge », la « guerre culturelle » et la « propagande de francisation » qui en découle.

Cürlis livre tout d'abord trois films : le *Brotfilm* (1921)¹², le *Truppenfilm I* (1921)¹³ et le *Truppenfilm II* (1921)¹⁴. Pour maximiser leur portée, ils sont également intégrés sous forme de sujets dans le Messter-Wochenschau, un programme de présentation des actualités. À la demande du Secours po-

- 11 Cf. à ce sujet les archives fédérales [BA] R 1603/2405, compte-rendu de la réunion sur le thème du cinéma rhénan à Berlin le 20/12/1920 et BA R 1603/2602, duplicata d'un courrier de l'Institut für Kulturforschung adressé au Secours populaire rhénan et daté du 03/03/1921. Il y est question d'un total de 10 films. Concernant Cürlis et ses films de propagande, cf. aussi Kreutz, *op. cit.*, p. 305 et 308 ; Ulrich Döge, *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889–1982)*, Berlin, CineGraph Babelsberg, 2005, p. 21–25 ; et Brigitte Braun, Ralf Forster, « Zwischen Wissensvermittlung und Propaganda. Suggestive Kartographie im deutschen Film nach 1918 », in Stephan Günzel, Lars Nowak (éd.), *Karten-Wissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*. Wiesbaden, Reichert, 2012, p. 387–419.
- 12 Le film oppose le prix de l'occupation jusqu'en septembre 1920, à savoir 37 milliards de marks, à la misère qui règne en Allemagne : cette somme permettrait en effet d'acheter 8 250 000 pains, ce qui couvrirait les besoins de 60 millions d'Allemands pendant plus de 2 ans et demi. Outre des cartes animées, le film présente aussi des images réelles de la cathédrale de Cologne et de Bacharach sur le Rhin. Cf. la carte de censure du *Brotfilm* B. 1885 du 14/04/1921 (longueur : 55 mètres). (Bundesarchiv-Filmarchiv [BA-FA], recueil de documents) Le *Brotfilm* fait partie de la compilation d'archives *Friedensvertrag in Versailles* conservée par le BA-FA (35 mm, 132 mètres).
- 13 L'armée allemande de 100 000 hommes est opposée à l'armée d'occupation composée d'Anglais, de Français et de Belges ; les effectifs de l'armée d'occupation sont critiqués de manière totalement exagérée. Visiblement, les troupes d'occupation américaines ne sont pas prises en compte. Cf. la carte de censure de *Truppenfilm I* B. 1887 du 14/04/1921 (longueur : 49 mètres). Des parties du film ont été intégrées dans le n°16 de *Deulig-Woche* (1921).
- 14 Le film explique que les casernes des 23 « garnisons de la paix » allemandes auraient suffi pour les 70 000 soldats d'occupation initialement prévus. L'augmentation à 130 000 hommes et le stationnement dans plus de 250 sites auraient engendré des coûts de construction supplémentaires de l'ordre de 380 millions de marks jusqu'en septembre 1920. Cf. la carte de censure du *Truppenfilm II* B. 1886 du 14/04/1921 (longueur : 44 mètres) (BA-FA, recueil de documents).

pulaire rhéna, Cürlis réalise également *Die französische Wirtschaftsorganisation im Rheinland* (1921), sur l'importation facilitée des marchandises françaises en Rhénanie et les restrictions douanières sur les marchandises allemandes à l'importation dans la zone occupée, *Die Besatzungskosten und die deutsche Wohnungsnot* (1921), sur le lien entre les charges d'occupation, les réquisitions de logements et la pauvreté des logements, *Besatzungskosten und Kinderelend in Deutschland* (1921), *Das Rheinland als Massenquartier* (1921) et *Unfruchtbare Milliarden und Wohnungselend* (1922).

Que les court-métrages aujourd'hui pour une large part disparus de Cürlis aient été qualifiés en juin 1921, à l'occasion d'une question adressée au gouvernement allemand par le parlementaire social-démocrate Antonie Pfülf, de « campagne de chauvinisme systématique »¹⁵ n'a pas empêché leur créateur et leur commanditaire de les présenter au cinéma en guise de première partie ou de sujets d'actualité, mais aussi de les publier sous forme de compilation. Les films tournés jusque là sont, après conclusion d'un accord avec le département des films culturels de l'Ufa en juin 1921, regroupés et de nouveau présentés sous le titre *Das besetzte Rheinland*¹⁶. Les court-métrages tournés ultérieurement sont compilés en 1922 et, complétés par une introduction et des prises de vues de paysages financées par le Secours populaire rhéna, de nouveau présentés sous le titre *Das Schicksal der Westgrenze* (1922)¹⁷. On évoque à peine ici la production simultanée de différents films de propagande financés par les autorités sur la question de la Silésie supérieure, qui implique en partie les mêmes acteurs et présente une correspondance riche et formelle¹⁸.

15 Audiences du Reichstag allemand, procès-verbaux du Reichstag, 1920/24, 7, 128. Session du 01/07/1921, p. 4255-4256. Disponibles à l'adresse : http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt2_wI_bsb00000034_00328.html (10/02/2015).

16 BA R 1603/2602, courrier du ministère des Affaires étrangères au Secours populaire rhéna du 13/06/1921.

17 BA R 1603/2602, courrier de l'Institut für Kulturforschung au Secours populaire rhéna daté du 05/04/1922. Concernant la compilation *Das besetzte Rheinland*, le Bureau Militaire (d'Arbonne) s'est vu dans l'obligation d'informer le Chef du Service de Presse et d'Information et les délégués de cette « propagande pangermaniste » de l'Institut für Kulturforschung, notamment sous influence nationaliste ; le Haut commissaire Paul Tirard rend compte au directeur de la Commission des réparations, Raymond Poincaré, en citant quelques intertitres. Cf. AN AJ 9/5465, *Das Schicksal der Westgrenze*, note du Bureau Militaire datée du 01/07/1922 et AN AJ 9/5324, courrier de Tirard à Poincaré daté du 10/07/1922.

18 Cf. à ce sujet Brigitte Braun, « „Brennende Grenzen“. Revisionspropaganda im deutschen Kino der 1920er Jahre am Beispiel Oberschlesiens », in Beate Störtkuhl (éd.), *Aufbruch und Krise. Das östliche Europa und die Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg*, Munich, Oldenbourg, 2010, p. 99-112 ; et Brigitte Braun, Urszula Biel, « Oberschlesien ist unser ! Die Region Oberschlesien im deutschen und polnischen Kino nach dem ersten Weltkrieg », *Nordostarchiv* (nouvelle série), n°18 (2010), p. 44-71.

Paraboles historiques et peurs actuelles

Parallèlement aux efforts journalistiques visant à déduire de l'étude historique de la propagande des explications utiles pour le présent, certains films sont clairement tournés comme des paraboles. Parmi eux, plusieurs se déroulent à l'époque des guerres napoléoniennes tout en se référant sans aucune équivoque aux expériences actuelles de l'occupation. Le film *Johann Baptiste Lingg (Unter der Fremdherrschaft der Franzosen)*, sorti en 1920 et qui raconte l'histoire d'un officier allemand au service de Napoléon, en est un parfait exemple et a été interdit en Rhénanie occupée¹⁹. Lingg protège la ville de Hersfeld en 1807 contre le pillage et la destruction dans le cadre des émeutes contre la puissance d'occupation en refusant d'obéir aux ordres de Napoléon. Alors que le film est interdit en Rhénanie occupée dès juillet 1921, il est projeté dans le reste du Reich et suscite la controverse. D'un côté, il reprend à son compte une tendance à la conciliation et d'un autre côté, il existe un risque d'interprétation erronée, écrit la revue spécialisée *Der Film* : « Nous avons aujourd'hui avant tout besoin d'une atmosphère d'apaisement. Rien de plus naturel, dans la période actuelle, que de rechercher le succès en évoquant le sentiment patriotique : mais il faut résister à cette tentation. [...] Seront-ils nombreux, parmi ceux qui applaudissent avec enthousiasme, à reconnaître la tendance à la conciliation alors que les balles des combats de rue sifflent dans le film ? On peut en douter. Une fois encore : le film doit être apolitique. Au-delà de l'aspect commercial ... »²⁰

En ce qui concerne l'agitation publique déclenchée par des films, les court-métrages de Cürlis et *Johann Baptiste Lingg* restent loin derrière le fameux film sur l'occupation de la Rhénanie, *Die schwarze Schmach* (1921). La « honte noire » dénoncée dès 1920 par les nationalistes allemands et les groupes populistes est le recours aux soldats coloniaux noirs dans l'armée d'occupation française, qui violeraient les femmes allemandes blanches et se comporteraient comme des barbares vis-à-vis du peuple allemand²¹. La

19 Concernant le film, cf. Beate Elisabeth Schwarz, « *Johann Baptist Lingg – Unter der Fremdherrschaft der Franzosen – Der Film* » in Beate Elisabeth Schwarz, Gerhard Kraft, *Hersfeld in der napoleonischen Zeit und die Ereignisse um Lingg von Linggenfeld von 1806/07*, Gudensberg-Gleichen, Wartberg-Verlag, 2006, p. 286–300. Concernant l'interdiction AN AJ 9/5464, dossier sur le film *Johann Baptiste Lingg*. Cf. aussi Kreuzt, *op. cit.*, p. 290–291, qui mentionne d'autres films historiques controversés sur l'époque napoléonienne.

20 A.F., « Politische Filme ? », *Der Film*, n°36, 04/09/1920, p. 28. *Johann Baptiste Lingg*, dont une copie 35 mm a été transmise au BA-FA, préoccupe également le service cinématographique du gouvernement du Reich. Cf. BA R 901/72204, p. 1–9.

21 Pour plus de détails sur le sujet, cf. Iris Wigger, *Die "Schwarze Schmach am Rhein". Rassistische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2007 ; ainsi que Collar, *op. cit.*

campagne contre la honte noire évolue en une véritable guerre de propagande visant à détruire aux yeux de l'opinion publique mondiale l'image de nation culturelle qu'a la France d'elle-même. Un ressentiment raciste et anti-français apparaît ainsi côté allemand, dans des proportions tout à fait inattendues, sous forme de pamphlets, d'affiches et de films.

Le film aujourd'hui disparu qui se rapporte à cet épisode, *Die schwarze Schmach*, est projeté pendant des mois en 1921 dans les cinémas allemands, exacerbant le sentiment de haine et de révolte, avant d'être interdit par la censure allemande à la demande expresse du ministère des Affaires étrangères, qui considère cette forme de propagande comme contreproductive et souhaite éviter un durcissement du conflit avec la France²². Dans les territoires occupés, le film avait déjà été interdit. Le Secours populaire rhénan et la Ligue féminine rhénane participent également à d'autres projets de films de propagande liés à la campagne de la honte noire. La plupart de ces films en restent toutefois à la phase de projet car les avis sont très partagés quant aux perspectives de succès d'une telle propagande, qui fait des Allemands et des femmes en particulier le symbole du « peuple » victime des soldats coloniaux.

Contrairement au film historique *Johann Baptiste Lingg* et au film à scandale alors projeté *Die schwarze Schmach*, le film culturel évoqué au début *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* (1922) parvient à concilier les arguments historiques et actuels de la propagande rhénane²³. Cette œuvre, également appelée « Rheinfilm » par ses contemporains, décrit le fleuve de sa source à son embouchure et présente, outre les paysages et les villes, les aspects historiques, culturels et économiques du fleuve par le biais d'images documentaires, de cartes animées, de citations classiques et de scènes jouées.

En tant que film pédagogique et éducatif, le Rheinfilm s'adresse avant tout aux élèves, auxquels il doit transmettre des connaissances historiques et géographiques²⁴. Les dimensions politiques et pédagogiques de ce film culturel et

22 Concernant les films évoquant la « honte noire », voir surtout Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, Munich, Ed. Text + Kritik, 2009, p. 154–220 et Kreutz, *op. cit.*, p. 310–318. L'avis d'interdiction de l'organisme de contrôle cinématographique daté du 13/08/1921 pour *Die schwarze Schmach* est publié à l'adresse : <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/df2tb849z.pdf> (10/02/2015).

23 Le film est évoqué dans le contexte de la propagande rhénane par Kreutz, *op. cit.*, p. 294, et Nagl, *op. cit.*, p. 217–218.

24 Pour une analyse du film centrée sur la question de la transmission des connaissances et sur ses stratégies cinématographiques et se rapportant à de nombreuses projections en dehors des programmations cinématographiques régulières, cf. Dorit Müller, « Zwischen Forschung, Unterricht und Populärkultur. Filmisches Wissen und Orte früher Filmkultur », in Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (éd.), *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*, Marburg, Schüren, 2011, p. 309–330, et plus particulièrement p. 313–317. Le film a été ajouté dès la fin des

éducatif sont toutefois associées à l'aspect économique du film touristique et de l'industrie cinématographique, comme la représentation détaillée du trip-tyque vin/femmes/chansons, avec citations classiques et paroles de chansons d'un côté, et des installations portuaires et industrielles de l'autre.

Le Rheinfilm, qui aurait été projeté des centaines de fois rien qu'à Berlin et vu par 90 % des élèves²⁵, évoque les images, les mythes, l'histoire du Rhin en tant que paysage allemand dans un « imparfait murmurant », constate Klaus Kreimeier²⁶. C'est-à-dire un imparfait qui témoigne d'une époque plus favorable que le présent et qui invite à déduire de cet imparfait, de cette forme passée, des directives pour modifier le présent. Ce processus ne se limite pas seulement à l'occupation de la Rhénanie : pour critiquer la République et ses représentants politiques d'un point de vue nationaliste, le cinéma des années 1920 ne cesse de glorifier le passé, lorsque l'Allemagne était puissante, par exemple dans la biographie en quatre parties de Frédéric le Grand *Fridericus Rex* (1922/23)²⁷. La révision de la situation actuelle commence dans le film par un retour à l'époque où, selon la lecture actuelle, une situation d'urgence nationale pouvait être surmontée de manière glorieuse. Dans le cas de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, le résultat est « un film pour une large part patriotique qui fait appel à l'esprit nationaliste des guerres de libération [...] et aux années de fondation du XIX^e siècle »²⁸.

Par ailleurs, le Rheinfilm représente, comme le résume Tobias Nagle, « une théologie de l'histoire nationale en tant que conception ethno-culturelle de la

années 1920 au catalogue de l'Ufa, *Filme für Schule, Verein und Heim*, o.O., o.J. [1928], p. 8.

25 Müller, *op. cit.*, p. 317.

26 Klaus Kreimeier, « Geographisch-politisches Laufbild. *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* (D 1922, Regie Felix Lampe, Walter Zürn) », *Filmblatt*, n°19/20 (été/automne 2002), p. 46-56, ici p. 47.

27 *Fridericus Rex* (1922/23), dont les deux premières parties sont sorties au cinéma au printemps 1922, a représenté le premier grand film à scandale politique de la République de Weimar, abordant essentiellement l'interprétation de l'histoire prussienne sous le prisme du présent. Cf. Philipp Stiasny, *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*, Munich, Ed. Text + Kritik, 2009, p. 339-370. Dans le Rhin supérieur aussi, *Fridericus Rex* a contribué à la division des partis politiques et, du point de vue des repré-sailles françaises, au succès du film controversé en tant qu'expression d'une « confession nationale », comme l'affirme Wilhelm Kreutz à l'occasion d'une projection scolaire à Mannheim en mai 1923 ; cf. Wilhelm Kreutz : « “Fridericus Rex” und Mannheimer “Philologenkreise”. Lokale und schulpolitische Aspekte einer filmpolitischen Kontroverse in den frühen 1920er Jahren », in Sylvia Schraut, Bernhard Stier (éd.), *Stadt und Land. Bilder, Inszenierungen und Visionen in Geschichte und Gegenwart. Wolfgang Hippel zum 65. Geburtstag*, Stuttgart, Kohlhammer, 2001, p. 135-148. Concernant l'accueil mitigé de *Fridericus Rex* en Rhénanie, cf. aussi Kreutz, *op. cit.*, p. 293-294. Cf. aussi Brigitte Braun, « Mit *Fridericus Rex* gegen Franzosen und Belgier. Nationales Kino im Ruhrkampf 1923 », *Filmblatt*, n°42, printemps 2010, p. 67-85.

28 *ibid.*, p. 53.

nation, utilisant le réservoir rhétorique des mythes populaires comme sémantique nationale d'un paysage sentimental typiquement allemand. »²⁹

De la légende à l'embouchure

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart est une production de l'Universum Film A.G. (Ufa), alors la plus grande société cinématographique allemande, qui produit non seulement des films et des documentaires, mais possède aussi une chaîne de cinémas et une société de distribution. Tout ceci confère à l'Ufa un pouvoir considérable. Le responsable du contenu du Rheinfilm est un personnage clé de l'industrie cinématographique, le géographe et auteur Felix Lampe. Il dirige depuis 1919 le Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht et assure, dans le cadre de cette fonction, le contrôle des films pédagogiques. Pour le Rheinfilm, il travaille en collaboration avec Walther Zürn.

Dès juillet 1921 déjà, l'Ufa propose au ministère prussien de l'agriculture l'idée d'un long-métrage sur le Rhin, supposé offrir une « représentation exhaustive et généralement accessible du Rhin avec ses liens géographiques, historiques et économiques »³⁰. Les différents groupes cibles et objectifs du film sont également déjà définis : tout d'abord, le Rheinfilm doit expliquer au peuple allemand « ce qu'il possède avec son Rhin » ; il doit ensuite spécifiquement « démontrer aux territoires rhénans ce que représente pour eux le rattachement à l'Allemagne » ; enfin, le public étranger doit être informé « de l'importance du Rhin pour l'Allemagne ».

Ces objectifs transparaissent également dans le film fini, auquel le ministère de l'agriculture n'a certes pas pris part, mais dont la presse spécialisée laisse entendre qu'il pourrait s'agir d'une commande de la Centrale du Reich pour le Service national ou la promotion du tourisme³¹.

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart comprend sept parties, la première adoptant un point de vue historique sous le titre « Aus Sage und Geschichte »³². Sur la base de cartes animées, qui illustrent les déplacements

29 Nagl, *op. cit.*, p. 217.

30 Archives nationales secrètes du patrimoine culturel prussien [GStA PK] I. HA, rep. 87B, n°24745, courrier de l'Ufa au ministère prussien de l'agriculture, des domaines et des forêts daté du 01/07/1921. Citation suivante *ibid.*

31 « *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* », *Lichtbild-Bühne*, n°43, 21/10/1922.

32 Les versions suivantes de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* sont basées sur une copie 35 mm du BA-FA d'une longueur de 2 088 mètres. La citation de l'intertitre suit ici et ci-après le contenu de la carte de censure B. 6791 du 08/12/1922 (BA-FA, recueil de documents). Le Rheinfilm ayant été présenté plusieurs fois à l'autorité de censure, il existe différentes cartes de censure dont les contenus varient légèrement. Les copies du film montrées au printemps 1923 reposaient vraisemblablement sur la version censurée de décembre 1922, d'une longueur de 2 102 mètres.

Deutschlands Interesse konzentriert sich auf den

RHEIN

in Vergangenheit und Gegenwart

Hergestellt von der Kulturabteilung der UFA
Wissenschaftlich bearbeitet und entnommen von
Prof. Dr. F. Lampe und Dr. Zürn
Historische Bilder: E. Baron und Dr. Zürn
Photographien: Curt Helling

Deshalb ist dieser Film
**das größte
Theatergeschäft
dieser
Saison**

**Seit
9 Wochen**
läuft in den
Kammerlichtpielen
vor täglich ausverkauftem
Hause der Ufa-Kulturfilm
Der Rhein
und immer noch staut sich
täglich die Menge, die
keinen Einlass
findet

VERTRIEB:
UNIVERSUM-
FILM-VERLEIH G.M.B.H.

UFA

Fig. 2 : Annonce dans « Der Film » du 28 janvier 1923..

de la population et l'évolution des frontières au niveau du Rhin et qui constitue une autorité narrative fondamentale de par la transmission d'informations objectives et concrètes, le film propose, à l'aide de scènes jouées, un éventail depuis « la nuit des temps », avec les cités lacustres du lac de Constance, jusqu'au XIXème siècle, en passant par l'époque romaine et le Moyen Âge. La première partie se conclut avec la traversée du Rhin par le maréchal Blücher et son armée le 1er janvier 1814, qui marque (sans que le film ne le mentionne) la fin de la domination de Napoléon et le refoulement de l'armée française au-delà du Rhin.

Les références à l'histoire et les reconstitutions se retrouvent aussi dans les autres parties du film, mais au lieu de la chronologie historique, c'est la géographie qui prévaut, avec l'écoulement du Rhin de sa source à son embouchure : par conséquent, la deuxième partie, « Der Strom im Hochgebirge », traite de la région à la source du Rhin, en Suisse et dans la région du lac de

Constance, alors que la troisième partie, « Die mittelrheinische Tiefebene », aborde le Rhin supérieur et les villes alsaciennes de Colmar, Mulhouse et Strasbourg, mais aussi Fribourg, Karlsruhe, Mannheim et Heidelberg ; des informations sur la puissance économique de ces villes, leur culture et leur histoire sont ainsi distillées.

Dans la quatrième partie, « Rheinhessen und Rheingau », le film associe à la représentation de Worms une nouvelle digression historique et souscrit à la légende des Nibelungen, puis nous conduit jusqu'à Mayence, où Gutenberg a inventé l'imprimerie, puis Wiesbaden et les vignobles du Rhin moyen, en se basant essentiellement sur la représentation détaillée du triptyque « Du vin, des femmes et des chansons ». La cinquième partie se concentre sur les « villes et châteaux fortifiés dans les massifs schisteux du Rhin » et présente la Lorelei, les châteaux de Katz et Maus, les villes de Bacharach et Boppard.

La sixième partie traite du « Rhin inférieur » avec Bonn, Cologne et la région de la Ruhr, qui fait forte impression : « C'est une symphonie puissante mêlant le travail, l'intelligence et la créativité allemandes qui nous submerge ici. » La dernière partie se termine enfin en Hollande au niveau de l'embouchure du Rhin, avec référence au « Palais de la paix à La Haye » et aux « capitales des guerres de libération hollandaises ». Le film se termine sur un paquebot qui part au large, avec des plans évoquant le calme et les grands espaces. Le dernier intertitre est le suivant : « Wie der Strom wird zum Meere, so greift auch des Menschen weitschauendes Wirken über das heimische Land hinaus... Weltumspannend – der deutschen Heimat getreu. » (« Comme le fleuve rejoint la mer, l'Homme visionnaire dépasse les frontières de son pays... La patrie allemande se limite au monde »).

Le film est projeté pour la première fois lors d'une projection privée destinée à la presse le 22 octobre 1922 à Berlin. Le *Film-Kurier* en retient avant tout la forme innovante et apprécie la tentative du département culturel de l'Ufa visant à « créer, à partir d'images telles que celles utilisées dans les films strictement pédagogiques, de scènes historiques jouées et d'animations (cartes, etc.) auxquelles les spectateurs sont déjà habitués, une nouvelle unité que l'on doit logiquement qualifier de "film pédagogique populaire" ». Alors que ce « nouveau genre » enchante les journalistes présents, il est peu évident que « les pédagogues et les éducateurs du peuple expriment le même enthousiasme »³³.

Les responsables de l'Ufa trouvent manifestement le film trop long, car il est une nouvelle fois légèrement raccourci avant la première qui se déroule fin novembre 1922 dans les cinémas récemment rouverts de la Potsdamer Platz³⁴.

33 « *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* », *Film-Kurier*, n°234, 23/10/1922. Cf. aussi Dr. Th., « *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* », *Der Film*, n°43, 22/10/1922.

34 Cf. à ce sujet les écarts de longueur des deux versions censurées de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*: la version censurée du 17/10/1922 (B. 6640) faisait une lon-

Il est d'abord projeté à Berlin, où les critiques cinématographiques ne sont pas tendres : ils émettent quelques inquiétudes vis-à-vis des efforts de l'Ufa visant à « faire d'un film purement pédagogique un film de divertissement », mais s'accordent sur de bonnes chances de succès pour le Rheinfilm, « en particulier concernant les valeurs affectives liées au symbole même du Rhin, au vin et aux chansons du Rhin, sans parler de la situation actuelle de la Rhénanie »³⁵. Le fait que la « situation actuelle de la Rhénanie » influe autant que la musique sur l'accueil du film s'illustre par un autre article consacré à la première, au cours de laquelle le film a été accompagné par un orchestre et les voix du Nebe-Quartett avec des chants traditionnels rhénans. Le public a réagi avec enthousiasme et le film a reçu « des salves d'applaudissements telles que cet établissement n'en avait plus connues depuis *Fridericus Rex* », écrit le *Börsen-Zeitung*³⁶. Si le film a suscité de vives réactions au sein du public berlinois, il ne devient un événement politique que quelques temps après, lorsqu'il est projeté en Rhénanie.

Le Rheinfilm en Rhénanie

Début 1923, les relations franco-allemandes sont au plus bas. Le 11 janvier, les troupes belges et françaises occupent la région de la Ruhr afin de donner davantage de poids à leurs demandes de réparation. La violence monte d'un cran, la « bataille de la Ruhr » commence. Le Rhin et l'occupation retiennent de nouveau brusquement l'attention de l'opinion publique allemande : tous les journaux regorgent d'articles sur les événements dans le Rhin, des conférenciers sillonnent le pays et collectent de l'argent pour aider la Ruhr. Par ailleurs, des court-métrages documentaires s'emparent du thème, les actualités présentent des reportages tournés dans la Ruhr et de courts films de propagande comme *Der Deutschen Not* (1923), *Unter fremdem Joch. Bilder aus dem Ruhrgebiet* (1923) et *Die Ruhrschande* (1923) voient le jour³⁷. Eux aussi font référence à l'histoire, comme *Unsere Brüder an der Ruhr* (1923), dont

gueur de 2 315 mètres, alors que la version censurée du 08/12/1922 (B. 6791) faisait une longueur de 2 102 mètres.

- 35 Hi., « Der Rhein-Film », *Vossische Zeitung* (Berlin), n°572, 03/12/1922. Cf. notamment aussi *Berliner Börsen-Courier*, n°565, 02/12/1922. Concernant la planification de la première du Rheinfilm, voir aussi BA R 32/201, p. 75, de l'Ufa au Reichskunstwart, 24/11/1922.
- 36 Oly [Fritz Olimsky], « Erstaufführung des Rheinfilms », *Berliner Börsen-Zeitung*, n°539, 30/11/1922. Citation suivantes *ibid.*
- 37 Cf. à ce sujet Braun, *Mit Fridericus Rex gegen Franzosen und Belgier*. Tout comme le Rheinfilm, *Unter fremdem Joch* a également été dirigé par Walther Zürn ; on retrouve aussi des citations de l'histoire de la littérature tout à fait adaptées à l'époque actuelle, parmi lesquelles la phrase de Friedrich Schiller tirée de *Wilhelm Tell* : « Nous voulons être un unique peuple de frères, / Aucune misère ni aucun danger ne nous sépareront. »

l'intertitre évoque ce vers « Vous ne l'aurez pas, le Rhin allemand libre » tiré de la chanson de Nikolaus Becket de 1840, de même que la formule centrale pour la propagande rhénane d'Ernst Moritz Arndt, « Le Rhin, fleuve allemand, mais non une frontière de l'Allemagne ». Un vers légèrement modifié du poème « Frühlingsgruß ans Vaterland » (1815) de Max von Schenkendorf, gravé sur le socle du mémorial de l'Empereur Guillaume dans le cadre du Deutsches Eck à Coblenche, est également cité : « Le Reich ne disparaîtra jamais si nous restons unis et fidèles. »³⁸

C'est précisément dans cette ambiance particulièrement tendue que l'Ufa sort *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* dans les cinémas rhénans. Une émeute déclenchée à l'occasion d'une projection à Bonn en janvier 1923 pousse les responsables français locaux à demander l'interdiction du film auprès de la Commission des territoires rhénans³⁹. Le 15 février, le Rheinfilm est « interdit par la Commission dans toute la zone occupée en raison de son "contenu offensant pour la France" (!) », écrit le *Film-Kurier*. Cette interdiction serait une « insulte à l'intelligence » pour la France et ses troupes d'occupation : « Nous en sommes arrivés à un point tel avec l'Allemagne que la projection d'images de son plus grand fleuve dans son propre pays doit être interdite. Comment en sommes-nous arrivés au point que les Français considèrent une pellicule cinématographique, qui est une retranscription de faits historiques concrets basés sur des recherches et a même été considérée, à l'occasion de sa projection à Berlin, comme faisant preuve de la plus grande objectivité par de nombreux étrangers, comme une atteinte à la France ? »⁴⁰ L'Ufa n'obtiendra pas d'autre justification pour cette interdiction, qui ne sera levée que 14 mois plus tard avec des restrictions⁴¹.

La copie du film archivée au Deutschen Filminstitut (Francfort/Wiesbaden) est visible à l'adresse <http://www.filmportal.de/node/80025/video/1226864> (20/02/2015).

38 Carte de censure de *Unsere Brüder an der Ruhr* B. 6968 du 01/02/1923 (BA-FA, recueil de documents).

39 AN AJ9/5463, Dossier « Le Rhin » du 30/01/1923.

40 « Verbot des "Rheinfilms" im besetzten Gebiet », *Film-Kurier*, n°65, 17/03/1923. Concernant l'interdiction, cf. aussi AN AJ9/5463, Dossier Le Rhin, télégrammes adressés aux délégués supérieurs de la circonscription et à l'armée rhénane française concernant l'interdiction du film du 15/02/1923. Cf. aussi BA R 1601 I neu/1361, 19/02/1923, le commissaire du Reich pour les territoires rhénans occupés.

41 Le 10 mai 1924, la Commission des territoires rhénans lève l'interdiction ; toutefois, la partie historique au début du film ne peut toujours pas être montrée dans les territoires occupés. Cf. AN AJ 9/5463, communication sur le rétablissement de l'autorisation pour la partie géographique adressée aux délégués et datée du 10/05/1924. D'après le commissaire du Reich pour les territoires occupés, la Commission considérait le film comme « un moyen de propagande allemand indésirable » ; en raison des circonstances, tout recours aurait été inutile. Cf. BA R 1601 I neu/1361, 16.2.1923, du commissaire du Reich pour les territoires rhénans occupés à l'Ufa.



Fig. 3 : Annonce dans « Heidelberger Neueste Nachrichten » du 1^{er} février 1923.

Bien que le Rheinfilm, en termes de contenu, ne traite pas de la nouvelle situation de la Ruhr, il semble manifestement être un excellent catalyseur de sentiments patriotiques. Un facteur important est ainsi la publicité locale, qui souligne l'actualité politique du film. Alors que le Rheinfilm est projeté en janvier 1923 dans la ville non occupée de Mannheim, l'affiche du film établit déjà le lien avec « Wacht am Rhein » : un soldat allemand se tient debout, un pied sur chaque rive du Rhin, alors qu'un soldat français tente en vain de rettenir le Rhin avec ses mains, raconte le représentant français Mennetier, qui a fait le déplacement depuis Ludwigshafen. Le programme distribué dans le cinéma cite, à l'occasion de l'occupation de la Ruhr la veille, l'« appel au peuple allemand ! » du chancelier du Reich Wilhelm Cuno, le Rheinfilm apparaissant comme « la représentation de la patrie allemande actuelle », sous le signe de « l'insurrection interne » demandée par Cuno⁴².

Fin janvier 1923, le Rheinfilm est projeté à Heidelberg, où le propriétaire du cinéma Drukker loue la plus grande salle de la ville, la Stadthalle, pour y projeter le film plusieurs fois par jour car son propre cinéma, le « Neue Theater » dans la rue principale, est trop petit. Un article du *Heidelberger Neuesten Nachrichten* raconte à ce sujet : « Le film a reçu, à Berlin et dans d'autres grandes villes, un accueil frénétique avec des salles combles et des manifestations spontanées impressionnantes, même de la part des personnes qui ne l'ont pas vu. [...] Ce film est chaudement recommandé pour les adultes

42 AN AJ 9/5463, compte-rendu du représentant Mennetier de Ludwigshafen du 15/01/1923.

Le Rheinfilm a été l'objet, en décembre 1922 à Mannheim, de projections scolaires, d'où la remarque dans Kreutz, « "Fridericus Rex" und Mannheimer "Philologenkreise" », p. 143.

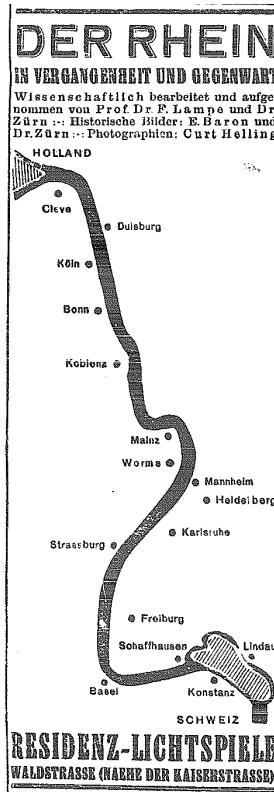


Fig. 4 : Annonce dans « Badischer Beobachter » (Karlsruhe) du 3 mars 1923.

comme pour les jeunes. »⁴³ À Fribourg, où le film est projeté en mai 1923, les cinémas de la Belfortstraße annoncent l'accompagnement du film par un quartet de chanteurs et un orchestre complet : « Les chants évocateurs transportent les spectateurs au bord du Rhin magnifique et légendaire, qui doit être aujourd'hui au cœur des préoccupations de chaque Allemand. »⁴⁴

Alors que l'on n'en sait pas plus sur les réactions du public à Heidelberg ou à Fribourg, le *Karlsruher Tagblatt* déjà cité en introduction décrit la première projection du Rheinfilm dans les cinémas de la Waldstraße à Karlsruhe comme « une manifestation patriotique impressionnante », au cours de

43 Publicité pour *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* dans le *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 01/02/1923 (« jeunes » en caractères gras dans la version originale).

44 Publicité pour *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* dans le *Freiburger Zeitung*, 05/05/1923.



Fig. 5 : Annonce dans « Freiburger Zeitung » du 5 mai 1923

laquelle le public aurait applaudi entre chaque partie et se serait levé à la fin pour entonner l'hymne allemand⁴⁵.

Les motifs de ces réactions du public sont multiples. Mais l'interdiction du Rheinfilm dans les zones occupées joue certainement un rôle majeur, car les projections dans les zones non occupées sur la rive droite du Rhin peuvent alors être célébrées comme des actes de résistance. De plus, ces projections constituent un exutoire public à la tension accrue découlant de la « bataille de la Ruhr » et aux sentiments nationaux, patriotes ou simplement revanchards et anti-français qui s'expriment. Les projections du Rheinfilm intervenant aussi dans le cadre de collectes de fonds pour aider la Ruhr, le film rencontre un public particulièrement ouvert et réceptif.

Piques en costumes historiques

Même si la Commission des territoires rhénans ne justifie pas suffisamment l'interdiction du Rheinfilm, on constate de nombreuses allusions qui peuvent être interprétées comme une critique de la politique française dans le Rhin, réplique à la propagande historique française et rappel à une cohésion nationale, indépendamment du renoncement aux déclarations anti-français agressives en termes de contenu, de texte et d'image.

45 Cf. « *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* », *Karlsruher Tagblatt*, 04/03/1923.

Ces allusions se trouvent essentiellement dans la partie historique, au début. Il s'agit entre autres ici de l'approche des Germains vis-à-vis des « conquérants » d'outre-Rhin : après l'évocation de la bataille de Varus et l'extermination d'une armée romaine par Armin le Chérusque vient une image du monumental mémorial d'Hermann dans la forêt de Teutobourg, dont la construction est étroitement liée à l'hostilité franco-allemande du XIX^{ème} siècle et à la recherche d'une identité allemande. Conclusion de l'intertitre : « La Gaule est romaine, la Germanie est libre. »

Le récit historique se poursuit par un bref épisode de la légende de Walter et Hildegunde, tiré de la chanson de Walther et qui se déroule dans les Vosges. Il illustre la redistribution des pouvoirs dans le Rhin, où les Francs, les Burgondes et les Alamans se disputent la suprématie, comme l'indique un intertitre : « La région germanique couvre désormais le Rhin de sa source à son embouchure. »⁴⁶ Du Moyen Âge de Charlemagne et Barberousse et de l'évocation d'une période culturellement prospère (« Même la puissance impériale de l'Allemagne illumina le monde de son éclat »), la chronologie fait un saut jusqu'au XVII^{ème} siècle : le Reich, puisque tel est son nom, est « effrité » en petits territoires et « les frictions entre eux ont enflammé la guerre de 30 ans, attisée par l'étranger ». C'est un tournant marquant qui en dit long sur l'époque : « La source et l'embouchure du Rhin était alors perdues. [...] Dans le Rhin moyen, la France se fait pressante. »

Le Rheinfilm réveille à ce moment le souvenir d'un chapitre traumatisant pour le Bade, le Palatinat, la Hesse rhénane et le Wurtemberg : la guerre de succession du Palatinat et l'invasion de l'armée rhénane française de Louis XIV dirigée par le général Mélac en 1688, sous le commandement duquel de nombreuses villes et localités, parmi lesquelles Heidelberg, Mannheim, Worms et Spire, sont ravagées et incendiées ; la réputation d'« incendiaire » de Mélac survécut dans la région pendant plusieurs siècles. Des images du château d'Heidelberg et une animation de l'incendie sont associées à l'intertitre : « Mélac ravage systématiquement le Palatinat rhénan, car la terre désertée du Rhin devait protéger la France de l'Allemagne. »

L'accusation de la France s'accompagne de l'évocation de la signification de l'Alsace pour la culture allemande : même sous domination française, le « groupe spirituel » serait resté allemand ; et c'est précisément en Alsace que Goethe, dont la vie et l'œuvre sont évoquées à différents moments du film, aurait appris à aimer « l'art et la culture allemands ». Incidemment, le film émet l'idée que l'Alsace serait une terre culturelle allemande.

Tout aussi incidemment et sans aucun commentaire, le film montre, lors d'un arrêt à Bonn pendant la sixième partie, le mémorial d'Ernst Moritz

⁴⁶ À un autre moment, le film met l'accent sur la parenté du « vieux peuple allemand [...] sur les deux rives du Rhin en termes d'architecture et de coutumes ».

Arndt à côté de la maison de Beethoven. Le socle apparaît en gros plan avec ces deux phrases gravées : le premier vers est tiré de la « Vaterlandslied » écrite en 1812, qui appelle à la guerre de libération des Allemands et à la revanche vis-à-vis des tyrans et des traîtres « Le dieu qui avait fait croître le fer ne voulait pas d'esclaves » ; alors que la chanson fait allusion à la bataille d'Hermann (et donc, du point de vue d'une bourgeoisie conservatrice, au mythe fondateur de la nation allemande), le récit du Rheinfilm reprend un fil déjà utilisé au début⁴⁷. Outre ce vers de chanson figure sur le socle la formule d'Arndt, « Le Rhin, fleuve allemand, mais non une frontière de l'Allemagne »⁴⁸. Cette formule, qui conteste aussi ouvertement la conception française du Rhin en tant que « frontière naturelle », peut être interprétée dans cette référence historique comme dans les précédentes, des Germains jusqu'à Blücher et Arndt, comme une propagande rhénane anti-français calculée.

Troupes coloniales dans le Rhin

L'occupation française de la Rhénanie après la Première Guerre mondiale n'est évoquée directement qu'une seule fois dans le Rheinfilm. Un des intertitres de la quatrième partie indique : « Wiesbaden fait partie de la tête de pont de Mayence, et donc de la zone occupée. » On voit une troupe paradant dans une rue avec des spectateurs pris dans la foule. L'intertitre suivant annonce : « Défilé des troupes noires de Wiesbaden. »⁴⁹ Dans un plan plus rapproché, manifestement filmé à la même occasion, on voit très brièvement un orchestre

47 Concernant la signification du personnage d'Hermann ou Arminius dans la construction des mythes anti-républicains et nationalistes dans la République de Weimar et la fusion avec les héros du mythe des Nibelungen du personnage de Siefried-Arminius, cf. Andreas Dörner, *Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1995, p. 314-361, ainsi que, dans le contexte des « films nationalistes », Stiasny, *op. cit.*, p. 321-322.

48 Dans une version censurée légèrement différente, Arndt est décrit dans un intertitre comme un « poète des guerres de libération ». Suit alors une strophe d'un poème martial sans autre précision : « Qu'il atteigne le sommet de la détresse, et mon peuple éveille son esprit, le vent tempétueux de tout ancien Germain qui fait pousser des sapins dans la roche. Celui des légions de Varus, celui qui siffla un jour aux oreilles de Napoléon, et qui, lorsque chacun était perdu, le raccrocha à la vie ! » Carte de censure de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* B. 6791/6908 du 08/12/1922, délivrée le 04/03/1924 (BA-FA, recueil de documents).

49 À la différence de la copie du film livrée, dans laquelle, comme indiqué plus haut, on parle de « troupes noires de Wiesbaden » (« Wiesbadener schwarzen Truppen »), la carte de censure B. 6791 du 08/12/1922 mentionne les « troupes noires de la Bade-du-Sud » (« Südbadener schwarzen Truppen »), ce qui est probablement une faute de frappe. Dans la carte de censure précédente concernant *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, B. 6640 du 17/10/1922 (BA-FA, recueil de documents), il manque l'ensemble des intertitres relatifs à Mayence et à Wiesbaden.

militaire au sein duquel on aperçoit quelques soldats à la peau sombre. Sans transition, le film aborde le thème de la viticulture dans le Rheingau.

La structure du Rheinfilm contient une référence d'à peine trente secondes à la présence actuelle des troupes d'occupation françaises, et en particulier aux « troupes noires » sous forme de remarque accessoire. Il a dû sembler évident aux réalisateurs du film que cette remarque accessoire, dans une salle de cinéma comble à l'époque de la campagne de la « honte noire », déclencherait de forts sentiments racistes et anti-français. Pour permettre la projection du film également sur la rive gauche du Rhin, un marché important pour elle, l'Ufa coupe les images du défilé des copies prévues pour la Rhénanie occupée⁵⁰.

Dans le programme, dont le texte paraît également dans la revue spécialisée *Bildwart*, Edgar Beyfuß, directeur des ventes du département culturel de l'Ufa, complète les explications de la première partie concernant l'histoire franco-allemande de la Rhénanie de manière ouvertement revancharde. Il exprime ce que le film se contente de survoler incidemment : la présence des troupes coloniales françaises sur le sol allemand, qui engendre une révolte à motivation raciste. À propos du mémorial du Niederwald, Beyfuß écrit « Aujourd'hui, la Germanie observe depuis son piédestal des créatures noires qui s'embrument l'esprit avec du vin rhénan. La lutte autour du Rhin est de nouveau relancée, aucun Allemand n'abandonne l'espoir de voir le Rhin allemand de nouveau libre un jour. »⁵¹ Beyfuß commente aussi les images du « Défilé des troupes noires de Wiesbaden » : « Wiesbaden, l'une des stations thermales parmi les plus coquettes de notre patrie, aujourd'hui déshonorée et profanée par l'occupation des "fils" noirs de la "Grande Nation". » Comme on le voit ici, l'Ufa évoque la campagne de la honte noire beaucoup plus clairement dans ses publications d'accompagnement que dans le film lui-même.

Des oreilles au cerveau

Les remarques sur le contexte d'occupation de la Ruhr, les piques envers la propagande rhénane de la France et l'allusion à la « honte noire » dans le film lui-même ne suffisent pas à expliquer les « impressionnantes manifestations patriotiques » lors des projections du Rheinfilm.

Un facteur capital et ressenti comme tel par les contemporains pour l'efficacité des films est la musique qui accompagne les images et les textes et qui, à l'époque du cinéma muet, est jouée en présence du public. C'est ainsi que le Rheinfilm évoque aussi les valeurs sentimentales liées au fleuve, à sa

⁵⁰ Kreutz, *op. cit.*, p. 294, note 72.

⁵¹ Dr. Edgar Beyfuß, « *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* », *Bildwart*, n°1, janvier/ février 1923, p. 51–58, ici p. 53. Citation suivante *ibid.*, p. 55. Cf. aussi BA 1603/2599, programme de l'Ufa pour *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*.

mythologie et à sa symbolique, essentiellement par la musique : c'est cette même musique, lorsqu'elle est mise en œuvre de manière efficace, qui fascine le public sur le plan acoustique et émotionnel. L'histoire de l'occupation de la Rhénanie est ici aussi une histoire de politique musicale en tant que guide des émotions⁵².

Dès la première berlinoise fin novembre 1922, au cours de laquelle la musique d'accompagnement est interprétée par le célèbre Nebe-Quartett avec des chansons romantiques et des chants étudiants et populaires, la presse souligne : « Les magnifiques chants du Rhin n'ont pas manqué leur effet sur le public, et le film en lui-même, notamment avec ses images culturelles, éveille de forts sentiments – Blücher en particulier a suscité un engouement frénétique – ainsi, cette première a été un grand succès. »⁵³ On évoque également, pour la projection berlinoise, un effet particulier créé par la pause des musiciens au point culminant en termes d'émotions : « Alors que l'on voyait des troupes d'occupation partout dans la région du Rhin, l'orchestre s'est tu pour ne pas convertir la ferveur patriotique du public en extase imprudente. »⁵⁴

Le compte-rendu d'un délégué français sur la projection du Rheinfilm en janvier 1923 à Mannheim souligne, outre le cadre solennel avec les œuvres de Goethe déclamées, le fort effet de la musique d'orchestre et des intermèdes chantés ; l'accompagnement patriotique et nationaliste du film aurait provoqué l'enthousiasme des 700 à 800 spectateurs dans la salle, qui se serait traduit par le fait qu'une partie du public aurait entonné à la fin « Deutschland, Deutschland über alles »⁵⁵. La « Deutschlandlied » écrite en 1841 par Heinrich Hoffmann von Fallersleben, alors en exil, n'a été désignée comme hymne national par le Président du Reich Friedrich Ebert que quelques mois auparavant, en août 1922, de sorte que l'entonner avec son évocation d'unité, de droit et de liberté, mais aussi d'union fraternelle en période d'occupation de la Ruhr peut être largement interprété comme une adhésion aux valeurs de la République, d'autant qu'il est alors interdit de chanter cet hymne dans la Rhénanie occupée. Que la création de la chanson corresponde avec la crise rhénane de 1840 et l'animosité franco-allemande ainsi renforcée et que les vers « Femmes allemandes, fidélité allemande / Vin allemand et chant alle-

52 Cf. Stephanie Kleiner, « Klänge von Macht und Ohnmacht. Musikpolitik und die Produktion von Hegemonie während der Rheinlandbesatzung 1918 bis 1930 », in Sarah Zalfen, Sven Oliver Müller (éd.) *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949)*, Bielefeld, transcript, 2012, p. 51–83. Cf. aussi l'introduction de l'éditeur : « Eine Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln? Hegemoniale Funktionen von Musik im Europa der Weltkriege », *ibid.*, p. 9–30.

53 Hi., « Der Rheinfilm », *Vossische Zeitung* (Berlin), n°572, 03/12/1922.

54 Oly [Fritz Olinsky], « Erstaufführung des Rheinfilms », *Berliner Börsen-Zeitung*, n°539, 30/11/1922.

55 AN AJ 9/5463, Compte-rendu du délégué Mennetier de Ludwigshafen daté du 15/01/1923.

mand » fassent allusion au Rhin ne serait pas passé inaperçu, même si le mot « Rhin » n'apparaît pas dans la chanson.

À Heidelberg, on entend « les voix de messieurs Robert Moser et Rinderspacher du théâtre national de Heidelberg »⁵⁶. Tout comme à Mannheim, la projection s'achève avec l'hymne allemand⁵⁷. À Karlsruhe retentit dès le début la marche triomphale de Ludwig von Beethoven tirée de la tragédie *Tarpeia* ; le Rheinfilm est ensuite accompagné « d'une musique particulièrement sentimentale et de chants parfaitement enlevés »⁵⁸. À Fribourg, l'orchestre joue « les anciens chants magnifiques du Rhin [...] à l'unisson avec un quartet vocal masculin et une soliste »⁵⁹.

On ignore le détail des chansons et mélodies qui accompagnent le Rheinfilm au cinéma et suscitent l'enthousiasme patriotique, d'autant que cela dépend probablement des conditions spécifiques à chaque lieu, des moyens des exploitants de cinémas et des musiciens engagés. Le film lui-même fournit toutefois des indices : lorsque la troisième partie aborde le cas d'Heidelberg, trois chansons étudiantes sont citées dans les intertitres : « Vieille Heidelberg, toi la raffinée », vers tiré du poème de Victor von Scheffel écrit en 1852, « Jeune diplômé, je pars » de Gustav Schwab (1814) et « Je regrette la vie d'étudiant », écrite par Christian Wilhelm Kindleben au XVIII^e siècle. Il est tout à fait concevable que ces chansons aient été chantées pendant le film ou, tout du moins, que leurs mélodies aient été fredonnées. C'est également le cas de deux chansons sur la Hesse rhénane et le Rheingau citées dans la quatrième partie : le poème de Goethe de 1813 mis en musique « Ergo bibamus » et la « Rheinweinlied » (autour de 1776) de Matthias Claudius, dont une strophe est citée dans l'intertitre : « Au bord du Rhin, au bord du Rhin, / là où pousse notre vigne, / béni soit le Rhin ! / Elle pousse ici sur la rive, / et nous offre ce vin délectable. » On ne peut que spéculer quant à l'utilisation d'autres parties de la chanson, comme la deuxième strophe avec ses vers dédaigneux sur la Hongrie, la Pologne et la France (« Il [le vin] ne provient pas de Hongrie ou de Pologne, / ni du pays où l'on parle français ; / Saint Guy, le chevalier, aime s'y approvisionner en vin, / Nous ne l'en priverons pas).

Dans la sixième partie, l'évocation de la « Vaterlandslied » (1812) d'Ernst Moritz Arndt a dû être conservée avec le vers cité « Le dieu qui avait fait croître le fer ne voulait pas d'esclaves ». D'autres parties de la chanson ont probablement suivi. (La première strophe est la suivante : « Le dieu qui avait

56 Publicité pour *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* dans le *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 01/02/1923.

57 Cf. la critique de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* dans le *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 30/01/1923. Une critique identique est également parue dans le *Badischen Post* (Heidelberg) du 30/01/1923.

58 Critique dans le *Karlsruher Tagblatt*, 04/03/1923.

59 Critique dans le *Freiburger Zeitung*, 08/05/1923.

fait croître le fer / ne voulait pas d'esclaves / puis il donna le sabre, l'épée et l'épieu / à l'homme à sa droite / puis il lui donna le courage hardi / la fureur de la parole libre / pour qu'il continue jusqu'au sang / la querelle jusqu'à la mort. »)

On peut imaginer l'effet de tels vers dans une situation où la tête de turc était clairement définie et où les politiciens, les journalistes et autres leaders d'opinion appelaient à l'unité nationale et au combat défensif si nécessaire. Dans ce contexte, il a dû sembler particulièrement tentant de jouer dans les cinémas des chants rhénans populaires du XIX^{ème} siècle autres que ceux des cercles étudiants, qui accentuaient encore la ferveur patriotique de par leur invocation du Rhin (comme la chanson de Nikolaus Becker « Der freie deutsche Rhein » de 1840 : « Vous ne l'aurez pas, / le Rhin allemand libre, / vous qui, comme des corbeaux avides, / le réclamez à corps et à cris. »), encore plus que l'emballlement poétique et la griserie (comme dans la « Rheinlied » d'Otto Julius Inkermann de 1848 : « Il afflue, son peuple, / sur la rive du Rhin allemand. / Il veut montrer sa véritable envie / il ne la trouve que dans la vigne. / Je ne veux vivre qu'au bord du Rhin. / Car je suis né au bord du Rhin. / Où les collines sont couvertes de vignes / et les vignes donnent du vin doré. »). Il n'est pas rare que les chansons sur le Rhin combinent ces deux aspects, la griserie et la ferveur patriotique, avec un mouvement anti-français, comme Georg Herwegh avec sa « Rheinweinlied » (1840) : « Ô nectar divin, ô or massif / tu n'es pas un répugnant breuvage pour esclaves / et si vous, les Francs, vous souhaitez venir / sachez seulement d'abord / Hourrah hourrah pour le Rhin / et ne serait-ce que pour le vin / le Rhin doit rester allemand. »

La musique jouée dans les cinémas pour accompagner certaines images a été suivie avec attention par les Français dans la zone occupée au motif qu'elle pouvait déclencher des émotions incontrôlables. Outre des films, certains morceaux de musique ont également été interdits, comme l'interprétation par les orchestres de cinéma de marches militaires et de l'hymne national.⁶⁰ Les chansons étudiantes citées dans le Rheinfilm démontrent cependant que toutes les chansons n'avaient pas pour objectif d'entretenir un ressentiment anti-français. Toutefois, l'utilisation de telles chansons étudiantes visaient tout de même à éveiller des valeurs sentimentales qualifiées de typiquement allemandes et d'élever au rang national le triptyque vin/femmes/chansons généralement associé au Rhin.

Conclusion

Selon le point de vue de Wilhelm Kreutz, la propagande cinématographique incitée ou encouragée par les autorités sur le thème de la Rhénanie et « li-

⁶⁰ Cf. Kreutz, *op. cit.*, p. 328-329.

mitée aux films pédagogiques, culturels et politiques a porté ses fruits au moins jusqu'au milieu des années 1920 ». ⁶¹ Même si l'on peut objecter que les critères selon lesquels un film peut être considéré comme couronné de succès ou non sont aussi flous que l'effet à long terme des images et des arguments visuels, on ne peut que partager cette analyse dans le cas du film *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* comme dans celui des court-métrages de Hans Cürlis. Ceux-ci ont été réalisés rapidement et, par comparaison avec un film traditionnel, pour un budget abordable, et ils se sont avérés parfaitement adaptés, en raison de leur brièveté, à une exploitation multiple. Ils ont pu être intégrés dans les actualités, compilés en films plus longs et ont pu être utilisés dans des tournées de conférences et en dehors des programmes de cinéma réguliers. À l'inverse, différents films anti-français n'ont pas dépassé le stade de projet, bien que les autorités et associations les aient temporairement souhaités et favorisés.

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart s'inscrivait manifestement dans l'air du temps autour de 1922/23, alors que les relations franco-allemandes étaient au plus bas en raison de la situation en Rhénanie et dans la Ruhr. La propagande allemande a réagi au contexte avec de nombreux films qui dénonçaient ouvertement le comportement des Français dans le Rhein et la Ruhr, cherchant à susciter des sentiments anti-français. Le Rhein-film, avec sa rhétorique d'unité, ne se distingue certes pas diamétralement de cette forme de propagande d'agitation, mais néanmoins assez sensiblement. Son succès dans ce contexte s'explique par sa longue durée d'exploitation, les multiples critiques positives et les réactions enthousiastes du public. Il est par ailleurs pertinent sur le plan cinématographique et esthétique, car il a contribué à établir un nouveau format cinématographique, le long-métrage culturel. Que le Rheinfilm ait incité des concurrents à imiter directement son modèle, à savoir l'association des aspects géographiques, historico-culturels et politiques dans un seul et même récit, peut également être interprété comme une preuve de son esthétique innovante et de son succès ⁶².

Dans le contexte de l'occupation de la Rhénanie et de la Ruhr, les interactions entre *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* et la situation politique, mais aussi entre les « manifestations » nationales dans les cinémas et le choix manifestement efficace de morceaux chargés d'émotion dans le film

⁶¹ *Ibid.*, p. 321.

⁶² Quelques mois seulement après *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, un film culturel en trois parties construit sur la même base, intitulé *Der Rhein* et produit par Carl Rudolph Saalburg, fut autorisé ; il débutait par ces mots : « Le Rhin porte le développement culturel de l'Allemagne plus que tout autre fleuve du Reich. La splendeur du Reich découle du Rhin et c'est à lui qu'elle retourne après d'âpres combats pour sa possession. Le Rhin est de tous temps l'emblème de l'unité inviolable des racines de la nation allemande. » Cf. carte de censure de *Der Rhein* B. 6964 du 02/02/1923 (BA-FA, recueil de documents).



Fig. 6 : Annonce pour le *kulturfilm* de l'UFA *Wein, Weib und Gesang* (1924) (dans: *Das große Bilderbuch des Films*. Hg. v. Film-Kurier, Berlin o.J., S. 371).

sautent aux yeux à l'occasion des projections dans les salles de cinéma. Ainsi, les aspects pédago-didactiques, historico-paraboliques et touristiques du film ne se contredisent pas, mais se complètent. La stratégie de propagande mise en œuvre ici mise moins sur une provocation agressive que d'autres films de propagande contemporains et atteint ainsi un public de masse. Le Rhin n'était pas un objet idéologiquement occupé qu'en termes de droits nationaux, un « grand complexe fondé sur des valeurs sentimentales », de sorte que les mythes et légendes évoqués dans le film « n'ont guère eu besoin d'être adaptés sur le plan historique ni actualisés pour atteindre le public »⁶³. Le film était certain de son impact, une approche plus nette sur le plan de la propagande était inutile.

Ainsi, dans les années qui ont suivi le succès de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, se sont multipliés des films dont l'action se déroulait dans le Rhin, dont le titre jouait sur des chansons populaires et des tubes et qui, comme le Rheinfilm, proposaient aussi un point de vue touristique⁶⁴.

63 Kreimeier, « Geographisch-politisches Laufbild », p. 54–55.

64 La présentation des curiosités et des zones touristiques intéressantes n'est toutefois pas une trouvaille de *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* et caractérise, outre de nombreux autres films culturels, par exemple aussi le film sorti quasiment simultanément et qui mêle aussi un aspect contemporain et historique *Das Glück am Rhein* (1921). Un des inter-

Outre le film culturel de l'Ufa *Wein, Weib und Gesang* (1924), dont le titre évoque autant la valse éponyme de Johann Strauß de 1869 que les vers de l'hymne allemand « Femmes allemandes, fidélité allemande / Vin allemand et chant allemand », ce point s'applique également à des films tels que *Die Wacht am Rhein. Aus des Rheinlands Schicksalstagen* (1925), *Grüss mir das blonde Kind am Rhein. Ein Film aus Rheinlands freudigen und ernsten Tagen* (1925), *O alte Burschenherrlichkeit* (1925), *Das Herz am Rhein* (1925), *Deutsche Herzen am deutschen Rhein* (1926), *Hast Du geliebt am schönen Rhein* (1927) et *Die Lindewirtin am Rhein* (1927).

Des facteurs importants de création importants sont les célébrations du millénaire rhénan de 1925, qui évoquent la conquête militaire du duché de Lorraine par le roi de Francie orientale Henri Ier en l'an 925, ainsi que l'évacuation de la première zone d'occupation⁶⁵. Alors que les relations franco-allemandes sont à ce moment détendues, de nombreuses projections de films déclenchent dans ce contexte des manifestations nationales. Après la fin de l'occupation de la Ruhr et les accords de Locarno croît en Allemagne, outre les opportunités politiques et économiques, une conscience nationale ; ce point est notamment sensible dans les films et les salles de cinéma, avec la nationalisation et la « militarisation intérieure » croissantes. Les autorités d'occupation françaises constatent un revirement de l'opinion publique⁶⁶. Avec l'évacuation prématurée de la Rhénanie en 1930, le nombre de films consacrés au Rhin augmente encore de manière significative.

titres évoque aussi brièvement l'occupation de Coblenche (un général Alland est nommé cité ; faute de frappe probable, il s'agirait du général américain Henry Tureman Allen). On retrouve cependant en arrière-plan la beauté des paysages ; diverses chansons – entre autres de Ludwig Uhland – sont citées. Cf. la carte de censure de *Das Glück am Rhein* B. 4794 du 24/11/1921 et BA R 1603/2388, protocole de la 5ème conférence culturelle rhénane du 01/09/1920, BA R 1603/2602, programme de *Das Glück am Rhein* et Kreutz, *op. cit.*, p. 309–310.

⁶⁵ Cf. Kreutz, *op. cit.*, p. 294–296 et Nagl, *op. cit.*, p. 219. Concernant les commémorations, cf. Gertrude Cepl-Kaufmann (éd.), *Jahrtausendfeiern und Befreiungsfeiern im Rheinland. Zur politischen Festkultur 1925 und 1930*, Essen, Klartext, 2009.

⁶⁶ Cf. AN AJ 9/5464, note du 20/04/1925 et archives de la ville de Coblenche 623/5114, communication du délégué supérieur de Coblenche adressée au bourgmestre de Coblenche et datée du 21/04/1925.

« Gefesselte Naturkräfte »

Mise en scène cinématographique de l'énergie hydraulique et de la modernisation

« L'une de ces vallées de la Forêt-Noire – la plus grande, la plus belle et la plus variée du Nord de la Forêt-Noire – qui sont de plus en plus envahies par les câbles électriques et qui sont sur le point de passer de l'agriculture forestière extensive au productivisme industriel, est la vallée septentrionale de la Murg. »¹

C'est ainsi qu'Alfred Goldschmidt débute son article sur la vallée de la Murg, paru dans la *Karlsruher Zeitung* du 19 juillet 1912, article suscité par le « Projet de loi sur la construction et l'exploitation par l'État de la centrale de la Murg » déposé peu de temps auparavant au parlement du Land de Bade. Goldschmidt poursuit ainsi :

« En un siècle tout au plus, elle [la vallée de la Murg] a connu tous les types de changements, passant de la forêt primitive profonde à la source d'énergie hydraulique et au bassin industriel des plus modernes. Et les descendants des sylviculteurs séculaires, même s'ils voient la valeur de leurs biens tripler ou quadrupler, regardent avec une horreur dissimulée les ingénieurs creuser le sol, poser des canaux, construire des barrages, des canaux et des réservoirs [...]. »²

C'est une profonde ambivalence qu'exprime ce récit d'une transformation fondamentale, ce récit de la modernisation, du « progrès ». Cette ambivalence marqua aussi les débats parlementaires et publics qui précédèrent l'adoption de la loi en novembre 1912. Outre les détails de mise en œuvre technique et de rentabilité économique, les questions qui faisaient débat étaient de savoir si l'État avait pour mission de participer à la production et à la distribution d'électricité et si une centrale thermique à vapeur ne serait pas un moyen plus efficace et plus économique de remplir cette mission qu'une centrale hydrau-

1 Alfred Goldschmidt, « Das Murgtal », *Karlsruher Zeitung*, 19 juillet 1912.

2 *Ibid.*

lique³. De plus, l'article de Goldschmidt évoquant la destruction imminente de la « beauté de la nature », de la terre natale, à cause de la construction de la centrale échauffa les esprits. Au vu de ces impondérables, les députés du parlement du Land de Bade prévinrent qu'il ne fallait pas « laisser l'espoir [suscité par la construction] croître démesurément, il ne faut pas croire que la construction de la centrale de la Murg sonne le début d'un âge d'or pour notre industrie et notre agriculture. »⁴ Et après l'adoption à l'unanimité du projet de loi, le président Rohrhurst formula assez modestement le « vœu [...] que la décision que nous avons prise aujourd'hui serve au mieux les intérêts de notre pays badois, que la centrale [...] contribue au bien-être matériel et donc aussi culturel de notre peuple »⁵.

La première tranche du complexe, la centrale de la Murg, fut érigée entre 1914 et 1918. La deuxième tranche, la centrale du Schwarzenbach, comprenant notamment un grand barrage sur le Schwarzenbach, fut ensuite achevée entre 1922 et 1926⁶. Lorsque, 14 ans après les débats en question, la centrale Murg-Schwarzenbach fut terminée, les commentateurs virent alors réalisés tous leurs espoirs et souhaits, malgré les incertitudes initiales. Dès 1925, on pouvait par exemple lire ce qui suit dans les *Heidelberger Neuesten Nachrichten* à propos de la centrale du Schwarzenbach :

« La “houille blanche” a entamé sa marche triomphale. Des forces toujours neuves, extrêmement puissantes, sont mises au service de l'homme

- 3 À propos de ces débats, cf. Bernhard Stier, « Strom für Baden! Elektrizität, Energiepolitik und Bau des „Murgwerks“ bei Forbach 1890 bis 1918 », *Beiträge zur Landeskunde. Regelmäßige Beilage zum Staatsanzeiger für Baden-Württemberg*, n°6 (1993), p. 1-7 ; et Bernhard Janzing, *Baden unter Strom. Eine Regionalgeschichte der Elektrifizierung. Von der Wasserkraft ins Solarzeitalter*, Vöhrenbach, Dold, 2002, p. 148-175.
- 4 *Amtliche Berichte über die Verhandlungen der Badischen Ständeversammlung*, n°129, Karlsruhe, 25 octobre 1912. Zweite Kammer, col. 5190. (Generallandesarchiv Karlsruhe : GLA 231/10307.)
- 5 *Ibid.*, col. 5236.
- 6 La première tranche (la centrale de la Murg) comprend la centrale de Forbach, accueillant turbines et générateurs, un barrage proche de la frontière avec le Wurtemberg, en amont sur la Murg, et un canal d'environ 5 km de long partant de ce barrage pour amener l'eau vers les colonnes de chute surplombant la centrale. La deuxième tranche (centrale du Schwarzenbach) ajoute surtout le barrage sur le Schwarzenbach, à partir duquel un canal et une autre colonne de chute acheminent également l'eau vers la centrale. Pour une description plus précise de l'ouvrage et de sa construction, cf. Daniel Keller, « “Weiße Kohle” im Murgtal. Das Rudolf-Fettweis-Werk in Forbach – eines der ersten Pumpspeicherkraftwerke Europas », *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, n°3, 2012, p. 152-157 ; Wilhelm Leitner, « Das Murg-Schwarzenbach-Werk. Rudolf-Fettweis-Werk », et Gotthard Wunsch, « Der Bau der Schwarzenbachtalsperre », tous deux *Um Rhein und Murg, Heimatbuch des Landkreises Rastatt*, vol. 8, 1968, p. 121-139 et p. 140-146 resp. ; et Janzing (2002) [idem note 3].

pour contribuer à améliorer sa prospérité et à produire de la valeur économique. »⁷

Et un rapport de la visite du parlement du Land sur le barrage achevé en août 1926 concluait triomphalement : « [...] cet ouvrage monumental sera utile aux générations actuelles et futures et témoignera du travail d'hommes courageux. »⁸

Sur commande de la société d'État Badische Landeselektrizitätsversorgung A.G. (ou « Badenwerk »)⁹, fondée pour la construction et l'exploitation de la centrale, un court-métrage a été tourné une fois la construction terminée : *Gefesselte Naturkräfte* (Les forces de la nature jugulées). C'est ce film que je m'attacherai ici à analyser. Il s'agit d'un film muet de 11 minutes, produit probablement vers 1932 par la Süddeutsche Industrie- und Städtefilm GmbH (Sinus-Film) à Munich. Les circonstances exactes de la production, de la diffusion et de la réception du film restent largement méconnues¹⁰. À l'aide d'images impressionnantes, richement commentées par 22 intertitres, le film retrace de façon accessible à tous le cheminement de l'énergie : du lac de retenue sur le Schwarzenbach en passant par les colonnes de chute, les turbines et les générateurs de la centrale, les transformateurs et les lignes à haute tension pour parvenir jusqu'aux différents utilisateurs finaux. Film publicitaire à vocation pédagogique, de toute évidence destiné à un public profane, il néglige les détails techniques et expose simplement le fonctionnement de la

7 Werner Brinkmann, « Weiße Kohle. Das größte Kraftwerk Europas », *Heidelberger Neueste Nachrichten*, 14 avril 1925.

8 « Der Landtag besichtigt das Schwarzenbachwerk », *Karlsruher Zeitung*, 4 août 1926.

9 Pour l'histoire de la société, cf. notamment Alexia K.Haus, « 75 Jahre Badenwerk AG 1921–1996. Die Chronik », *Die elektrisierte Gesellschaft. Ausstellung des Badischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Badenwerk aus Anlaß des 75jährigen Jubiläums. Du 6 juillet au 13 octobre 1996, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, 1996, p. 23–42. ; et Janzing (2002) [idem note 3].*

10 Le film est disponible en 35 mm et en 16 mm auprès du Bundesarchiv Filmarchiv (BAFA) de Berlin sous la cote BAFA 3683. Aucune fiche de censure n'a été retrouvée. Les archives de la Badenwerk, conservées au Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg (WABW) à Hohenheim, nous apprennent que la copie en possession du BAFA a été reconstituée en 1981 à partir d'un négatif retrouvé dans les archives de la Betriebsverwaltung Hardt et d'une copie positive. Cf. note des archives de la BV [Betriebsverwaltung] Hardt ; films historiques (WABW B88/3285). Ma datation du film repose sur une carte de la zone desservie par la Badenwerk incluant lignes aériennes et centrales, qui apparaît dans le film et reflète approximativement la situation de 1932. Le BAFA possède un autre film sur la « Construction du barrage sur le Schwarzenbach près de Forbach dans le pays de Bade » (BAFA 17295). Il a été produit pour Siemens-Schuckertwerke GmbH, dont la filiale Siemens-Bauunion a réalisé la deuxième tranche, et autorisé le 14 février 1927 par la Filmprüfstelle (commission de censure) de Berlin (fiche de censure : BAFA R9346/B14966).

centrale dans des narrations complètes et explicatives, qui sont l'objet de la présente étude.

Ce travail se veut donc une contribution à l'histoire de la technique telle qu'elle s'est développée au cours des dernières décennies¹¹. S'appuyant sur l'analyse détaillée et la contextualisation d'un film, il interroge les narrations et discours typiques qui accompagnent les innovations techniques, ou plus généralement la modernisation, et qui permettent aux sociétés de s'approprier culturellement leur nouvel environnement technique¹². À l'instar des commentaires enthousiastes cités ci-avant, *Gefesselte Naturkräfte* raconte une histoire que l'on peut avec Mikael Hård et Andrew Jamison qualifier de « romance », d'histoire typique de héros et de réussite dans la façon dont elle écrit l'optimisme du progrès¹³. Rien d'étonnant à cela puisqu'il s'agit d'un film de commande dont le but est de faire l'éloge de l'exploitation de l'énergie hydraulique par la Badenwerk. Pourtant, à mes yeux, la qualification de romance ne tient que superficiellement : le film s'appuie sur des arguments et sur une rhétorique qui tirent leur origine des « tragédies » de ces deux critiques culturels. *Gefesselte Naturkräfte* réunit, comme l'a affirmé Bernhard Rieger pour la formule du « miracle moderne », à la fois l'enthousiasme et la crainte qui accompagnent toute innovation technique, dans « une variante d'ambivalence qui soutenait plus qu'elle n'inhibait l'acceptation du changement par le public [...] »¹⁴.

La structure narrative de *Gefesselte Naturkräfte* suit, comme indiqué précédemment, le cheminement de l'énergie dans l'ordre de son exploitation, ce qui permet d'articuler grossièrement le film en trois parties. La première partie a pour objet la centrale elle-même. Après un bref passage qui peut être qualifié d'exposition, elle montre le mur du barrage dans la vallée du Schwarzenbach et le lac de retenue. Sur ce, une animation simple montre le cheminement de l'eau dans le tunnel souterrain, puis retour aux images filmées qui montrent les colonnes de chute en surface. L'animation et les prises de vue des colonnes d'eau se répètent avec des images variant légèrement, car le film retrace sé-

11 Martina Heßler, « Kulturgeschichte der Technik », Francfort-sur-le-Main 2012, (Historische Einführungen, 13), p. 7–20.

12 Cf. Mikael Hård, Andrew Jamison, *Hubris and Hybrids. A Cultural History of Technology and Science*, New York, Routledge, 2005, p. 3 et suiv.

13 *Ibid.*, p. 1–3. Les auteurs reprennent les concepts de *romance* et de *tragedy* du *Metahistory* de Hayden White.

14 Bernhard Rieger, « “Modern Wonders” : Technological Innovation and Public Ambivalence in Britain and Germany, 1890s to 1933 », *History Workshop Journal*, vol 55, 2003, p. 153–176, ici p. 154.

parément les deux tranches de construction de la centrale. S'ensuivent des vues du corps de la centrale, d'abord de l'extérieur, puis de l'intérieur avec les turbines et les générateurs. On termine avec le bloc transformateur, uniquement de l'intérieur, c'est-à-dire les transformateurs, les tableaux et robinets de commande. Le film se poursuit par ce que l'on peut qualifier de deuxième partie : l'énergie électrique amenée à haute tension quitte la centrale et débute son voyage dans les lignes à haute tension, qui sont montrées dans de nombreuses prises de vue. Une animation montre son cheminement dans toutes les régions du pays de Bade et au-delà. Ce passage relativement court est suivi de la troisième et dernière partie, qui porte sur les utilisateurs finaux de l'électricité. Quelques plans ponctués d'intertitres montrent comment l'électricité est mise à profit dans l'industrie, l'agriculture, l'artisanat et l'économie domestique, autrement dit dans tous les domaines. Son utilisation dans l'espace public (éclairage de rue, panneaux publicitaires lumineux) et privé (salon, salle de bain, chambre à coucher) est également illustrée. Le dernier plan montre un enfant en pyjama qui éteint sa lampe de chevet, et le noir se fait à l'écran.

Gefesselte Naturkräfte s'ouvre, dans ce que j'ai qualifié d'exposition, sur une opposition habilement mise en scène. La production d'énergie hydraulique est présentée comme un combat de l'homme contre la nature. Ce combat, auquel le titre du film fait déjà allusion, est décrit plus précisément dès le premier intertitre, avant les images filmées : « Outre ses merveilles, la nature recèle aussi des forces colossales ; c'est la mission de l'ingénieur que de les dompter. » Un autre titre précise : « La Badenwerk résout le problème de la production d'énergie à partir de la nature dans la zone de la Murg supérieure et de ses affluents. » Ce titre est suivi de quelques vues d'une rivière montées en climax. Si le premier plan montre encore un petit torrent de montagne que l'on peut facilement enjamber et qui traverse l'écran en diagonale de gauche à droite, en gros plan et à hauteur d'yeux, les trois plans suivants établissent une gradation jusqu'à ce qu'une eau bouillonnante se rue directement sur le spectateur. C'est là qu'intervient un autre intertitre : « Halte aux forces inutilisées ! » S'ensuivent deux plans qui montrent le barrage paisible d'abord de côté, à hauteur de la crête, puis de front depuis la vallée en contrebas.

Ainsi, si l'on comprend ce passage comme une exposition, l'ingénieur est désigné comme le héros ; ses adversaires sont les forces de la nature, qui prennent la forme de la rivière tumultueuse et qu'il doit maîtriser. Mais le combat héroïque annoncé est d'emblée considéré par son dénouement. Avec son participe passé (*Gefesselte*, « jugulées »), le titre annonce la couleur : la maîtrise des forces de la nature est d'ores et déjà un fait accompli. La période de quatre ans pendant laquelle les « forces inutilisées » ont été « jugulées »

est tout simplement ignorée ici. Ceci est d'autant plus étonnant qu'à l'époque, les articles de presse, discours d'inauguration et brochures du constructeur rappellent inlassablement que « des soucis et des résistances divers et variés se sont opposés à la réalisation »¹⁵ et à quel point la construction a été « riche en efforts et difficultés de toutes sortes »¹⁶. Assurément, tout ne s'est pas passé comme prévu lors de la construction. J'ai déjà brièvement évoqué les débats qui l'ont précédée, et encore pendant la construction, les communes situées en aval de la rivière ont tenté de s'opposer à la construction du barrage car elles craignaient une rupture de la digue¹⁷. Non seulement la construction s'est faite dans les circonstances économiques difficiles de la guerre mondiale et de l'après-guerre¹⁸, mais on a également rapporté des incendies sur le chantier, une consommation d'alcool déraisonnable, des vols et une rixe au couteau au sein du camp des ouvriers. 14 personnes ont perdu la vie sur le chantier, dont douze lors des travaux de dynamitage dans la carrière¹⁹. Et enfin, la nature à dompter faisait parfois aussi des siennes, par exemple en interrompant les travaux avec une crue²⁰. Une matière dont la presse, ainsi que les discours et brochures précédemment mentionnés, se sont emparés pour façonner des récits héroïques. La référence à ces « difficultés » restait généralement vague, mais elle servait à glorifier les « activités laborieuses de tous les participants », cette « œuvre d'hommes courageux »²¹.

Mais ce n'est pas cette histoire que raconte *Gefesselte Naturkräfte*. Cela tient à ce que le héros n'est pas l'ouvrier qui construit la centrale ni le parlement décisionnaire, mais l'ingénieur, figuré plus comme archétype que comme personne. Il se caractérise par « sa fiabilité, son objectivité, sa compétence technique, son calcul et son calme imperturbable même dans les situations difficiles »²². Il ne convient donc pas pour intervenir dans le récit drama-

15 Ernst Schellenberg, *Das staatliche Murgkraftwerk in Forbach (Baden)*, Oberdirektion des Wasser- und Straßenbaues, Abteilung für Wasserkraft und Elektrizität, Karlsruhe, 1920, sans indication de page

16 *Karlsruher Zeitung*, 4 août 1926 [idem note 8]. Plusieurs des discours résumés dans l'article évoquent ces difficultés.

17 Cf. demande du maire de la ville de Gernsbach en tant que délégué des communes de la vallée de la Murg concernant la construction de la centrale de la Murg (GLA 231/10357.)

18 En raison de la situation économique de l'après-guerre, le projet initial de construire un autre barrage dans la vallée du Raumünzsch a été abandonné. « Der zweite Ausbau des Murgwerks », *Karlsruher Zeitung*, 30 novembre 1921.

19 Wunsch, *op. cit.*, p. 145.

20 Manfred Fieting, *Die Schwarzenbach-Talsperre und das Murg-Hochdruckwerk*, Erfurt, Sutton, 2003, p. 53 et suiv., 92.

21 *Karlsruher Zeitung*, 4 août 1926 [idem note 8].

22 Tel est le caractère de « l'ingénieur en tant que héros » des romans de Jules Verne, d'après Innerhofer, Roland, « Deutsche Science-Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung » (*Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur*, 38), Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1996, p. 92.

tique d'un combat. Il reste à l'arrière-plan. Ses projets semblent se transformer directement en réalité²³. Comme l'indique l'intertitre susmentionné, le combat se présente d'emblée comme un « problème » qui est « résolu ». Le combat effectif pour la maîtrise peut donc être ignoré et l'ingénieur-héros n'a donc pas besoin d'apparaître. Il agit plutôt par procuration. Ses représentants sont d'une part les constructions et machines toujours présentes. En effet, les intertitres témoignent d'une victoire permanente : « les conduites massives, dans leurs lits de béton, sont les chaînes des forces de la nature » ; « les masses d'eau se précipitent sur 800 m du sommet de la montagne jusque dans la vallée dans des trajectoires imposées » ; les turbines de la centrale « extraient l'énergie de l'eau ». Mais d'autre part, *Gefesselte Naturkräfte* montre aussi une unique, et donc d'autant plus remarquable, incarnation humaine de l'ingénieur.

La séquence s'ouvre sur une image qui pouvait sembler menaçante pour le public profane de l'époque. L'intertitre annonce : « Le transport de l'électricité exige des tensions de 100 000 V. ». Le transformateur est ensuite montré : un seul plan, une sculpture bizarre baignée d'éclairs électriques, on se croirait presque transporté dans une histoire de science-fiction ou dans une expérience scientifique d'électrification. Mais la haute tension n'est pas abandonnée à elle-même. S'ensuit une coupe et nous nous retrouvons dans la « salle de commande du bloc transformateur de Forbach »²⁴ face à un homme filmé en gros plan. La raie bien droite et la moustache en brosse à dents, le costume avec son nœud papillon pratique (une cravate pourrait entraver le fonctionnement des machines), ainsi que le regard concentré, tout concorde à le présenter comme un gardien fiable de la haute tension. On voit ce technicien prendre un appel téléphonique, dire quelques mots et prendre de brèves notes. Ceci, et les robinets qu'on devine derrière lui dans le flou et que l'on admire dans le plan général qui s'ensuit, établit clairement que ce technicien prend ses décisions en réseau, après vérification et information.

Une brochure publiée en 1931 par la Badenwerk décrit cette interconnexion dans la salle de commande :

« La salle de commande située dans le bloc transformateur contient sur des tableaux clairement organisés les dispositifs de commande et d'actionnement pour la distribution de courant, ainsi que les indicateurs téléométriques d'arrivée d'eau et de réserve des bassins de retenue.

23 L'autre film conservé, *Bau der Schwarzenbach-Talsperre*, est lui aussi précédé d'une séquence-programme animée de 3 minutes environ. Dans cette séquence, on voit sur une « carte topographique des alentours de la centrale Murg-Schwarzenbach » (d'après l'intertitre) la centrale s'élever petit à petit comme d'elle-même.

24 C'est ainsi que la nomme la brochure *Das Murg-Schwarzenbachwerk der Badischen Landeselektrizitäts-Versorgung Aktiengesellschaft (Badenwerk)*, Badische Landeselektrizitätsversorgung Aktiengesellschaft Badenwerk, Karlsruhe, 1931.

Des téléphones raccordés au réseau téléphonique du Reich, à des lignes privées ou utilisant la téléphonie haute fréquence performante relient la centrale à tous les points importants du réseau public principal et aux autres centrales en service. »²⁵

Mais le caractère et le fonctionnement de la salle de commande sont décrits encore plus clairement dans une brochure éditée en 1920 :

« Toutes les manœuvres sont effectuées depuis la salle de commande centrale du bloc transformateur, si bien que toute l'exploitation peut être dirigée et surveillée depuis ce poste, quels que soient les bruits et le prolongement des machines par des dispositifs électriques de télécommunications et de commande. »²⁶

Ce lieu calme, à la fois fermé et connecté, est conçu précisément pour permettre à l'objectivité, à la compétence technique, au calcul, bref : aux compétences susmentionnées de l'ingénieur de s'épanouir pleinement, ou tout au moins de s'exercer. Il n'est donc pas rare que les contemporains confèrent cette aura de science pure à ce lieu. Ainsi le député Rebmann écrit-il dans son rapport au parlement du Land en 1912, c'est-à-dire avant la construction,

« [...] que ce bloc transformateur est un ouvrage éminemment grand et important qui réunit les plus récentes et les plus sûres avancées scientifiques de la technique actuelle et qu'il ne ressemble aucunement à la salle de commande d'une usine quelconque, mais plutôt à un laboratoire. »²⁷

Les débats au parlement du Land ressassent sans cesse qu'un profane a du mal à comprendre ce qui se passe dans une telle centrale, mais une grande confiance est malgré tout placée dans les calculs des techniciens. Notre technicien à l'écran fait lui aussi office de garant de la sécurité et du contrôle permanent sur les éléments, garanti par les calculs scientifiques et un environnement bien ordonné et aseptisé.²⁸

Jusque-là, on peut comprendre *Gefesselte Naturkräfte* comme un simple hymne à la maîtrise rationnelle de la nature sauvage par l'homme. Cette intention est indéniable et d'autres scènes du film, que je ne fais ici que survoler,

25 *Ibid.*, p. 13. Également dans une version ultérieure : *Das Murg-Schwarzenbachwerk in Forbach (Baden)*, Badische Landeselektrizitätsversorgung Aktiengesellschaft (Badenwerk), Karlsruhe, 1933, p. 12.

26 Schellenberg ([1920]), sans indication de page [idem note 15].

27 GLA 231/10307, col. 5202 [idem note 4]. Rebmann fait ici référence à la centrale d'Augst-Wyhlen, que le parlement du Land avait visitée, mais donne clairement à comprendre que ces mêmes propriétés sont prévues pour le transformateur de la centrale de la Murg.

28 L'anoblissement par association avec le laboratoire et la science était courant non seulement pour les centrales électriques, mais aussi pour de nombreuses grandes technologies, cf. Rieger, *op. cit.*, p. 164 et suiv. [idem note 14].

trouvent leur place dans cette narration : par exemple la présentation des différents secteurs (industrie, agriculture, artisanat, particuliers) où l'électricité, comme l'affirme l'intertitre, agit « pour le bien de tous », où elle permet d'organiser le travail « de façon moderne et rationnelle ». L'électricité « facilite le travail [de l'ouvrier] et voit sa valeur multipliée ». Dans les foyers, elle semble épargner toutes les fatigues corporelles et apporter en outre l'hygiène : « La ménagère fait la cuisine sur sa cuisinière électrique, sans effort, sans fumée et en respirant un air pur ! » Mais le film intègre aussi à sa rhétorique d'autres arguments qui ne relèvent pas seulement du répertoire de la fascination pour la technique.

Ainsi, dans les deux premières parties du film, qui présentent le barrage, le lac de retenue, les colonnes de chute, la centrale, le transformateur et les lignes à haute tension, la rhétorique s'appuie fortement sur l'esthétique du support filmé. L'exploitation rationnelle est ici esthétisée et transfigurée. Ce que Michael Mende a qualifié de « sacralisation de l'exploitation de l'énergie hydraulique »²⁹ par l'architecture des centrales hydrauliques s'applique tout particulièrement à notre film et est obtenu ici par deux moyens. Il s'agit d'une part de souligner la beauté, d'autre part de souligner le monumental.

L'effet esthétique des constructions a été intégré très tôt aux débats autour des projets de centrales hydrauliques. En la matière, on note un engagement particulièrement marqué du Bund Heimatschutz, qui s'est constitué en 1904 suite aux débats houleux autour de la centrale hydraulique de Laufenburg sur le Rhin et qui s'est fixé pour objectif principal la défense des rapides que la construction de la centrale devait submerger³⁰. Le Bund Heimatschutz considère aussi que la Murg est « d'une beauté telle que sa préservation est du plus grand intérêt pour l'Allemagne toute entière ». Il soumet donc en 1912 au parlement du Land de Bade une pétition demandant

« instamment [...] que l'aménagement de la centrale électrique de la vallée de la Murg tienne le plus possible compte de la préservation de la beauté du paysage et surtout qu'un courant, même minime, soit maintenu dans la Murg. »³¹

29 Michael Mende, « “Denkmäler von Adel und Kraft”. Wassermühlen und Wasserkraftwerke zwischen Nutzung und Erhalt », *Kultur & Technik*, vol. 13 (1989), n°4, p. 223.

30 Sans succès. À ce sujet, cf. Ulrich Linse, « “Der Raub des Rheingoldes” : Das Wasserkraftwerk Laufenburg », dans Ulrich Linse, Dieter Rucht, Winfried Kretschmer, Reinhard Falter (éd.), *Von der Bittschrift zur Platzbesetzung. Konflikte um technische Großprojekte*, Berlin & Bonn, Dietz, 1988, p. 11–62 ; et Beate Binder: *Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag*, Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, 1999, p. 252–265.

31 Pétition de l'association Deutscher Bund Heimatschutz pour la préservation de la beauté du paysage dans l'aménagement de la centrale électrique de la vallée de la Murg et notamment

L'association « Badische Heimat », pendant régional du Bund Heimatschutz, est quant à elle plus radicale dans ses exigences. En 1912, elle demande au parlement du Land dans un mémoire de « ne pas mettre en péril ces beautés pour un bénéfice économique pas tout à fait certain, et de renoncer pour le moment à la construction de la centrale sur la Murg »³². Cependant, pour la Badische Heimat, la revendication principale est également d'empêcher un assèchement total de la Murg et de ses affluents en aval des barrages, notamment parce qu'il y a peu de chances de pouvoir empêcher la construction de toute la centrale. Le professeur en médecine Werner Kümmel, de Heidelberg, poursuit cette critique dans un discours tenu la même année lors de l'assemblée générale de l'association et imprimé dans le mémoire susmentionné. Kümmel dénonce la disparition du « charme unique du torrent ou de la rivière bouillonnant et tourbillonnant »³³, remplacé par « un horrible ouvrage humain qui détruit la beauté de la nature », notamment par ses « tuyaux en acier colossaux »³⁴. S'il admet que les nouveaux lacs de retenue pourraient « certainement être beaux », ils ne pourront « jamais compenser les charmes perdus du paysage »³⁵. Il critique aussi vivement les ingénieurs, qui selon lui perçoivent très bien la beauté du paysage et la décrivent « à la perfection », mais pour qui une seule chose compte finalement : « l'énergie doit être utilisée, même s'il faut en passer par la destruction de la beauté ! »³⁶

Si le parlement du Land, auquel s'adressaient les pétitions du Bund Heimatschutz et de la Badische Heimat, finit par leur donner tort, leurs objections suscitent de vifs débats et il y a parmi les députés un vaste consensus pour « dans la mesure du possible, préserver les *beautés naturelles* de notre patrie »³⁷. Presque tous les discours de la séance plénière sont ponctués par de telles formulations, n'omettant toutefois jamais la condition « dans la mesure du possible ». Le député Rebmann résume clairement cette problématique : « Au début, cette demande a été considérée avec beaucoup de bienveillance ; mais une fois que les techniciens nous ont détaillé ce que cela coûterait, l'enthousiasme est tout de même un peu retombé. »³⁸ Ainsi, en 1912, le débat

la préservation d'un courant, même minime, dans la Murg. (GLA 231a/1817. La pétition destinée à la première chambre du parlement du Land et archivée ici a également été adressée dans les mêmes termes à la seconde chambre, cf. GLA 231/10307.)

32 *Denkschrift des Vereins "Badische Heimat" betreffend Neckar-Kanalisation und Murgkraftwerk*, Fribourg, Freiburger Druck- und Verlagsgesellschaft m.b.H., 1912, p. 1. (GLA 231/10307.)

33 Werner Kümmel, « Zum Schutz der Heimat. Neckar-Kanalisation und Murgkraftwerk vom Standpunkt des Heimatschutzes », *ibid.*, p. 13.

34 *Ibid.*, p. 12.

35 *Ibid.*, p. 13.

36 *Ibid.*, p. 12.

37 D'après le député dans GLA 231/10307, col. 5225. [idem note 4].

38 *Ibid.*, col. 5211.

repose, tant pour les associations de défense du patrimoine que pour le parlement du Land, sur la mise en balance des pertes esthétiques et économiques, un conflit qui oppose d'un côté les techniciens et de l'autre les défenseurs du patrimoine.

Mais vingt ans plus tard, dans notre film *Gefesselte Naturkräfte*, ces deux points de vue se sont fondus l'un dans l'autre et ne sont manifestement plus en opposition. L'intégration des constructions dans le paysage est saluée : « Construite en granit de la Forêt-Noire, la centrale de Forbach s'intègre dans le paysage. » Voilà ce que nous annonce un intertitre, anticipant notre perception des deux vues suivantes de la centrale. Mieux, les interventions de l'homme sur le paysage sont interprétées comme un embellissement : « Un gigantesque lac de retenue embellit le paysage dans la haute vallée du Schwarzenbach. » S'ensuit une séquence de six plans visant manifestement à présenter le lac de retenue comme une beauté de la nature. Deux de ces plans contiennent des panoramiques horizontaux qui donnent l'impression d'englober le paysage dans sa totalité ; rien que le grand nombre de plans différents suggère un paysage varié, ouvrant de nombreuses « belles » vues. La beauté du paysage, qui servait aux défenseurs du patrimoine d'argument contre la construction, et que même les députés badois voyaient comme un argument légitime contre la réalisation de l'ouvrage technique, devient donc dans ce film lui aussi financé par l'État un argument *pour* la construction.

Cette compatibilité entre la romance du progrès technique et les éléments de tragédie de la perte de la beauté du patrimoine tient en fin de compte au concept de patrimoine dans le mouvement de protection du patrimoine. Le « patrimoine » que l'on cherche à protéger de la modernisation ne concerne pas les changements sociaux ou économiques. Les défenseurs du patrimoine font souvent valoir qu'ils ne souhaitent pas « entraver le développement, y compris *économique* »³⁹ et même Werner Kümmel souligne dans un courrier d'accompagnement du mémoire adressée par la Badische Heimat au parlement du Land qu'il n'est pas question d'être un « frein »⁴⁰. Pour la protection du patrimoine, le « patrimoine » est un « concept esthétique », comme l'a formulé Andreas Haus⁴¹. On préconise une esthétique de la simplicité et de la clarté, misant sur la hauteur de vue. Et Paul Schultze-Naumburg, l'un des principaux représentants du mouvement, ne peut donc parfois dissimuler une

39 D'après l'économiste Carl Johannes Fuchs, cofondateur du Bund Heimatschutz, dans un discours fondateur réédité plusieurs fois, tenu lors de la création du Bund Heimatschutz à Dresde en 1904 ; cité ici d'après : Carl Johannes Fuchs, « Heimatschutz und Volkswirtschaft », *Der Kunstwart*, vol. 17 (1904), n°2, p. 212.

40 Lettre du 12.10.1912 du Dr Kümmel au parlement du Land de Bade. (GLA 231/10307.)

41 Andreas Haus, « Foto, Propaganda, Heimat », *Fotogeschichte*, vol. 53 (1994), p. 8.

certaine admiration pour les barrages modernes quand il reconnaît « que les paysages créés ici sont véritablement charmants, voire grandioses »⁴².

C'est un point de vue qui s'intègre facilement à la narration du progrès technique. Car c'est justement là, dans le monumental, que la technique et l'esthétique peuvent se rejoindre. La monumentalisation des centrales hydrauliques, deuxième aspect de la « sacralisation de l'exploitation de l'énergie hydraulique », devient pendant la durée de la construction de la centrale Murg-Schwarzenbach un composant presque incontournable de la représentation typique des centrales hydrauliques⁴³. Notre film ne fait pas exception. Trois intertitres sur vingt-deux utilisent le terme « gigantesque » : comme mentionné précédemment, le lac de retenue est qualifié de « gigantesque », des « turbines gigantesques extraient l'énergie de l'eau » et « des pylônes gigantesques portent les lignes à haute tension ». De plus, il est question de « forces colossales », de « quantités d'eau », de « masses d'eau » et de « conduites massives ». Les « tuyaux en acier colossaux », qui pouvaient encore choquer un défenseur du patrimoine tel que Kümmel, servent donc ici à faire l'éloge de la centrale hydraulique. La description de la monumentalité des centrales hydrauliques prend ainsi un caractère si conventionnel qu'on a parfois même suggéré que le Schwarzenbach était un torrent impétueux : « C'est un spectacle grandiose qui s'ouvre là à nos yeux. Un mur gigantesque aux dimensions jamais vues coupe la vallée en deux, s'appuie contre le Schwarzenbach et retient ses eaux impétueuses avec une force immense », relate par exemple la *Karlsruher Zeitung* en 1926⁴⁴. À vrai dire, *Gefesselte Naturkräfte* ne fait rien d'autre dans la scène d'ouverture décrite précédemment.

Plus encore que pour la représentation de la beauté du paysage, le film joue sur le visuel pour la monumentalisation. Il souligne constamment le calme monumental des constructions. Le courant sauvage, indompté, de la scène d'ouverture sert de contraste, de contre-exemple à la force tranquille du barrage montré juste après, qui plus est en contre-plongée depuis le pied du mur. L'eau vive de la rivière contraste aussi avec l'eau du lac de retenue, qualifié de « gigantesque » par l'intertitre, et dont l'immense surface est montrée parfaitement lisse. Elle contraste également avec les conduites, qui atteignent une certaine monumentalité non seulement grâce à l'intertitre, mais aussi grâce aux plans qui suivent la fuite des colonnes de chute, la caméra placée si près des conduites qu'elles occupent presque la moitié de l'écran.

42 Paul Schultze-Naumburg, *Kulturarbeiten. Band VIII: Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen*, II^e partie, Munich, G.D.W. Callwey, 1916, p. 146.

43 Cf. par exemple Mende (1989) [idem note 29], et Binder (1999), p. 235-245 [idem note 30]. Ce mode de représentation se classe donc dans le discours sur le « miracle de la modernité » tel que le décrit Rieger (2003) [idem note 14].

44 *Karlsruher Zeitung*, 4 août 1926 [idem note 8].

Ce faisant, le film met uniquement en scène « l’idiome monumental » formulé par les architectes dès avant la première guerre mondiale et qui devait régner en forme quasi-incontournable pour les constructions de centrales hydrauliques dans les années suivantes⁴⁵. Les bâtisseurs de la centrale Murg-Schwarzenbach avaient bel et bien l’intention de coller à cet idiome. Hermann Wielandt, responsable de la conception architectonique de l’ouvrage en tant que fonctionnaire de l’administration des ponts et chaussées, dont relève directement la centrale de la Murg, écrit en 1918 dans un bref article : « Toutes les constructions au-dessus du sol, y compris le barrage, utilisent le plus possible le superbe granit de la Forêt-Noire. La forme et le matériau (enduit foncé) ont notamment pour fonction d’assurer la transition avec la nature austère et monumentale. »⁴⁶ D’après Wielandt, les constructions tiennent compte « des exigences générales et formelles de beauté ainsi que de la particularité de l’architecture locale [sic] »⁴⁷. La forme pourvoit surtout à la beauté monumentale en empruntant à l’architecture sacrée, avec le fronton triangulaire du transformateur, tourné vers la ville, qui rappelle la façade d’un temple, et la structure axiale de la centrale, qui rappelle la nef d’une église. La « touche locale » est assurée par le granit de la Forêt-Noire, extrait à proximité de la centrale, qui a aussi été très utilisé dans la deuxième tranche comme parement pour le mur du barrage⁴⁸.

La nature, au sens de paysage typique esthétique, et la technique se réunissent ainsi dans des édifices monumentaux dont la tranquillité est perceptible même au plan acoustique. Une brochure de Siemens-Bauunion, mandatée par la Badenwerk pour réaliser la deuxième tranche, souligne à plusieurs reprises « le calme dans lequel les gigantesques machines fonctionnent. Seul le ronronnement monotone témoigne de la toute-puissance de l’eau qui tra-

45 Les constructions de Hans Poelzig, en particulier, faisaient référence. Celles-ci empruntaient notamment leurs impulsions à l’architecture monumentale contemporaine, avec laquelle elles partageaient un « réductionnisme formel et une prédilection pour les surfaces bosselées ». Cf. Jörg Stabenow, « Staumauer und Monument. Die Talsperre Klingenberg, ein Werk des Architekten Hans Poelzig », *Architectura*, vol. 27 (1997), p. 183-199, ici p. 195-196. Mende propose un panorama non limité à l’Allemagne (1989), p. 218-223 [idem note 29].

46 Hermann Wielandt, « Die architektonische Ausgestaltung des Murgwerks », *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 19 octobre 1918, p. 418-422, ici p. 422. La description de Wielandt s’appuie en grande partie sur des termes tels que « taille monumentale », « langage vigoureux et insistant », « effet monumental », « force de la masse ».

47 *Ibid.*, p. 418.

48 Contrairement aux constructions murées dessinées par Poelzig, le barrage sur le Schwarzenbach est en béton coulé. Pourtant, le bosselage courant de la surface a été ajouté ultérieurement. Il servait certainement aussi de protection contre les intempéries, mais le discours omniprésent sur l’intégration dans le paysage fait passer cet argument technique au second plan.

verse ici les turbines »⁴⁹. De cela, le film, muet, ne rend bien sûr qu'imparfaitement compte. Pourtant, les images statiques opposées à la séquence d'ouverture avec la rivière laissent tout de même supposer que règne le calme. La tranquillité sacrée que la salle des turbines, montrée de l'intérieur, tire de l'architecture mène également à la même conclusion. Et le comportement maîtrisé du technicien dans la salle de commande, où il travaille comme il a déjà été dit « quels que soient les bruits », rend dans une certaine mesure le calme visible.

Les séquences suivantes, qui montrent les lignes à haute tension après que l'électricité a quitté la centrale, recourent à la fois à des vues pittoresques des lignes et à des vues qui soulignent la géométrie et les dimensions épurées des pylônes, comme le rappelle l'intertitre déjà cité : « des pylônes gigantesques portent les lignes à haute tension ». Une séquence à laquelle cet intertitre est également intégré casse le caractère statique des autres images. On voit se découper à contrejour un pylône filmé d'en bas. De gros nuages avancent rapidement à l'arrière-plan, le grillage des pylônes apparaît comme une silhouette. Après un intertitre, le même plan réapparaît, mais filmé d'un peu plus près. Enfin, par montage, le pylône apparaît à nouveau depuis la même distance que dans la première vue. Dans les dernières images de ce plan, les nuages s'écartent brièvement et un rayon de soleil se répand en plein milieu de la grille. Ici, la monumentalisation repose plus sur la dramatisation que sur le calme. Le pylône électrique est sublimé par l'imprégnation avec la nature en mouvement.

Un autre argumentaire, qui à l'instar de la « sacralisation de l'exploitation de l'énergie hydraulique » ne relève pas seulement du répertoire de la rationalité technique et de l'utilité, fait son apparition dans la deuxième et la troisième partie du film, dans des séquences qui montrent les lignes à haute tension et les utilisateurs finaux de l'électricité. C'est un double réseau qui est ici mis en scène. Ce que seul un œil averti saisit grâce aux vues des lignes à haute tension de cette deuxième partie est clairement annoncé par les intertitres : « Les lignes à haute tension distribuent le courant électrique dans le pays. » « Les routes de l'électricité sillonnent tout le pays de Bade. » « Les lignes à haute tension traversent le pays de Bade et jettent des ponts économiques avec les pays voisins. » Et enfin : « La Badenwerk alimente le joli pays de Bade pour le bien de tous. » S'il n'est ensuite plus question que de « pays » en général, il est clair à l'issue des quatre titres que les images ne peuvent montrer que le « joli pays de Bade ». Ensuite, une animation explicite cette mise en réseau, déjà illustrée par les titres et par des images exemplaires, comme le maillage

⁴⁹ Siemens-Bauunion (éd.), *Führer durch das Schwarzenbachwerk. II. Ausbau des Murgwerks*, Potsdam, 1925, p. 12.

systématique de tout le territoire badois par l'électricité. Une carte simplifiée, réduite aux lignes frontières en noir sur blanc, illustre progressivement le parcours et l'extension du réseau électrique de la Badenwerk. Respectant la chronologie du développement du réseau, l'animation montre comment l'électricité se diffuse de la centrale de la Murg vers les centres du Nord du pays de Bade (Karlsruhe et Mannheim). Apparaissent ensuite les lignes vers le Sud du pays de Bade (Offenbourg, Fribourg), petit à petit renforcées par d'autres centrales (notamment celle du lac de Schluch), jusqu'à ce que toute la carte soit quadrillée uniformément de lignes et laisse apparaître les liaisons avec les consommateurs hors pays de Bade.

Cette carte a ceci de remarquable qu'elle montre et thématise une électrification allant de la périphérie vers les centres, à l'inverse du discours habituel de la modernisation, qui représente généralement plutôt une action allant de la ville vers la campagne⁵⁰. C'est ici une vallée retirée, qui était il y a encore seulement un siècle une « forêt primitive profonde » (comme l'affirme du moins l'article cité en introduction) et dont un splendide volume du Badischer Schwarzwaldverein publié en 1897 disait encore :

« Plus en amont, la vallée conserve son caractère, qui confine au grandiose sauvage dans les environs de Rauh Münzach, surtout quand on s'aventure dans la vallée transversale de gauche de l'affluent du même nom jusqu'à la magnifique chute près de la confluence de la Rauh Münzach et du Schwarzenbach et jusqu'au "pont-levis". »⁵¹

C'est de cette vallée « sauvage » que doit partir le progrès du pays⁵². Le fait qu'on souligne parfois que la centrale de la Murg jouit d'une situation particulièrement avantageuse « *au milieu du Land* »⁵³ soutient cette thèse plus qu'elle ne la réfute, car il est clair ici que la technique moderne de génération et de transport d'électricité est en mesure de dynamiter les hiérarchies géographiques entre le centre et la périphérie et de les remplacer par un aménagement du territoire géométrique et rationnel.

50 Cf. par exemple Müller, Lothar, « Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel », dans Klaus R. Scherpe (éd.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch-Verlag, 1988, p. 14-36.

51 Ludwig Neumann, *Der Schwarzwald in Wort und Bild*, Stuttgart, J. Weise, 1897, p. 28.

52 Cette argumentation se retrouve pour le cas de la Suède également en lien avec les centrales hydrauliques dans Sverker Sörlin, Christer Nordlund, « Modernizing the National Landscape », *The Keynon Review* (NS), vol. 25 (2003), p. 301-315 : « En fait, les tendances de la modernisation ont commencé au-delà des frontières de la ville, dans des contrées sauvages et retirées. » (p. 305) Et un peu différemment plus loin, p. 310 : « La forme et le langage du modernisme, ainsi que ses ambitions sociales et technologiques, sont géographiquement très étendues : ils couvrent le pays tout entier. »

53 « Die staatliche Wasserkraftanlage im Murgtal », *Karlsruher Tagblatt*, 3 juillet 1912.

Pourtant, *Gefesselte Naturkräfte* ne présente pas seulement un maillage et une pénétration de l'espace et du territoire par l'électricité, mais aussi une pénétration en profondeur dans toutes les couches de la société. Ceci se voit dans les scènes déjà évoquées qui montrent l'utilité de l'électricité dans tous les domaines du travail et le soulignent aussi dans les intertitres (« pour le bien de *tous* »). Cette représentation de l'électricité comme ressource ordinaire, toujours disponible, se poursuit après la présentation des différents secteurs de travail, l'argumentation glissant alors de l'énergie électrique vers la lumière électrique. Ainsi, un autre intertitre annonce : « La source de vie, la lumière électrique, rayonne aujourd'hui pour chacun. » S'ensuivent des images qui opposent des exemples sombres et éclairés : on voit le centre de Karlsruhe⁵⁴ d'abord de jour, puis de nuit. Les publicités s'allument, les phares des voitures se meuvent à l'écran. On voit ensuite le salon d'une habitation bourgeoise. Un plan très fugace montre une main actionnant un bouton rotatif. Puis on revoit la même pièce, désormais bien éclairée. Les derniers plans du film montrent une salle de bain carrelée de blanc et un enfant que l'on met dans son bain à l'eau manifestement chauffée à l'électricité. Puis on voit un autre enfant en pyjama, assis dans son lit. Dans le dernier plan, filmé d'un angle légèrement différent, il se tourne vers la lampe de chevet et appuie sur son bouton. La lampe s'éteint, le noir se fait à l'écran⁵⁵. Ainsi, si la représentation commence dans la société, au travail et dans l'espace public de la ville, elle nous mène finalement au cœur de la sphère privée en montrant un salon et même ensuite un enfant déshabillé et une chambre à coucher.

L'électricité, qui a ainsi touché tous les domaines de la société et de la vie, est plutôt montrée ici comme un outil purement utilitaire. Sur le fond du maillage et de la pénétration de tout le « joli pays de Bade » précédemment évoqués, l'électricité semble relier tous les groupes sociaux et fonder une identité régionale badoise, et même une communauté. De plus, les bâtiments de la centrale étant présentés comme harmonieusement intégrés au paysage de la Forêt-Noire, ils montrent clairement une pénétration et une progression de la technique et de la nature indigène dans un « ouvrage culturel de premier rang »⁵⁶. Le langage du film peut donc être assimilé à ce que Jeffrey Herf

54 D'après le rapport de visionnage de la WABW B88/3285 [idem note 10], on voit la Kaiserstraße de Karlsruhe.

55 Le plan avec l'enfant dans son bain n'ayant pas pour sujet principal la lumière électrique, il n'est pas exclu qu'il manque encore ici un intertitre de commentaire ainsi qu'un titre final. Cette hypothèse est justifiée dans la mesure où les derniers plans après les vues de la Kaiserstraße de Karlsruhe ont été refabriqués à partir du négatif original pour la version conservée au BAFA et manquaient dans la copie positive contenant les titres et intertitres. Cf. WABW B88/3285 [idem note 10].

56 C'est ainsi que le formulait déjà en 1921 un rapport paru à l'occasion de l'appel d'offres pour la deuxième tranche dans « Die Ausgestaltung des Badenwerks », *Karlsruher Zeitung*, 17 décembre 1921.

qualifie de « modernisme réactionnaire ». Herf le comprend comme « un ensemble cohérent et pertinent de métaphores, de mots familiers et d'expressions chargées émotionnellement ayant pour effet de convertir un composant d'une *civilisation* occidentale étrangère en une partie organique de la *culture* allemande »⁵⁷. Ce n'est cependant pas tellement une partie de la culture *allemande* que les autorités badoises, commanditaires du film par le biais de la Badenwerk, mettent en scène avec la centrale Murg-Schwarzenbach. Elles présentent plutôt la centrale, et surtout se présentent elles-mêmes ici comme les précurseurs de la modernité, marquée non seulement par la technique, mais aussi par une culture et une identité régionale, c'est-à-dire badoise.

Comme je l'ai montré, beaucoup de contemporains eurent une perception ambivalente de la construction de la centrale Murg-Schwarzenbach, surtout avant son achèvement. Mais d'une certaine manière, la simple présence de l'ouvrage achevé balaya toutes les incertitudes. L'ouvrage « gigantesque » fut célébré de toutes parts par les journalistes et les rédacteurs de la Badenwerk. Le Heimatschutz, quant à lui, dut se contenter de ses interrogations résignées sur la pertinence de l'ouvrage face à une question de toute façon déjà tranchée⁵⁸. Le film *Gefesselte Naturkräfte* se joint de façon impressionnante au chœur de louanges adressé à cet « ouvrage gigantesque ». Mais comme l'a montré l'analyse détaillée, le récit romantique d'une victoire de l'ingénieur, que le film présente comme objet central, ne repose pas seulement sur des arguments relevant de la rationalité technique. Il est complété par une narration sur le patrimoine et la collectivité, qui relèvent du répertoire de la « culture » et trouvent leur origine dans les discours allant de la critique au rejet de la technique. Par une telle intégration de la technique et de la culture, *Gefesselte Naturkräfte*, ainsi que le débat autour de la centrale Murg-Schwarzenbach, se rallient à des discours complets sur le développement de l'énergie hydraulique, sur la propagation de nouvelles grandes technologies et d'une manière générale à des discours sur la modernisation.

L'analyse et la contextualisation du film a donc obéi à l'invitation de Hård et Jamison de trouver pour l'histoire de la technique des narrations au-delà de la romance et de la tragédie. Elle a toutefois emprunté ici une voie qui recherche ces narrations alternatives non pas dans la littérature scientifique, d'histoire de la technique et philosophique, mais les repère dans les sources contempo-

57 Jeffrey Herf, *Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 1. En italique dans l'original.

58 D'après un rédacteur de la revue de l'association Badische Heimat : Wilhelm Koch, « Kraftwerke, Gebirgsbäche und Täler », *Mein Heimatland* n°6, 1924, p. 128-130.

raines mêmes. Au lieu d'attribuer *a posteriori* à la technique les récits ambivalents absents dans son historiographie – comme le montre l'exemple de la centrale Murg-Schwarzenbach – j'ai tenté ici de montrer les ambivalences qui caractérisaient déjà les débats contemporains. Elles se reflétaient déjà à l'époque dans les brochures et films émergeant directement de l'environnement qui considérait le progrès technique d'un œil totalement positif.

Ville, pays, cinéma: Heidelberg, Strasbourg, Karlsruhe et Ladenburg

Odile Gozillon-Fronsacq

Cinéma à Strasbourg 1900–1970

D'abord du spectacle (1896–1906)

C'est très discrètement que le cinéma fait son apparition à Strasbourg. Il naît pour le plaisir, mais a du mal à séduire.

Apparition dans un cabaret strasbourgeois

En Alsace, le cinéma est apparu pour la première fois dans un lieu de divertissement, parmi les chants, les rires et les danses, au *Variétés Théâtre* de Strasbourg, dans une rue au bien joli nom: la rue du Jeu-des-Enfants. C'était le 15 juin 1896.

Le *Variétés Théâtre* était « une salle de spectacles et dansoir » très populaire. On pouvait y applaudir prestidigitateurs, chanteurs, acrobates, et artistes de music-hall en tous genres. On y dansait aussi, le samedi soir et les jours de fête. Bref, on s'y amusait beaucoup et fort, et la maison avait une réputation de scandale auprès des bons chanoines de Saint Pierre-le-Vieux, qui habitaient la même rue.

Un pionnier, entre Paris et Berlin

Pourtant, le *Variétés Théâtre* restera dans l'histoire comme berceau du cinéma en Alsace, et cela grâce à son directeur, Georges Bruckmann.

Ce n'est pas un hasard. Georges Bruckmann est un vrai professionnel du spectacle. Il a visité les grandes salles européennes. Il a été séduit par les *Folies Bergère* à Paris, et s'en est inspiré pour ses programmes. Il connaît aussi particulièrement bien le *Wintergarten* de Berlin, dont il a été un des parrains. Or c'est au *Wintergarten* qu'eut lieu la première projection cinématographique devant un public payant, le premier novembre 1895. Sans doute sa fréquentation des deux capitales explique-t-elle son choix du cinéma d'une

part, et du procédé Lumière d'autre part : au *Wintergarten*, il a pu prendre l'idée du cinéma ; à Paris il a été séduit par les projections Lumière, beaucoup plus commodes que le *Bioscope* de Skladanowsky, utilisé à l'origine en Allemagne.

Un non-événement

Georges Bruckmann annonce donc dans la presse :

« Tous les jours, au Variétés Théâtre, présentation de la Nouvelle invention : les photographies animées. Représentation toutes les demi-heures, de 11 heures à 5 heures et de 6 heures à 10 heures. Entrée 1 mark. »

La presse, conviée avec les notables à l'avant-première du 15 juin, n'en fait pas un événement. On signale dans le *Strassburger Post* l'attraction nouvelle, et les représentations « attrayantes et originales » malgré « les lacunes encore inhérentes à cette invention ». Le *Journal d'Alsace* lui aussi présente discrètement « l'omnéographe, enregistreur d'un mouvement qui prend sur le vif et enregistre avec une scrupuleuse exactitude la nature vivante et animée ». Le projectionniste est parisien, se nomme Désiré Kahn, et propose au public des vues diverses : *Forgerons au travail*, *Danse serpentine*, *Rue de Paris*, *Scène dans Hydepark*, ... « L'omnéographie sera la grande curiosité du jour », suggère le *Journal d'Alsace*.

Pourtant, les photographies animées ne resteront pas longtemps à l'affiche. On a beau baisser les prix de moitié, les séances n'ont pas dû avoir grand succès, car Georges Bruckmann y renonce dès le 27 juin. Il n'aura pas tenu quinze jours ...

Un divertissement de bistrot

Peu apprécié au cabaret, le cinéma se cherche une place au bistrot. En ce début du XX^e siècle, les débits de boisson strasbourgeois étaient déjà des lieux de divertissement populaire, dans la tradition du café concert¹. En Alsace, de très nombreuses *bierstubs* (débits de bière) attirent et retiennent leurs clients par différents divertissements, essentiellement musicaux, avec une prédilection marquée pour le *Grosse militär Concert*. Il faut dire qu'il y avait à Strasbourg de nombreux régiments, que chaque régiment avait ses musiciens, et que les tenanciers pouvaient les engager à peu de frais.

1 Le café-concert est « une salle de concert et un estaminet, réunissant dans son enceinte un public qui paie en consommations le plaisir d'entendre des romances, des chansonnettes ou des morceaux d'opéra » (Grand dictionnaire Larousse du XIX^e siècle).

Dès le 1er octobre 1896, le *Bratwurstglöckle*, place Kléber à Strasbourg, annonce une projection de *lebende Photographie*, « la plus grande et la plus intéressante invention des temps nouveaux », et ceci toute la journée sans interruption de dix heures du matin à dix heures du soir.

La première séance aura lieu finalement le 3 octobre 1896. La presse ne rend pas compte de la représentation, mais dès le 4 novembre, on trouve dans les *Strassburger Neueste Nachrichten* (le quotidien local, ancêtre des *Dernières Nouvelles d'Alsace*), une offre d'une firme de Cologne proposant de faire fortune grâce à l'acquisition d'un « Appareil JOLY » pour la projection cinématographique. Dans le même café, le mois suivant, le cinématographe montre chaque jour, toutes les demi-heures, *Le tsar et son épouse sur la place de la République*. On ne sait si ces séances ont eu du succès. Mais on constate qu'elles ont une existence éphémère.

Ainsi, à la fin du XIX^{ème} siècle, le cinéma a bien du mal à prendre racine dans les brasseries, même si c'est là qu'on le rencontre le plus souvent. Sans doute était-il encore trop jeune. Mais il y reviendra ...

Une attraction de foire

Les *Messti* sont les fêtes foraines alsaciennes. Chaque village, chaque faubourg organise la sienne une fois l'an. On y mange, on y danse, on va y voir les attractions. Les « panoramas », par exemple, avaient beaucoup de succès. C'étaient des représentations de paysages ou de scènes historiques, d'abord peintes puis photographiées. Ainsi le « manège de Dölle », au *Messti* de Schiltigheim (ville jouxtant Strasbourg) en août 1896, permet d'admirer des vues « fixes sur verre, esthétiques et fidèles à la nature, projetées et changées automatiquement grâce à un système rotatif, de telle sorte que chaque personne peut voir la projection en étant assise, sans changer de place ». On retrouve le même manège quelques mois plus tard à Colmar, près des casernes. C'est un ancêtre des manèges-cinemas.

Dès la fin du XIX^{ème} siècle apparaissent sur les *Messti* de véritables *manèges-cinemas*. Cette fois, il s'agira de projections collectives et non individuelles. Elles sont présentées à l'intérieur des roulottes, là même où auparavant on pouvait voir d'autres curiosités, comme la femme à barbe, ou l'homme le plus gros du monde. Ils sillonnent toute l'Alsace, et ce sont eux qui seront les missionnaires du cinéma en dehors des grandes villes.

Parmi ces manèges, celui du strasbourgeois Valentin Lapp est particulièrement beau. Il semble avoir été partiellement détruit en 1905 par un incendie, ce qui permit à son propriétaire l'acquisition d'un manège encore plus fastueux. Dans les deux cas, l'architecture reste la même : au centre, la caisse, brillamment éclairée, très décorée, flanquée de deux anges. De part et d'autre



Fig. 1 : Le cinéma s'installe au bistrot ; l'architecture reste celle d'une brasserie, et les tables restent présentes. Mais les sièges commencent à s'ordonner comme dans une salle de cinéma pour se tourner vers l'écran (collection privée).

de la caisse, les portes d'entrée et de sortie. Dans le deuxième manège, deux gigantesques statues de femmes (d'environ trois mètres de haut) accueillent le visiteur avec d'immenses colliers de fleurs. A droite du manège se trouve la partie technique: la machine qui produit le courant nécessaire à la projection. A gauche, l'orgue somptueux qui sonorise les projections. Valentin Lapp l'avait fait construire en Allemagne par un des meilleurs artisans d'Europe, Ruth et Fils à Walkirch, dans le pays de Bade, pour dix mille marks-or. L'orgue et la partie technique sont restés les mêmes sur les deux manèges, ce qui prouve que l'incendie n'avait pas tout détruit. Toute la façade du deuxième manège, où dominent les lignes courbes d'inspiration modern'styl', est entièrement décorée de motifs peints ou sculptés, et de statues représentant anges et fortunes. Eclairé de centaines d'ampoules, il était la nuit totalement féérique. Cette merveille, composée de milliers de pièces, valait une fortune colossale.

On a retrouvé une carte postale qui donne au verso le programme du Cinéma Ambulant Lapp : il s'agissait de films Lumière.

A côté des *Messti* villageois, il y avait aussi, comme partout, des fêtes foraines qui se tenaient à dates fixes dans les villes. On y voyait des forains venus d'ailleurs, des Allemands, des Hollandais et des Suisses surtout : il semble que les Vosges aient été une frontière infranchissable pour les forains, sans doute pour des raisons légales. A Strasbourg, au *Kronenburgerring*, dans une banlieue bien connue pour sa production de bière, on voit arriver en juillet 1905 le « BIOGRAPH de KLING », (avec des représentations spéciales pour les hommes, d'autres réservées aux femmes, d'autres même destinées

aux scientifiques), puis en 1907 le « ROYAL BIO de H. HIRDT », « *grosste und vornehmste kin. Vorstellung des Kontinents* » («le plus grand et le plus célèbre spectacle cinématographique du continent »). Il propose des « séances spéciales-Paris le soir, pour les plus de dix-huit ans ».

Enfin, d'énormes *circques-cinemas* fréquentaient les grandes foires d'Europe. « THE OCEANIC VIO and Co », qui se veut « *the greatest Cinematograph Show on the World* », honore l'Alsace de sa présence au début du siècle.

Les premières années du XX^{ème} siècle ont été l'apogée du cinéma forain.

Dans les salles de spectacle : premières projections grand public

En juin 1900, la Deutsche Mutoscop u. Biograph Gesellschaft, de Berlin, présente dans la grande salle du Théâtre de l'Union à Strasbourg (à ne pas confondre avec l'Union Theater ou U.T. qui ouvre en 1914), des actualités allemandes et mondiales, et surtout le pape Léon XIII lui-même. Le sujet est noble et mérite le cadre qu'on réserva à la représentation : l'Union est un bel ensemble de bâtiments, situé au cœur de la ville et au bord de l'Ill (quai Kellermann), qui avait été construit par les catholiques en 1895, et comprenait outre un hôtel, différentes salles de spectacle et de réunion, dont au rez-de-chaussée, une salle de théâtre.

La société hollandaise ALBERTS Frères (qui avait des ateliers à Breda et à Paris), présente « des tableaux vivants, colorés et parlants » aussi variés que *Faust*, *La Pêche aux Baleines*, *Les Eléphants dressés*. Cette fois, nous sommes en juin 1907, au Palais des Fêtes de Strasbourg. Les deux mille spectateurs sont enthousiastes.

Cette mémorable séance eut des conséquences importantes pour l'histoire du cinéma régional. C'est ce jour-là que deux des spectateurs eurent le coup de foudre pour les « images animées », et décidèrent de créer à Strasbourg le premier cinéma permanent, qui ouvrit quelques semaines plus tard.

Le cinématographe s'installe et entre en guerre (1907–1930)

Après une décennie d'errance, le cinématographe se sédentarise. Des séances régulières sont organisées dans des endroits fixes.

Le cinéma vit d'abord en cohabitation. Puis il s'émancipe, souvent en évinçant son partenaire. Il se met en guerre en 14–18. Enfin il s'embourgeoise et s'installe confortablement dans ses meubles.

La sédentarisation (1907-1914)

Pourquoi ?

Dans cette première décennie du siècle, le phénomène est général : on le retrouve dans toute l'Allemagne, aussi bien qu'en France, en Belgique, aux Etats-Unis ... Il correspond à une révolution dans les conditions d'exploitation. La décision des grands producteurs mondiaux de films, PATHE en tête, de ne plus vendre leurs films mais de les louer, bouleverse totalement la situation. Plus besoin désormais de parcourir des kilomètres pour amortir un même film en le présentant à des publics différents. Pour la même somme d'argent, au lieu d'acheter un film, l'exploitant pourra en louer plusieurs. Son objectif sera dès lors de faire revenir le même public au même endroit, pour voir des programmes fréquemment renouvelés. C'est la fin du cinéma forain, la sédentarisation puis l'apparition des premières salles. Des industriels forains comme Valentin Lapp, vont abandonner leurs manèges-cinémas, et acheter des salles (en l'occurrence, le Central, futur UGC Capitole, à Strasbourg).

Il y eut en Alsace un précurseur, et cette exception confirme la règle : c'est *Hansberger*, de Mulhouse. Lui avait découvert le cinéma à l'Exposition Universelle de 1900 à Paris. Le cinéma y était en vedette, avec l'écran géant des Frères Lumière. De retour en Alsace, ce restaurateur haut-rhinois continue à s'intéresser au cinéma. Plus tard, il décide d'organiser des séances fixes. Les premières ont lieu en 1906. Mais cette sédentarisation précoce s'explique parce qu'au niveau local, il avait repris le système de PATHE : ayant lui-même, le premier, acheté quantité de films, il devint le premier loueur d'Alsace. Il pouvait donc disposer d'un stock de films suffisant pour assurer un renouvellement satisfaisant du programme dans sa propre salle du Wintergarten (futur Thalia) à Mulhouse.

Mais le cas de très loin le plus fréquent est la cohabitation avec des brasseries.

Les cinés-brasseries : une initiative alsacienne

Les brasseries sont très nombreuses en Alsace, et à l'époque elles sont souvent à la fois fabricants et débitants de bière. Elles seront le foyer privilégié du cinéma naissant, comme dans un autre grand pays producteur de bière, la Belgique. Presque tous les premiers exploitants alsaciens sont des aubergistes ou tenanciers de *Bierstub* (débits de bière) : Hansberger à Mulhouse, Hochwelker à Colmar, Muller à Molsheim, Flugel à Sélestat, Schneider à Bischeim, Kempf à Munster, etc. Le cinéma s'installe dans la salle principale. L'écran est une toile tendue sur un des murs. Les clients sont installés sur des

chaises derrière de larges tables qui leur permettent de consommer à l'aise. Au *Thomasbrau* de Strasbourg, on dispose les tables et les chaises parallèlement à l'écran, mais ce n'était même pas toujours le cas, comme le montre le dessin de l'intérieur du *Walhalla*, ou la photo de la salle de Sarre-Union. En réalité pendant longtemps, ces grandes salles ont été les ancêtres de nos salles polyvalentes.

Souvent le cinéma finissait par s'implanter juste à côté de la brasserie: à Bischheim (faubourg de Strasbourg), par exemple, on a d'abord organisé les séances dans la salle d'auberge, puis on a installé une annexe spécialement consacrée au cinéma. Ainsi le *Kinematograf* niche à côté de la « *Wirtschaft* (auberge) *Zum goldenen Löwen* ». Les deux activités sont très complémentaires, et les bocks de bière faisaient partie du plaisir du cinéma, soit en cours de séance (et plusieurs cinémas garderont très longtemps l'habitude de servir des bières dans la salle), soit à l'entr'acte. Des cinémas comme le *CBK* (« Cinéma Brasserie de la Krutenau ») à Strasbourg sauront s'équiper d'un dispositif particulièrement astucieux : chaque dossier était pourvu d'une tablette ou d'un porte-bock qui permettait au spectateur de derrière de poser sa bière!

Le cinéma s'installe aussi parfois dans de modestes locaux à proximité de brasseries, comme l'*Eldorado* de Strasbourg, qui naît « *hinter der Taverne* », près de la place Kléber, non pas dans un « établissement beau et grand » comme le voudrait la publicité, mais dans une sorte de hangar. Qu'importe! Cela lui a permis de s'imposer dans le quartier, et il y restera plusieurs décennies.

Mais bientôt le cinéma veut toute la place, surtout dans les grandes villes. A Strasbourg, après s'être immiscé dans le programme du *Variétés Theater* et de l'*Eden*, il évince toutes les autres attractions. Les deux cabarets deviennent des cinémas. Il est d'ailleurs remarquable que ces deux établissements aient été à l'origine la propriété de celui-là même qui introduisit pour la première fois le cinéma à Strasbourg : Georges Bruckmann.

Le cinéma bridé par l'administration allemande ?

Les exploitants alsaciens se heurtent à une administration allemande qui selon eux est plus sévère que dans le reste du Reich. A Strasbourg, les autorités veulent limiter l'expansion du cinéma, jugé susceptible de « servir le culte du passé » (la production française dominait alors le marché mondial). Le *Pö-lizeipräsident* de Strasbourg est un irréductible, farouchement décidé à empêcher l'ouverture de cinémas. Un exploitant strasbourgeois, Charles Hahn, part en guerre contre lui. Le 15 septembre 1910, il écrit à Zorn von Bulach, le représentant de l'Empereur Guillaume II en Alsace. Il annonce la couleur : il



Fig. 2: Le cinéma Eldorado, créé par le pionnier strasbourgeois Charles Hahn en 1911 (collection privée).

va organiser des séances cinématographiques sans autorisation, pour provoquer une décision de justice. Il donne même d'avance son argumentation. Et il se lance dans l'action.

Il obtient tout d'abord quelques autorisations de la police locale, effarouchée devant tant de détermination : il pourra faire des représentations de plein-air dans le jardin du *Wintergarten*, beau café qu'il possède au rez-de-chaussée de sa maison rue de la Demi-Lune. La presse annonce des « *Familien Vorstellungen* » (représentations familiales), au *Sommer-Kinematograph Kosmos* Puis on lui concède en 1911 l'ouverture d'un nouveau cinéma, l'*Eldorado*, à côté de chez lui, à la condition qu'il organise six fois par semaine des séances éducatives bon marché. Il aurait pu s'en satisfaire, à une époque où tant d'autres se voyaient refuser cette même autorisation. Mais Charles Hahn ne désarme pas, preuve qu'il ne se bat pas pour lui, mais pour le cinéma. Il organise au contraire une offensive massive. Il fonde le « *Kinematographen Interessen Gemeinschaft* » (« Communauté de défense des intérêts du Cinéma ») et dans son allocution du 18 avril 1912, dans la grande salle de l'Aubette, il explique son but : il se bat pour le cinéma, et part en guerre contre toutes les sottises, les préjugés, les conformismes, les archaïsmes qui de tout temps ont voulu abattre les novateurs et leurs inventions. Il argumente avec passion. Argument d'autorité: même le roi d'Angleterre, le ministre de la guerre d'Allemagne, le ministre de l'Instruction Publique français, utilisent le cinéma. N'est-ce pas une preuve de sa valeur ? Arguments historiques : ne voit-on pas combien se sont ridiculisés tous ceux qui, dans le passé, se sont opposés au progrès, qu'ils soient adversaires de l'électricité ou des locomotives ? Arguments géographiques : tous les pays du

monde autorisent l'ouverture de cinémas – pourquoi pas nous ? Arguments politiques même: « l'Alsace-Lorraine a donné le jour à des hommes, pas à des esclaves, et si nous acceptons cette domination policière sans réagir, alors honte sur nous d'être Alsaciens-Lorrains ! Nous ne devons pas laisser faire la dictature policière! »

Charles Hahn est en guerre ouverte. Malgré les concessions de l'administration, il organise, ainsi qu'il l'avait annoncé, des projections non autorisées. Il est appelé comme prévu à comparaître devant le tribunal ... Et il gagne ! Mais le paiera cher : pendant la Première guerre, il est envoyé pour plusieurs années en exil en Allemagne.

Les premiers « Kinematographen Theater » : une création allemande

Un nouveau type d'installation apparaît en ce début de siècle : les premières vraies salles de cinéma, ce qu'on appelle en Alsace, comme dans toute l'Allemagne d'alors, les *Kinematographen Theater* (théâtres-cinémas), ou encore *ständige Kinematographen Theater*, c'est-à-dire des « théâtres-cinémas fixes ». Cette fois, ce ne sont plus des initiatives d'Alsaciens qui veulent se donner un revenu d'appoint, mais des créations de sociétés capitalistes allemandes qui s'implantent presque en même temps dans différentes villes d'Alsace.

En décembre 1907, Bayer de Stuttgart fonde le *Kinematograph International* à Strasbourg. La jeune société Welt de Fribourg en Brisgau, fondée en 1906, a déjà des salles à Munich, Cologne, Nüremberg, Düsseldorf, Fribourg. En 1908, elle ouvre le Welt de l'Aubette à Strasbourg, puis celui de Mulhouse rue du Sauvage, et en 1909 celui de Colmar rue des Deux-Clefs. L'*Aktien Gesellschaft für Kinematograph und Filmverleih* ouvre le *Palast Kinema* de Strasbourg en 1910. En 1913, la *Continental Kinogesellschaft* ouvre en grande pompe le *Corso* de Mulhouse. La même année, la puissante entreprise de Paul Davidson, la *Projektion AG Union*, appelée aussi PAGU ou UNION, s'installe à Colmar. L'année suivante, elle est à Strasbourg, avec le cinéma U.T.

Décidément, c'est le début d'une ère nouvelle.

Le cinéma en guerre (1914–1918) : victoire allemande sur les écrans strasbourgeois

En 1914, les films projetés en Alsace sont en majorité d'origine étrangère². Ce sont surtout des films français, mais les productions danoises sont nom-

2 Exemple au hasard : programmes cinématographiques du 28 février au 2 mars 1914 dans les S.N.N. : présence française avec Max Linder et les actualités Gaumont, présence américaine avec l'annonce du Kinetophon Edison la semaine suivante, présence danoise avec Asta Nielsen et le réalisateur Urban Gad.

breuses, ainsi que les productions anglaises, italiennes et, déjà, américaines. La guerre va modifier du tout au tout la situation. A la fin de 1918, le cinéma en Alsace est devenu allemand, au prix d'une politique méthodique du IIème Reich pour chasser les images étrangères. Il est aussi devenu un instrument politique au service de l'Empire qui devient lui-même producteur d'images de propagande.

La guerre est déclarée par l'Allemagne le 3 août 1914 ; pour les cinémas, c'est la saison creuse. Beaucoup ont fermé leurs portes au début de l'été. A l'automne, les salles rouvrent peu à peu, du moins dans les grandes villes. Certaines petites salles resteront fermées pendant toute la guerre, d'autres, comme le *Kaiserhof* de Haguenau, seront converties en hôpital militaire. Cependant très vite, les autorités politiques et militaires vont s'efforcer d'utiliser au maximum le cinéma. Les Archives Départementales de Strasbourg ont conservé les décisions de Berlin concernant le cinéma en Alsace.

La censure : priorité aux images allemandes

Dès la fin de 1914, la mise au pas est amorcée. Le 15 décembre 1914, le Ministre de la Guerre promulgue un arrêté sur le cinéma et le fait parvenir en Alsace³. Il s'insurge contre « le caractère superficiel et insipide des spectacles cinématographiques en ces moments dramatiques », contre le cinéma qui « agit comme un poison sur un peuple sain », le détruit. Il regrette qu'« une grande partie des films français et anglais soient [...] des choses minables, de la pire espèce ». Il demande donc qu'on retire ces films de la circulation. Il souhaite qu'en « cette époque grave », on utilise ces « théâtres si fréquentés » « pour renforcer l'amour du pays natal, et promouvoir les bonnes mœurs ».

En mai 1915, le Ministère de la Guerre décide que les films étrangers tournés depuis le début de la guerre seront interdits⁴. Une note du *Kreisdirektor* au maire de Schiltigheim lui demande si les films étrangers ont bien été retirés de l'affiche dans sa commune, car il n'ignore pas que « dans les cinémas on montre des films venus de pays ennemis et qui influencent de façon défavorable l'opinion publique » (lettre du 16 octobre 1915). La lutte contre les influences françaises par le cinéma est généralisée. Les autorités militaires de Strasbourg informent des nouvelles dispositions prises par le Ministère de la guerre à Berlin : interdiction de prénoms français sur les affiches et les programmes de films, interdiction des uniformes français, contrôle du *Polizeipräsidium* avant toute projection.

3 A.B.R., 398 D 33, 23-7 a, Anlage Abschrift Kriegsministerium Nr 2867/1114 Cl., Berlin, 15 déc.1914.

4 Idem, arrêté 2461/415Cr, Berlin, 11 mai 1915.

Quelques jours plus tard, la censure des films portant sur la guerre est renforcée par les autorités militaires de Strasbourg⁵. Les autorités du *Reichsland* veillent à censurer tout ce qui pourrait rappeler les liens des deux provinces avec la France. Ainsi le Ministère d'Alsace-Lorraine (*Ministerium für Elsass-Lothringen*) estime que des films comme *Le Général Joffre donne un baiser fraternel à un vieil Alsacien de 1870* ou *Le Président Poincaré remet leurs drapeaux à deux nouveaux régiments en Alsace-Lorraine*, « ne devraient pas être autorisés, en considération des conditions politiques locales, même s'ils l'ont été par la police de Berlin ». Mais il se plaint que c'est une opinion « qu'il essaie en vain d'imposer à ses subordonnés »⁶.

La censure militaire s'attache aussi à interdire les films avec titrages en langue étrangère, en particulier les films français et anglais, car « ils ne sont pas objectifs et ne correspondent pas au sérieux de notre époque »⁷.

En 1916, la censure est renforcée : un décret du 6 mars 1916, signé des autorités militaires de Karlsruhe⁸, exige un visa pour chaque film et un contrôle obligatoire des films et des affiches. Il punit sévèrement le non-respect de la censure : 1500 Marks d'amende et un an de prison. Le 24 août, une note du Ministère de l'Intérieur de Berlin attire l'attention sur le danger moral de certains films et affiches et demande à être informé sur la situation en Alsace-Lorraine⁹. Le Reichstag lui-même s'est ému de la situation.

En 1918 encore, les arrêtés de censure continuent : un nouveau texte soumet à la censure de l'armée « tous les films, qu'ils soient tournés dans la patrie, au front ou à l'étranger ». Pour ce faire, l'état-major pourra s'adjoindre des spécialistes du Ministère de la Marine, des colonies, des Affaires Étrangères, etc., selon le sujet. « Les séances de censure se tiendront au Commissariat principal de police ». La censure ne fera que peu d'exceptions : elle s'appliquera même aux « films d'information militaire », appelés aussi « films de propagande », synonymie intéressante¹⁰.

5 Idem, note du 5 novembre 1915.

6 Idem, lettre du Secrétaire d'Etat Comte von Roedern au *Bezirkspräsident* de Strasbourg, le 23 décembre 1915.

7 Idem, note du 15 décembre 1914.

8 Idem, note signée « Der stellv. Kommanierende General Frdr v. Manteuffel, General der Infanterie ». Manteuffel avait été le premier *Statthalter* d'Alsace-Lorraine.

9 A.B.R., 398 D 33.

10 Idem, note du Kriegspresseamt Oberzensurstelle : « Diese Regelung gilt auch für militärische Aufklärungs- (Propaganda-) Films », Berlin 2 avril 1918.

La propagande

Pour « donner un bon état d'esprit » et « renforcer l'amour du pays natal », les autorités allemandes établissent une programmation conforme aux idéaux officiels, qu'il s'agisse de documentaires, d'actualités ou de fictions.

Les « films éducatifs » de la Deulig

Le premier impératif fut d'utiliser des documentaires et de montrer des images d'Allemagne. Le 12 septembre 1916, le *Bezirkpräsident* de Strasbourg adresse aux autorités de police et aux chefs de canton de Basse-Alsace une note¹¹ rendant obligatoire la projection d'un film éducatif en première partie de séance, et des « vues de nature » de vingt minutes également dans la deuxième. Elles porteront uniquement sur l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie, la Turquie, « afin que notre peuple découvre les beautés naturelles de ces pays et que cela ait une heureuse influence sur le développement du tourisme après la guerre ».

La réalisation des films éducatifs est confiée à la *Deulig (Deutsche Lichtbild Gesellschaft)* créée en 1916 et dirigée par Alfred Hugenberg, président du consortium de presse Scherl et du conseil d'administration de Krupp. Hugenberg fut aussi le fondateur en 1891 de l'Union Pangermaniste (*Alldeutscher Verband*¹²). C'est lui, l'industriel, l'homme de media, le pangermaniste passionné, qui lancera le cinéma dans la propagande nationaliste, ce qui fut tout bénéfique pour l'Union Pangermaniste d'une part, et pour l'industrie de guerre Krupp d'autre part. La Deulig collectera aussi dans ce but un maximum d'images déjà réalisées.

La Deulig s'efforce aussi de faire prendre conscience de l'importance du cinéma et de son influence sur l'opinion. Au niveau économique d'une part, puisqu'elle réalise des films de promotion des produits allemands et veut convaincre les chefs d'entreprise de faire des films publicitaires : on la voit solliciter les entrepreneurs alsaciens pour qu'ils lui passent commande, décision qui aiderait la société à « promouvoir son œuvre patriotique et économique »¹³. La Deulig s'efforce aussi de persuader les autorités de l'importance politique du cinéma. Elle fait de la propagande ... pour la propagande filmée,

11 Idem.

12 Vaste mouvement qui regroupe une grande partie de la classe dirigeante allemande, autour de certains thèmes exaltant la supériorité du peuple allemand et son droit à l'expansion et à la domination sur des peuples inférieurs. Le pangermanisme vise à réunir dans une Grande Allemagne les populations de culture allemande, à développer le mouvement colonial, à créer une *Mittleuropa* dominée par l'Allemagne.

13 A.M.S., Fonds Kieffer.

comme dans cette brochure intitulée « *Der Film im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Werbearbeit* »¹⁴.

Actualités de guerre : productions privées puis d'état. La naissance de la BUFA

Jusqu'en 1914, les actualités présentées en Alsace étaient le plus souvent celles de Pathé, Eclair ou Gaumont (comme partout en Europe). Pendant la guerre, ces actualités françaises sont interdites et remplacées par des *Wochenschau* allemandes. Deux sociétés allemandes produisent ces images : la société Messter, fondée en 1900 par Oskar Messter, pionnier du cinéma allemand à l'origine d'une des premières salles de cinéma du monde, ouverte en 1896 à Berlin, et la société Eiko, créée en 1912. Ces actualités « privées » sont hebdomadaires : *Messterwoche* et les *Eikowoche*. L'Etat manquant d'images a recours à elles. Le 21 janvier 1917, le *Bezirkpräsident* de Basse Alsace reçoit une note du Ministère de la guerre à Berlin, l'avertissant que « les films militaires (et les photos des films) *Unser Kaiser im Felde* et *Bei unseren Helden an der Somme* doivent être considérés comme des films officiels », bien que le premier soit produit par la Eiko-Film G.m.b.H. et le deuxième, par la firme Flora Film G.m.b.H. Il faut recourir aux firmes privées pour alimenter les cinémas du front et de l'arrière. En 1915, la München Kunstfilm Ostermayer réalise un film patriotique tourné dans les Vosges : c'est *Die Heldin aus den Vogesen* (*L'héroïne des Vosges*), film également sorti sous le titre *Das Mädchen von Schirmeck* (*La Jeune fille de Schirmeck*). Le film passera peu après sur les écrans strasbourgeois. Mais les films sont trop rares et l'Etat va bientôt remédier à cette situation.

Le 27 février 1917, Berlin expédie au Statthalter d'Alsace une note suivante¹⁵ à laquelle est joint un texte détaillé reprenant l'arrêté du 30 janvier 1917, « Nr 2425/I 17 A3 », qui est l'acte de naissance du *Bild und Film Amt*, rattaché à la division militaire des Affaires Etrangères, et qui remplace le *Film und Photostellen* rattaché à l'armée. On y présente le but de la BUFA : centraliser, regrouper toutes « les opérations qui ont pour but d'expliquer par l'image et le film, dans notre pays et dans les pays neutres », pour éviter toute dispersion fâcheuse. La BUFA aura donc des tâches multiples de collecte, de réalisation, de laboratoire, de diffusion

La BUFA est présente en Alsace. En novembre 1917, la BUFA tourne même un film à Strasbourg et dans les environs. Elle obtient l'autorisation de tourner sous la surveillance de la police à Strasbourg (à la gare et dans la vieille ville) et à Ittenheim, petit village situé à proximité de la capitale alsacienne¹⁶.

14 « Le film au service de la publicité nationale et économique ».

15 A.B.R., 398 D 33.

16 Il s'agit du film *Der Antiquar von Strassburg*.

La propagande cinématographique est un des aspects de la volonté politique allemande de soutenir le moral des populations altéré par trois longues années de guerre : le *Heimatdienst* multiplie en 1917-1918 les concerts, les conférences, les articles, les projections cinématographiques pour convaincre tous les publics possibles de l'importance de la cause nationale. A partir d'août 1917, l'Etat-major du XVème corps d'armée constitue des listes de conférenciers choisis dans le clergé (catholique, protestant, israélite) et le personnel enseignant¹⁷.

Des fictions au service du patriotisme

Une note du Ministère de la Guerre envoyé de Berlin le 7 novembre 1917 au *Statthalter* d'Alsace-Lorraine¹⁸ rappelle que le cinéma doit, à côté de sa fonction de divertissement, « servir au renforcement du sentiment patriotique (*Förderung Vaterländischer Gesinnung*) et à une visualisation des opérations de guerre sur terre, sur mer et dans les airs ». Il donne des instructions précises dans ce sens, fixant en particulier la composition des programmes : une partie documentaire, mais aussi :

« L'expérience prouve cependant que les gens préfèrent des films dramatiques, donc il ne faut pas que les films éducatifs et didactiques soient présentés seuls. Il faut que la partie divertissement reste l'élément principal d'une séance. C'est pourquoi les séances de cinéma devront être d'au moins 2500 mètres (durée environ deux heures), si on veut réaliser ces objectifs. »

Le grand art sera de réaliser des films de divertissement qui soient aussi des films de propagande. Deux films sur l'Alsace répondent à ces exigences : *Madeleine*, réalisé avant le conflit, et *Der Antiquar von Strassburg*, tourné en pleine guerre.

Madeleine, tourné en 1912 par la Deutsche Bioscop¹⁹, est présenté comme un « grosses Kriegsdrama in 3 Akten aus 1870-71 », dans la grande revue professionnelle publiée à Düsseldorf *Der Kinematograph*²⁰ (8 mai 1912). Le numéro du 5 juin du même périodique vante « le succès de la Bioscop », qui suscite « louanges et enthousiasme » unanimes. Le film est présenté cette fois comme « *Sensationnelles Krieg und Liebesdrama in 3 Akten aus*

17 Baechler, Christian : *L'Alsace entre la guerre et la paix. Recherche sur l'opinion publique 1917-1918*, t. 1, p. 88.

18 A.B.R., 398 D 33.

19 Société de production fondée en 1897 par les frères Skladanowsky, puis rachetée en 1907 par l'assistant de Max Skladanowsky, Julius Grünenbaum, ingénieur de Francfort qui représentait la Vitascope d'Edison. Schneider, Roland : *Histoire du cinéma allemand*, p. 17.

20 *Der Kinematograph. Organ für die gesamte Projektionkunst*, n° 280.

1870-71 » : on avait sans doute à tort négligé la dimension romanesque dans la première annonce ²¹. Il montre une jeune Alsacienne hésitant entre deux amoureux, l'un français, l'autre allemand : elle choisit l'Allemand, et périt sous les coups du Français.

Der Antiquar von Strassburg (Le Bouquiniste de Strasbourg) est une fiction tournée à Strasbourg en 1917. Destiné à prouver que l'Alsace est bien allemande, le film raconte l'histoire d'amour entre un jeune officier allemand (également historien) et une jeune Strasbourgeoise. D'abord rétive, la jeune fille est ensuite convaincue qu'historiquement et génétiquement, elle est bien allemande. Elle peut donc s'abandonner à son attirance irrésistible pour le jeune homme.

La création de la UFA

Le général Ludendorff, très convaincu de l'influence du cinéma sur l'opinion publique, décide la création de la UFA, *l'Universum Film Aktion Gesellschaft*, dont l'objectif sera « l'activité dans tous les secteurs du cinéma, notamment ceux de la fabrication des films, de la gestion des salles de cinéma, ainsi que la fabrication et le commerce de toute nature lié à l'industrie du cinéma et de l'image lumineuse ». La UFA sera donc un énorme groupe, englobant la Nordiske, le groupe d'Oskar Messter, et la Union de Paul Davidson (salles U.T.). Ce groupe sera mixte : un tiers de capitaux est fourni par l'Etat, et deux tiers par de grandes firmes privées de l'industrie (A.E.G., Henkel), de la banque, et du cinéma. La UFA développera une abondante production patriotique.

Le 4 février 1918, le gouvernement insiste sur les liens très privilégiés qui unissent l'Etat et la UFA. Par une note confidentielle adressée aux hauts fonctionnaires alsaciens, le Ministère de la Guerre avertit que la Deulig a beau « se référer souvent aux bonnes relations qu'elle entretient avec l'Etat », en réalité,

« c'est une société privée qui dépend de l'industrie lourde et est entièrement indépendante du gouvernement. La seule société de cinéma soutenue par le gouvernement est la société Universum Film A.G., Berlin, Unter den Linden 56. »

Le Ministère de la Guerre demande qu'on le fasse bien savoir²².

21 Première annonce : « grand drame de guerre » ; deuxième annonce : « grand drame de guerre et d'amour ».

22 A.B.R., 398 D 33.

La situation à la fin de 1918

Les écrans alsaciens ont été envahis de productions allemandes. En décembre 1917, l'armée a organisé un service de cinéma ambulant chargé de la propagande par le film²³. En septembre 1918 encore, une rencontre est organisée entre les fonctionnaires militaires d'Alsace-Lorraine et les propriétaires de salles de cinéma « afin de mettre le cinéma, mieux qu'il ne l'est à présent, au service de l'enseignement patriotique »²⁴. De fait, les films nationalistes se multiplient, alimentant le « bourrage de crâne »²⁵ qui ici comme ailleurs a sévi pendant la guerre. « Depuis le début de la guerre, le cinéma allemand s'est mis au service de la propagande et a inventé des films pour populariser les emprunts ou pour exciter le patriotisme des masses. Inutile de dire que cette production n'a rien d'artistique et pourrait dégoûter l'amateur de cinéma », déplore l'artiste alsacien Charles Spindler²⁶.

Le cinéma est devenu une arme politique qui semble décisive aux autorités allemandes : alors que pendant la guerre on manquait de tout, et en particulier de chauffage, on a cependant maintenu des séances de cinéma chauffées. La seule limitation a été d'arrêter les programmes à 22 heures 30 pour économiser le charbon et la lumière²⁷. De même, on s'est astreint à fermer les salles à cause de la grippe espagnole en octobre 1918²⁸. Mais ce fut une levée de boucliers des exploitants strasbourgeois, qui firent valoir qu'on ne saurait tolérer plus longtemps la fermeture de salles de cinéma « qui par ailleurs sont tellement utiles à la propagande nationale » : désormais le cinéma apparaît clairement, aux professionnels comme aux politiques, comme un indispensable instrument de persuasion donc de pouvoir ... et dès le 6 novembre 1918 les salles étaient rouvertes au public.

23 Attesté au moins pour la région de Saverne, A.B.R., 398 D 33.

24 Baechler, Christian : *L'Alsace entre la guerre et la paix*, op. cit., t. 1, p. 97.

25 Louis Delluc, dans un article du 26 février 1919 intitulé *L'Allemagne, la Guerre et le cinéma*, dénonce l'aliénation politique du cinéma allemand, mais lui reconnaît aussi des mérites : « Le cinéma sert alors moins l'art que la guerre. L'Empire y trouvait un merveilleux moyen de propagande. Des films spéciaux agissent sur la foule. (...) Dans cette mobilisation effrénée, l'art ne pouvait trouver sa mise au point voulue. On peut noter cependant d'immenses progrès dans le labeur isolé de chacun. Des metteurs en scène comme Richard Oswald, William Kahn, Eichberg, Meinhert, Max Mack ont travaillé rigoureusement et assez heureusement semble-t-il ». *Écrits cinématographiques II*, Cinéma et Cie.

26 *L'Alsace pendant la guerre*, op. cit., 25 novembre 1916.

27 Note du Ministère de l'Intérieur de Berlin du 7 novembre 1917, A.B.R., 398 D 33.

28 Note de fermeture des cinémas de Schiltigheim et Bischeim, 18 octobre 1918, A.B.R., 399 D 33.

Le cinéma s'embourgeoise (1914-1930)

Au début du XX^e siècle, les premières belles salles de cinéma apparaissent en Alsace, le cinéma se fait place de plus en plus grande dans la presse, et participe de plus en plus à la vie de la cité : il s'embourgeoise. Le mouvement, amorcé dès 1914, se développe entre les deux guerres.

Il y a différentes raisons. D'abord, le spectacle lui-même a changé. Les films sont plus longs (ils peuvent dépasser une heure) : on est loin des petits films du début, que les spectateurs commentaient bruyamment parce qu'il fallait bien meubler tout ce temps que mettait le projectionniste à changer de bobine ... Et puis ils sont devenus « culturels » : les producteurs avides de sujets nobles, ont multiplié les adaptations de romans, de pièces de théâtre, d'opéras ... (création du Film d'Art en 1908, spécialisé dans le genre). On s'éloigne des courses-poursuites, des tartes à la crème et des rodéos. Les intellectuels commencent à s'intéresser au cinéma qui devient peu à peu le « Septième Art ». Les grandes entreprises capitalistes comprennent très bien l'évolution du marché, et vont s'efforcer d'attirer dans des salles élégantes le public bourgeois. Les premières salles subsisteront. Elles ont eu le mérite de créer un territoire propre au cinéma, et d'offrir au public populaire non seulement une distraction bon marché, mais aussi un lieu agréable : on y parlait, on y fumait, on y riait. Paysans, ouvriers, bonnes, militaires, écoliers en école buissonnière s'y retrouvaient dans un tumulte bon enfant et chahuteur.

Mais à côté de ces lieux de vie vont apparaître des lieux de spectacle nouveaux, où le public viendra se cultiver, et se montrer.

Les nouvelles salles

Une de ces salles d'avant-guerre a subsisté : c'est l'U.T. de Strasbourg, rebaptisée plus tard A.B.C. et aujourd'hui Odyssée. Profitant des énormes travaux de la Grande Percée (création d'une large avenue traversant la ville de part en part), l'architecte alsacien Paul Horn construit en plein cœur de la ville le premier véritable « théâtre cinématographique » qui dans la région mérite pleinement ce nom. Par son emplacement d'abord, en plein centre ville; par l'ampleur du bâtiment; par l'architecture intérieure : vastes escaliers, salon, salle avec orchestre et balcons, scène ; par sa décoration : ors, rideaux rouges, fauteuils capitonnés, immense lustre en cristal. En tout cela il est théâtre. Il saura aussi attirer le public mélomane strasbourgeois par un somptueux orchestre d'une trentaine de musiciens.

L'ouverture de l'U.T. est annoncée à grand renfort de publicité, et stimule la concurrence. Chacun réagit comme il peut. Le Central Kinematograph, tout voisin, réplique : ils ont peut-être un plus beau décor, mais nous on a

les meilleurs films ! L'Olympia s'adapte comme toujours avec ingéniosité : il propose une halte-garderie pour les enfants des spectateurs. L'Eldorado déménage dans de nouveaux locaux en juillet. Puis c'est la trêve de l'été ... et la guerre. Après quelques semaines d'attente, les cinémas rouvrent leurs portes, sauf quelques exceptions comme le Kaiserhof de Haguenau, transformé en lazaret.

Après la guerre, l'évolution continue dans le même sens : de grandes salles s'ouvrent dans le centre-ville. A Strasbourg, le Grand Cinéma des Arcades prend la place d'un magasin, en lisière de la place Kléber. Il se veut « le plus moderne et le plus confortable, le plus somptueux ». Le Broglie Palace ouvre en mai 1921 ; c'est « une merveille d'architecture française », « le plus vaste et le plus confortable des cinémas de France », proclame la publicité. En 1928, ce sera le Ciné-Bal, remarquable création de *Theo van Doesburg*, en collaboration avec *Jean Arp* et son épouse, *Sophie Taeuber-Arp*. En 1930, c'est le tour de l'Empire (ancien Théâtre de l'Union, futur Rit's). D'amusantes caricatures de Zislin montrent l'extraordinaire floraison des cinémas en Alsace après la guerre, l'attribuant implicitement à la présence française. En réalité, le mouvement est international. Ce qui change après la guerre, c'est seulement la nationalité des grandes entreprises cinématographiques implantées en Alsace.

De toutes ces salles, la plus éphémère fut aussi la plus originale : c'est celle du Ciné-Bal, implantée dans le bâtiment de l'Aubette à Strasbourg. Originale dans son contexte : elle s'intègre dans un complexe de loisirs mondains comprenant restaurants, salles de jeux, salon de thé, caveau, dancing, salle des fêtes ... qui enchantait les Strasbourgeois pendant des années. Originale dans sa conception : on y consommait et on y dansait, puis on y regardait des films, tout cela dans le même lieu. Originale dans son décor, confié par les concessionnaires de l'Aubette (avec l'accord de la municipalité, propriétaire du bâtiment), à l'architecte hollandais Van Doesburg (le reste de l'Aubette étant confié à Sophie Tauber et son époux Jean-Hans Arp) ; c'est un art résolument moderne pour cette salle futuriste qui n'est plus une copie de théâtre mais un lieu de vie tout-à-fait inédit.

Van Doesburg avait une ambition immense : créer un environnement, une atmosphère tels que le spectateur s'élève jusqu'à « un niveau spirituel détaché de la réalité matérielle » (Evert von Straaten). Il veut y atteindre par la couleur, par la composition oblique des décors muraux, et par une étude très poussée des plans de circulation. En effet dans ce décor l'homme n'est pas figé, rivé à son siège comme au théâtre. Au contraire, le Ciné-Bal s'intégrait dans un ensemble que l'architecte concevait comme « un immeuble de passage, cherchant à faire communiquer entre eux les différents espaces de telle sorte que le public pût aller et venir sans être obligé de se tenir trop longtemps

HEUTE
sollen Sie erfahren
warum der Boulevard
abgerissen werden ist.

U.T.
Cinema

Er müsste
dem größten Cinema
Unternehmen der Welt
Platz machen.

Hochstrasse 3 Vis-à-vis Kaufhaus
beim Kistlerplatz „MODERN“

Heute
Samstag, den 3. Januar 1914
abends 8 1/2 Uhr

**• Offizielle •
Eröffnung!**

Fest-Programm:
U.T. Woche. Preis nur 1000 Mark.
Eine Wahnorgel in Deutsch-Ostafrika.
Lederer Mischke.

Der Student von Prag.
Bühnenstück Drama in 4 Akten von Max Halbe Brown.
In der Hauptrolle: Paul Wagner, der bekannte Charakter-
darsteller von Deutschen Theatern, Berlin.

Tango-Fieber
Eine Film-Parodie in 4 Akten.

Kassens-Eröffnung 8 Uhr

Eintrittspreise: M. — 55 H. Parkett | M. — 30 Sperrsitze
M. — 30 H. Parkett | M. — 150 Balkonloge
M. — 25 Balkon | M. — 100 Loge

Fig. 3 : Ouverture du cinéma Union Theater à Strasbourg : des films allemands dans une salle allemande (Strassburger Neueste Nachrichten, 3 janvier 1914).

dans une des salles ». Parallèlement, Van Doesburg cherchait à faire communiquer tous les arts : comme Gropius, il rêvait d'un art démocratique et intégré-intégré à la vie. Son but au Ciné-Bal, c'était que les gens se sentent bien, et tout devait y concourir également : l'accompagnement musical, la liberté de mouvement, l'architecture intérieure, la danse, et, bien sûr, les images mobiles.

Peut-être la formule était-elle trop en avance sur son temps, puisque le Ciné-Bal ne survécut qu'une dizaine d'années. Avant même la fin des travaux, Van Doesburg s'était heurté aux concessionnaires de l'Aubette et à la ville. Après l'ouverture de l'Aubette, il se plaint du public. Dans un premier temps, ses adversaires auront raison puisque ce décor a été entièrement recouvert. Par la suite, les projets de Van Doesburg pour l'Aubette sont apparus dans le monde entier comme une œuvre d'une ampleur et d'une créativité exceptionnelles. Aujourd'hui, Van Doesburg a gagné : la salle a été restaurée.

Les cinémas en mutation (1930–1945)

A peine installé, le cinéma alsacien va devoir affronter trois crises qui seront de véritables séismes : la révolution du parlant, la crise économique des années trente, puis la nazification.

Le choc du parlant

1927: Le *Chanteur de Jazz* est un événement mondial: le « parlant » déferle sur les salles. Dès novembre 1928, Al Jolson fait un malheur en Alsace. C'était un faux noir. C'était du faux parlant. Mais ce fut un vrai triomphe, qui suscita une interrogation essentielle : faut-il, ou non, abandonner le muet et s'équiper – à grands frais – en sonore ?

Pour le muet ...au nom de la musique

Le cinéma, on le sait, n'a jamais été muet. Simplement, il était sonorisé en direct, dans la salle même. Pour le texte, un bonimenteur ou un conférencier accompagnait les images : en Alsace, on commentait les films muets en alsacien, pour la plus grande joie du public. Le talent de l'animateur jouait un grand rôle dans le succès du film, mais des maisons comme Pathé fournissaient aussi un texte explicatif de chaque séquence, destiné à être lu pendant la projection.

Pour la musique, c'était souvent la famille de l'exploitant qui était réquisitionnée. On retrouve des musiciens chez beaucoup d'exploitants alsaciens des années vingt et trente : les Jean et les Wytsträete de Strasbourg, aussi bien qu'à Munster la famille Jung. Ainsi, dans les petites salles l'accompagnement était le fait d'amateurs, et il court d'innombrables histoires sur les bévues de musiciens étourdis jouant *La truite* de Schubert sur des images d'agonie, ou la *Marche Funèbre* sur des scènes de bal. Les musiciens avaient en général un répertoire d'airs gais et tristes appropriés à des situations. Dans les grandes salles, c'était tout un orchestre qui sonorisait le film. A Strasbourg, les grandes salles comme le Broglie avaient des orchestres symphoniques.

La part de la musique était allée grandissante dans le cinéma muet, pour des raisons pratiques: (« elle délivre le spectateur de ses oreilles » disait Jean Epstein, en couvrant le bruit du projecteur et de la salle), – et surtout esthétiques : l'impact de la musique est extrêmement important dans le muet, et de plus en plus les réalisateurs ont eu recours à de grands compositeurs pour sonoriser leurs images. Darius Milhaud pour *L'Inhumaine*, Eric Satie pour *Entr'Acte*, Arthur Honegger pour *Napoléon* ou *Liberté*. Ainsi le plaisir du spectateur devint-il peu à peu autant auditif que visuel, et, – peut-être est-ce

une particularité alsacienne –, le public s’attachait de plus en plus à ses musiciens de cinéma. C’est pourquoi les exploitants se sont plus à programmer de nombreux films chantants, en pleine période du muet, ainsi que des opéras filmés, comme *Samson et Dalila* « d’après Saint-Saëns » donné au Broglie-Palace en 1924. La partition était interprétée en direct dans la salle par des artistes régionaux, plus rarement retransmise par gramophone.

Ceci conforte les réticences des exploitants alsaciens face au parlant. Une enquête organisée auprès des directeurs de salles d’Alsace-Lorraine en mai 1930 donne une majorité favorable au muet, pour des raisons sociales (chômage de « milliers de braves gens, professionnels du chant et de la musique », qui vivent de l’accompagnement musical des films muets) et artistiques (l’enregistrement n’est que « de la musique en conserve », « une mécanisation synonyme de l’abandon de tout élan artistique »).

Pourtant dès 1931, en Alsace, « l’écran s’est mis à chanter et à parler, dans les plus petites villes » (Hubert Revol). Même ceux qui semblaient des inconditionnels du muet, équipent leur cinéma en sonore dès août 1931.

Ainsi que le soulignait Régis Jean, directeur du Grand Cinéma des Arcades et de l’Olympia à Strasbourg, « nous ne sommes pas les maîtres de nos salles, le public en est le souverain ». Entre la pression du public et celle des producteurs, les exploitants alsaciens cèdent les uns après les autres. En 1933, le muet est démodé.

Parlant... quoi?

Les premiers films non muets furent des films « sonores », avec des bruits, mais pas de parole. Ils restaient universels. Ensuite, on vit se développer des films sonores uniquement chantants : seuls quelques intermèdes étaient enregistrés sur disque. Enfin apparurent les « 100 % parlants », les fameux « talkies » américains, car ce sont les grandes firmes américaines qui furent à l’origine du procédé. Après un succès de curiosité, les talkies se heurtèrent à l’hostilité du public. Le public alsacien voulut, comme le public parisien, des films parlant sa langue. Mais quelle langue ?

Le cinéma Broglie de Strasbourg passa en 1930 *La Nuit est à Nous* en français et en allemand. Il y eut 17 660 entrées pour la version française, 17 434 pour la version allemande : match nul ! En réalité, ce qui était vrai pour le Broglie, salle « chic » du centre d’une grande ville, ne l’était pas du tout de l’ensemble de la région. Dans les années trente, la majorité des Alsaciens comprend mieux les films allemands.

Faut-il rappeler que le dialecte est alors la langue maternelle la plus usitée, et que le français, sauf dans la bourgeoisie francophile, est appris à l’école, et non à la maison ? Ainsi à l’époque où le parlant l’emporte en Alsace, au

début des années trente, seuls les Alsaciens nés après 1912 (ayant eu l'âge scolaire, six ans ou plus, en 1918) ont appris le français. Donc presque tous les Alsaciens de plus de dix-huit ans le maîtrisent mal, – sauf les plus âgés, ceux de plus de soixante-quinze ans, qui ont fréquenté l'école française avant 1870. Une étude réalisée par les *Dernières Nouvelles* d'alors montre que le pourcentage de francophones se situe autour de 30 %, avec un chiffre un peu plus élevé pour les hommes que pour les femmes, à cause du service militaire.

Dans ces conditions, la législation française était inapplicable en Alsace. En effet, un décret de 1934 avait limité la concurrence du cinéma étranger en France, en contingentant le nombre de films importés, ainsi que le nombre de salles autorisées à les projeter. Ce protectionnisme, commun à tous les pays, puisque tous avaient cru ainsi remédier à la crise de 29, avait déjà été institué en Allemagne, et comme en France, il visait surtout le formidable impérialisme cinématographique américain. Mais l'appliquer en Alsace eût ruiné les exploitants. Le gouvernement français chercha donc un compromis entre deux impératifs antagonistes. Le premier était national : promouvoir l'industrie cinématographique française, dans un but à la fois économique et culturel : car on redoutait que le film américain ruine la production française, et que le film allemand ruine la présence française en Alsace ; on craignait que les Alsaciens soient, par le cinéma soumis à « l'esprit allemand », voire à la propagande allemande, encore plus fortement redoutée depuis l'arrivée au pouvoir des nazis en 1933. L'autre impératif était régional : ne pas heurter le particularisme alsacien, surtout en ces années si agitées par la montée de l'autonomisme.

Finalement, l'état français choisit une politique assez complexe, mais respectueuse des intérêts de chaque exploitant : chaque salle de cinéma se vit affectée d'un quota de films français et allemands, étant entendu que par le décret du 6 juillet 1935, on ne devrait pas avoir moins de 50 % de films français. En réalité, il y eut encore des pleurs et des grincements de dents, et certaines salles eurent finalement le droit de passer jusqu'à 75 % de films allemands, dans les quartiers les plus populaires des villes ou dans les campagnes les plus dialectophones. On imagine l'activité paperassière engendrée par cette mesure ! L'administration locale devait contrôler, en plus du respect des visas pour chaque film, les listes de films que chaque exploitant devait lui remettre chaque trimestre. Mais elle eut l'avantage d'être globalement bien acceptée, sinon toujours respectée.

Ainsi les salles prirent, du fait du parlant, une couleur plutôt française ou plutôt allemande. A Strasbourg par exemple, le Kléber, le Broglie, le Capitole (ex-Central), l'Aubette passaient plutôt des films français, tandis que le Palace, l'Eldorado, l'U.T. étaient des fiefs du film allemand. L'U.T. s'était fait une spécialité des opérettes filmées, vendant les paroles des chansons du film

avec les programmes. La salle fit un record avec *Deux Coeurs et une Valse* « film parlant et chantant viennois », qui tint l'affiche pendant des semaines. Il faut dire que c'était une belle histoire d'amour avec « des mélodies enivrantes ».

Ce clivage subsista longtemps dans la géographie cinématographique alsacienne.

Vive la Crise !

L'adoption du parlant s'accompagne presque partout d'une rénovation complète des salles de cinéma. Or cette mutation se produit au moment même où la crise de 29 touche la France. Été 30, été 31, été 32 : les exploitants alsaciens profitent de la fermeture estivale pour moderniser entièrement leurs salles. Coûteux appareils sonores, nouveaux fauteuils, nouvel éclairage, nouveau rideau, miroirs ... Comment expliquer cette évidente prospérité?

On constate ces années-là des *recettes-records* : celles de 1931 sont en progression de 50% par rapport à l'année précédente. Les bénéficiaires n'ont pas progressé aussi vite, car il a fallu amortir les investissements. Cependant, la situation est confortable, surtout pour les entreprises importantes. La sonorisation a certainement, du fait de son coût élevé, favorisé la concentration des salles au profit des plus grandes. L'exemple de Bischheim, près de Strasbourg, est significatif. La même année 1931, les deux cinémas de la commune changent de mains : le Cheval Blanc est racheté par Charles Heitz, et le Lion d'Or par Albert Burger. Quelques mois plus tard, le Cheval Blanc est en pleine déconfiture, et le Lion d'Or prospère. Pourquoi? Le premier est resté un petit cinéma de quartier passant de vieux films muets, tandis que le deuxième a été entièrement rénové, sonorisé, et passe les mêmes films que l'U.T., le grand cinéma du centre-ville géré lui aussi par A. Burger. Le public afflue et le cinéma rapporte. Cela permettra à Burger d'acheter ensuite la Salle Blanche à Schiltigheim (à côté de Strasbourg), puis de faire construire le Scala à Neudorf (faubourg de la ville). Dans ces mêmes années trente, Gaston Guthmann regroupe sous sa direction le Palace, le Capitole, l'Eldorado, et le Broglie.

Ainsi les gros exploitants alsaciens ont-ils su profiter de l'afflux du public. Ce public était attiré par la nouveauté du sonore, mais aussi par la plus grande diversité des spectacles. Le cinéma se rapproche de la culture bourgeoise avec le théâtre filmé qui envahit les écrans au début du parlant. Ces productions « culturelles » ont attiré les nombreux Alsaciens qui n'ont pas la possibilité de se rendre à des représentations théâtrales parce qu'ils habitent trop loin d'une ville. Par ailleurs, l'industrie cinématographique américaine, qui inonde l'Europe de ses talkies, westerns, ou comédies musicales, attire

un public qui a besoin de rêve en ces périodes de marasme. Comme le souligne *Le Cinéma d'Alsace et de Lorraine* en janvier 1932 :

« Chacun a pu constater que la plupart des industries et des commerces subissent actuellement une crise très prononcée, et que le chômage depuis quelques mois prend de grandes proportions. Le cinéma toutefois est l'industrie la moins touchée, et [...] n'en continue pas moins à se développer [...]. C'est que le cinéma constitue une distraction dont on ne saurait plus se passer. Le spectateur se privera d'un objet dit de nécessité – au lieu d'acheter deux chapeaux par an, par exemple, il n'en achètera qu'un, mais il n'en continuera pas moins à aller régulièrement devant l'écran qui est maintenant pour lui un réconfort indispensable. »

Ce phénomène a été observé partout, en Europe comme aux Etats-Unis. Mais en Alsace, il va se prolonger au delà de la crise, car l'histoire et la géographie vont se liguer pour offrir aux exploitants l'occasion de recettes particulièrement juteuses.

L'Alsace, refuge des parias du nazisme

En effet, en janvier 1933, Hitler arrive au pouvoir en Allemagne, et aussitôt s'empare du cinéma: en juillet est créée la *Reichsfilmkammer* (Chambre Nationale du Film). Et dès le 6 juin 1933, une ordonnance du ministère du Reich à l'Information et à la Propagande, dirigé par Joseph Goebbels, excluait de l'industrie cinématographique tous les Juifs et tous les étrangers. Les films avec des acteurs juifs sont retirés du circuit. Qu'en faire? Les distributeurs allemands sont encombrés d'une marchandise invendable. Où placer des films allemands hors d'Allemagne? L'Alsace (ainsi que la Lorraine du Nord et le Luxembourg), devient l'exutoire privilégié de ces produits politiquement indésirables dans le Reich. Ils seront loués à bon compte aux exploitants alsaciens et feront les délices du public, friand de *Heimatfilme* et de « films de montagne », avec de beaux paysages pleins de jolis animaux, et de belles jeunes filles pures avec des nattes blondes qui aiment de beaux messieurs avec des chapeaux à blaireau. Années bénies pour les exploitants alsaciens, surtout ceux qui avaient obtenu un fort quota de films allemands. L'un d'eux, propriétaire de salles à Strasbourg, se souvient que *Le Curé de Kirchfeld*, acheté par son père en 1938, lui a valu des recettes extraordinaires. C'était un film austro-tchèque avec un acteur juif, Hans Jarey. Après l'Anschluss, le film est devenu inexploitable en Autriche, puis peu après en Tchécoslovaquie (jusqu'alors grands pays producteurs). Le film est resté seize semaines au Palace, puis a été loué au pourcentage des recettes dans d'autres cinémas. Les bénéfices considérables rapportés par ce film permettront à la famille

de subsister pendant deux ans, quand par la suite les nazis confisqueront son entreprise. C'était un parfait mélo, l'histoire d'une jeune paysanne qui s'amourache d'un curé, et le lui confesse sans le savoir. Mais c'était un film en allemand, et une histoire sentimentale : de quoi faire un triomphe populaire en Alsace.

Ainsi, les cinémas d'Alsace sortent plus forts de ces crises économiques et politiques. Les plus faibles ont disparu, mais les survivants affirment leur puissance. L'architecture des cinémas construits autour des années trente, comme à Strasbourg le Palace (1929), le Vox et le Scala (deux cinémas dont les plans datent d'avant-guerre, mais qui n'ouvriront que dans les années quarante) manifeste cette force et ce dynamisme. Peut-être sous l'influence des architectes des cinémas allemands, qui les premiers tournèrent le dos aux traditions théâtrales, les nouveaux bâtiments se veulent tout-à-fait modernes. Le Palace, entièrement rénové en 1929, s'inspire du mouvement moderne ou style international. Sa façade claire est rythmée de hauts reliefs géométriques. La prédominance de la ligne droite, de l'angle droit, l'abandon délibéré de toutes les fioritures du Modern Styl doivent illustrer le caractère dynamique et moderne du cinéma. Le Vox, construit par les architectes Scob et Wolff, présente une étrange parenté avec les Odéon anglais des années trente, et en particulier avec le Ritz de Birkenhead construit en 1937, qui lui ressemble comme un frère. Le Capitole, lui aussi entièrement remodelé au milieu des années trente (il ouvre ses nouvelles portes en 1935) présente le même aspect colossal et dépouillé à la fois.

Massifs, géométriques, couverts de néons, les nouveaux cinémas s'imposent dans la ville.

Le nazisme et les cinémas à Strasbourg

Les cinémas d'Alsace ont particulièrement souffert de la drôle de guerre. Ils reviendront à la vie sous les nazis – une vie très particulière.

La drôle de guerre va entraîner la fermeture des cinémas situés à proximité de la frontière allemande. En septembre 1939, à la déclaration de guerre, le gouvernement français ordonne en effet l'évacuation des civils résidant dans cette zone à risques. Des agglomérations comme Strasbourg sont entièrement vidées de leurs habitants, et abandonnées à quelques milliers de fonctionnaires et un nombre sans cesse croissant de chats. Cela durera tout un automne, tout un hiver et tout un printemps.

Le 4 juin 1940, après la *Blitzkrieg*, les Français quittent l'Alsace. Le 19 juin, la croix gammée flotte sur la cathédrale de Strasbourg, – avant même la signature de l'armistice. Toute l'Alsace est annexée, en violation complète de cet armistice: elle fait dès lors partie intégrante du Troisième Reich. Toute

la législation nazie s'abat sur elle. Les cinémas subissent le *Führerprinzip* : ils passent sous la toute-puissante autorité du ministre de l'Information et de la Propagande, Goebbels, qui contrôle toutes les phases de l'activité cinématographique.

Main basse sur les salles

Et tout d'abord, contrôle de l'exploitation, phase ultime de la chaîne, la plus urgente puisque c'est elle qui touche la population. La politique générale est simple : germaniser et nazifier l'Alsace. Germaniser les Alsaciens n'a pas de sens pour les nazis, puisqu'ils considèrent que les Alsaciens sont allemands. Ce sont donc les non-Alsaciens qu'il faut exclure (dans une conception raciale de la société, l'intégration n'a pas de sens : on naît allemand, on ne le devient pas). Le Gauleiter *Wagner*, qui a toute l'Alsace sous sa responsabilité, proclame dès 1940 : « Nous ne connaissons, en Alsace allemande, que l'Allemand. Pour une mentalité française, il n'y a pas de place ici ». Dès le 13 juillet 1940, tous « les ennemis du peuple et du Reich allemands » seront donc chassés : Français de l'intérieur, « Alsaciens francophiles notoires », juifs, etc. Des milliers de personnes sont expulsées, leurs biens sont confisqués. Leurs entreprises sont rattachées à des firmes allemandes. Ainsi voulait-on intégrer l'appareil productif alsacien à celui du Reich. Toutes les activités sont touchées.

Les salles de cinéma ne font pas exception. Le plus grand exploitant strasbourgeois était alors Gaston Guthmann, israélite. Ses salles passent sous contrôle nazi : le Capitole est repris par la toute-puissante UFA (dont le principal actionnaire Alfred Hugenberg fut un des soutiens majeurs d'Hitler), qui possède près de 5500 salles de cinéma en Allemagne dès 1938. L'Eldorado et le Broglie passent sous le contrôle d'un binôme de deux directeurs, l'un alsacien, l'autre allemand ; le Palace est confié à un Allemand victime de la guerre. De même, comme Français de l'intérieur, le Nantais Régis Jean est indésirable et privé de ses salles des Arcades et de l'Olympia. Il le sait et ne reviendra pas en Alsace avant la fin de la guerre.

Ainsi le parti nazi s'assure-t-il plus ou moins directement la maîtrise de l'exploitation cinématographique, souvent avec le concours de « Vieux Alsaciens », c'est-à-dire d'Allemands venus en Alsace en 1870 et ayant quitté l'Alsace en 1918.

La domination nazie entendait utiliser abondamment le cinéma comme moyen de propagande. Il fallait que le décor attirât le public. De fait, les architectes allemands vont beaucoup travailler à la modernisation et à l'embellissement des salles pendant la Deuxième Guerre mondiale. Ils vont appliquer les normes nazies de sécurité et de confort réservées aux Allemands. Par

exemple, les salles vont adopter le principe du hall d'entrée luxueux, dévolu à l'accueil du spectateur. La caisse, jusqu'alors souvent en avancée sur le trottoir, sera placée au fond du hall. Ainsi les salles deviennent-elles plus petites, mais plus accueillantes. Le Cinéac, les Arcades, l'Eldorado, le Broglie, le Scala seront ainsi modifiées pendant l'occupation allemande à Strasbourg.

Ces transformations ont sans doute contribué à attirer un public toujours plus nombreux. D'autres raisons ont joué également : le besoin d'information sur la guerre (d'autant plus qu'à partir de 1942, contre toute promesse, les Alsaciens sont incorporés de force dans l'armée allemande), le besoin de distraction, les disponibilités financières (il y avait si peu de marchandises à acheter ...), et l'obligation politique parfois (pour les jeunes en particulier) d'assister aux séances. Tout cela a poussé les Strasbourgeois vers les salles de cinéma, et les années de guerre virent des records d'affluence.

Un après-guerre mouvementé (1945–1970)

Retour à la France et victoire américaine

D'abord le gouvernement français interdit le film allemand. L'Etat français mène une politique de dénazification qui s'accompagne le plus souvent d'une campagne de francisation.

Cela correspond à l'envie du public : après quatre ans de censure nazie et de monopole austro-bavaro-prussien, les Strasbourgeois vont faire un triomphe aux films dont ils ont été privés pendant l'annexion : les films français et surtout américains. En 1945–46, le cinéma français tient encore la barre mais dès 1946 il est submergé par le flot des productions de la Columbia, de la Paramount et autres géants de Hollywood. Il faut dire aussi que les accords Blum-Byrnes de 1946 ont aidé à cette victoire américaine. Les Strasbourgeois d'après-guerre vont en ville pour le plaisir du cinéma en famille : ce sont les westerns qui ont le plus de succès, peut-être parce que ce sont des films d'action où le dialogue joue un rôle secondaire et ne posent pas de problème de compréhension dans une région passée d'une langue nationale à une autre.

En 1950, l'Etat autorise le retour du film allemand. C'est alors l'explosion du film allemand : *Die Fischerinn von Bodensee*, réalisera à lui seul 80 000 entrées. Le film allemand restera le favori des salles de banlieue et de campagne. En 1953, à Strasbourg, la victoire reste américaine : sur 142 films projetés, 52 étaient américains, 40 français, 26 allemands ...

Les Années 50 : l'essor des ciné-clubs

Les Années 50 ont été, du point de vue cinématographique, l'occasion d'un véritable bouillonnement d'idées, qui aboutit à la multiplication des ciné-clubs, c'est-à-dire d'une forme de cinéma non-commercial, dans laquelle la projection du film est obligatoirement accompagnée d'une présentation et d'une discussion.

Au lendemain de la guerre, on pense surtout à utiliser ce moyen (parmi d'autres) pour redonner, spécialement aux jeunes, le sens de la culture française. Mais très vite, l'objectif paraît trop étroit ; il va s'élargir alors au sens le plus large du terme.

Le mouvement des ciné-clubs à Strasbourg est né avec *Jeune Alsace*, association d'éducation populaire créée après la Libération. Le ciné-club *Jeune Alsace* date d'octobre 1948. Considéré comme le ciné-club de la ville, il a joué un rôle moteur dans la diffusion d'un cinéma de grande qualité. Les séances ont lieu généralement entre octobre et mars. Par exemple, en 1956-57, on a projeté 14 films, chacun précédé d'un court-métrage de valeur. L'immense salle du Rit's est parfois pleine à craquer, comme pour la projection des *Enfants du Paradis*. Plus tard, le Caméo remplacera le Rit's, jusqu'à la disparition du ciné-club en 1967. La présentation du film, comme la direction de la discussion, sont assurées par des volontaires. Ce sont souvent des membres de l'enseignement secondaire, exceptionnellement de l'enseignement supérieur, avec parfois la présence d'un réalisateur : Jean Renoir en est l'illustre exemple.

Sous l'influence de *Jeune Alsace* et parallèlement à son essor, le phénomène ciné-club éclate à Strasbourg et dans les environs, les premiers concernés étant les jeunes. Règle qui ne tolère pas d'exception, les ciné-clubs doivent être regroupés au sein d'une fédération, et les films (datant d'au moins 4 ans), doivent être loués par l'intermédiaire des fédérations de rattachement. L'éventail des ciné-clubs est très large : dans l'enseignement primaire, secondaire, technique, libre ou d'état ; dans les maisons de jeunes ; ciné-clubs ruraux, de paroisses, de foyers socio-éducatifs.

Les conditions de fonctionnement sont très inégales. Certes l'approvisionnement en films est largement assuré par deux cinémathèques : la CRCC (Coopérative Régionale du Cinéma éducateur) créée en 1949, et l'UFOLEIS (Union des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son) née en 1952. A la fin des années 50, le nombre de points de projection des deux cinémathèques est déjà largement supérieur à celui des salles commerciales.

On ne peut manquer de s'étonner de la discrétion de l'enseignement supérieur. A Strasbourg comme ailleurs, il semble que le cinéma ait intéressé les étudiants, mais qu'il n'ait suscité qu'« indifférence polie » de la part de

l'Université. Toutefois il faut souligner qu'à Strasbourg, quelques professeurs d'université, – rares il est vrai – s'étaient intéressés activement dans les années 50 à *Jeune Alsace*.

Mort ou mutation du cinéma ? (Les années 70)

Mais le cinéma est menacé par l'évolution des loisirs dans les années 60 : les adultes restent devant leur télé (chaînes allemandes et françaises), ou partent en week-end avec leur nouvelle voiture ; seuls les jeunes vont en ville voir les nouveaux films à l'affiche.

Cependant les cinémas de Strasbourg profitent du système de distribution qui réserve les meilleurs films (et les plus rentables) aux salles les plus fréquentées. La concentration a joué au profit des salles strasbourgeoises. Tandis que les salles de campagne sont à l'agonie, les salles strasbourgeoises s'adaptent à la transformation du public.

En ville, la crise du cinéma entraîne la fin des « *Kines* », les « *Flohkines* », ou « cinés à poux », comme on surnommait les « cinoches », ou salles populaires. La Grand-rue de Strasbourg, par exemple perd ses deux salles. Le Caméo, premier cinéma de la ville sous le nom de Thomasbrau en 1907, était un cinéma de quartier. Il devint après guerre un havre de cinéphiles autour du *Ciné-club Jeune Alsace*. Mais il ferme dans les années 60, transformé en discothèque. L'Eldorado quant à lui mue avant de disparaître. Né lui aussi avant la Première Guerre, c'était un vrai « *Kines* ». Son nom seul était tout un programme, c'était tout le rêve promis par le cinéma, c'était l'évasion garantie dans un monde pas forcément doré, mais lointain et nécessairement exotique. L'Eldorado de la Grand-Rue, c'était le paradis des cow-boys et des gangsters, le temple des westerns et des séries B. Mais en décembre 1972, changement de programme : l'Eldorado devient l'Ariel, « avec des fauteuils confortables, un espace appréciable pour chaque spectateur et une bonne qualité de projection ». Il devient un lieu feutré où, dans le recueillement, un public averti savourera les musts d'un cinéma pour intellectuels.

Les cinémas de banlieue ne sont pas épargnés. Le Scala de Neudorf, dans la banlieue de Strasbourg, ferme en octobre 1975 par manque de clientèle ... et devient un dépôt-vente puis un magasin de jeans. Sur 15 cinémas de la banlieue strasbourgeoise, il n'en reste qu'un seul en 1980, et encore a-t-il complètement changé de nature et de public : devenue l'Alpha, la Salle Blanche de Schiltigheim est désormais vouée au cinéma d'Art et essai.

Visées au centre : la concentration géographique

Alors que les salles meurent partout, les centres-villes alsaciens concentrent toutes les nouvelles implantations. Strasbourg, qui avait 1,7 million de spectateurs en 1968, en attire 2,2 millions en 1979.

À l'inverse des petits centres, les grandes villes connaissent dans les Années 70 un essor du nombre de salles, mais aussi leur miniaturisation. C'est l'ère des multisalles. Avant 1973, il n'y avait en Alsace que 2 multisalles, dont celle de Strasbourg (les 2 salles du Club). Mais peu après, pour faire face à la crise, les exploitants essaient de s'adapter à la diversification des goûts du public, et de plaire à tout le monde en multipliant le nombre de films présentés. Le Capitole de Strasbourg explose en 6 salles en novembre 73. L'Omnia ouvre presque en face quelques jours plus tard, à la place de la Taverne Mutzig. En décembre 73, passant d'un écran à dix, la rue du 22 Novembre est devenue le Grand Boulevard du cinéma à Strasbourg. En 1976, le Rit's à son tour fissionne : 4 salles à la place de l'ancienne grande salle, qui datait de 70 ans. Le Rit's garde tout de même une salle de 620 places au premier étage (balcon de l'ancien Rit's), et ouvre trois petites salles au rez-de-chaussée. Le processus continue en 1981 avec les 5 salles du Club (au lieu de 2). Le phénomène est le même dans les principales villes d'Alsace.

Comment expliquer ce succès des salles du centre ?

Par l'évolution du public, de plus en plus exigeant sur la fraîcheur des produits. Comme le soulignait avec humour Pierre Hochwelker, exploitant strasbourgeois : « Le film comme la tomate est une denrée périssable. Il se consomme frais. Par intérêt de curiosité, par plaisir souvent, par snobisme parfois. » Or les petites exploitations n'ont pas un accès facile au film : elles passent après les grandes salles. Et les spectateurs sont aujourd'hui tous motorisés. Ils prennent leur voiture ou leur deux-roues pour aller en ville voir le film dont on parle.

Par l'évolution du business, qui décide des implantations. Le monopoly du cinéma est dur pour les indépendants. Les grosses sociétés d'envergure internationale rachètent, en Alsace comme ailleurs, des cinémas. Pour écouler leur marchandise ou pour empêcher les autres de lui faire de la concurrence. La crise des années 77-87, comme toutes les crises du système capitaliste, aboutit à une concentration très forte. Les firmes les plus puissantes achètent des salles, gardent les plus rentables, les modernisent, et ferment les autres. Ces salles ont une qualité d'image, de son, et de confort propre à attirer le public et à provoquer la ruine des salles moins capables de suivre l'évolution des techniques. Aussi, à l'issue de cette crise, le cinéma en Alsace est-il de moins en moins alsacien. La programmation des salles est de plus en plus centralisée

à Paris, uniformisée et standardisée. Il faut énormément de talent et d'énergie aux indépendants pour résister aux trois grands : Gaumont, UGC, Pathé.

Quelle fut par exemple la politique de Gaumont en Alsace ? Le jeu de la marguerite est bien connu. « Je t'aime ... un peu » : d'abord, Gaumont rachète des actions de sociétés de cinéma implantées dans l'Est. « ... beaucoup ... » : ensuite elle acquiert la majeure partie des actions de sociétés qui fusionneront sous sa direction (Rex cinéma, Société immobilière serpenoise à Metz, Studio Kléber et Société des Cinémas de l'Est en Alsace) ... « Passionnement » ... en décembre 1986, Nicolas Seydoux déclare : « Gaumont est insuffisamment implantée à Strasbourg. Nous pensons qu'il y a à Strasbourg des potentialités importantes pour notre groupe » ... « ... Pas du tout ... » ? En juin 87, Gaumont annonce la fermeture de 8 salles à Strasbourg. La marguerite disparaît complètement de Strasbourg avec la fermeture du Rit's et de l'ABC.

La politique des indépendants reste celle de David face à Goliath. Il faut s'adapter, et réagir vite. S'adapter, ce peut être grossir, pour résister aux sumos du cinéma international. Ainsi René Letzguis, à la tête de la société CinEst (le Star et l'Etoile, à Strasbourg), a repris aussi les Omnia de Mulhouse. S'adapter, c'est aussi accepter les nécessités économiques, se plier aux lois du marché c'est-à-dire composer avec les goûts des consommateurs. C'est la politique suivie depuis longtemps par Pierre Hochwelker. C'est celle qu'adoptent ceux qui veulent survivre : « On peut trouver que j'ai vendu mon âme de cinéophile en programmant *Rambo III* ou le dernier Murphy, mais moi je suis en paix avec ma conscience, sinon j'aurais déjà démissionné », explique Daniel Uhmman en septembre 1988. Disons que j'ai une ambition pour le Colisée, c'est qu'à côté de Stallone, il y ait *La Belle et la guerre*, *Nola Darling*, *La Lectrice*, *Salaam Bombay* ou encore *Un Monde à part* ». Et aussi : « Je suis toujours un marginal, mais j'ai pris conscience que le cinéma est la seule activité artistique qui dépendait d'une chaîne économique. Pour faire un film : de l'argent. Pour le diffuser : de l'argent. Pour le faire connaître : de l'argent. Pour l'exploiter : de l'argent ».

L'histoire des cinémas strasbourgeois est une illustration de l'évolution politique, technique et économique de l'Europe au XX^e siècle. La part du spectacle, de la mondialisation, du capitalisme est allée sans cesse croissant, s'appuyant sur des films et des salles demandant des moyens toujours plus élevés.

Le cinéma est une industrie qui a des besoins gargantuesques. Il est un moyen de manipulation des esprits qui le place sous le contrôle du politique. Mais le cinéma est aussi un art qui a de tout temps été servi par des passionnés échappant (parfois) aux contraintes du système cinématographique dominant.

« Nicht vergnügungssteuerpflichtig » (« Exonéré d'impôts sur les divertissements »)

Le film utilitaire, le documentaire et le film de vulgarisation (*kulturfilm*) dans le complément de programme des cinémas d'Heidelberg 1910–1970

Qu'est-ce qu'un film utilitaire ?

La définition pose déjà certaines difficultés, même si l'enseignement et la doctrine définissent le *film utilitaire*, au sens le plus strict, comme un film scientifique. Au sens plus large du terme, les films utilitaires regroupent également les films publicitaires, les films promotionnels ou les films industriels. L'éventail va de l'actuel magazine d'information hebdomadaire au film de propagande, en passant par les documents historiques politiques. En revanche, le terme *kulturfilm* au sens strict se réfère exclusivement aux films de divertissement à caractère éducatif.

En anglais, tout ceci est regroupé sous les termes de *sponsored films* qui expriment clairement que ces films ont été produits à la demande d'une institution, d'un parti, d'une société, etc. et qu'ils poursuivent un intérêt public, politique ou économique. Une telle définition faisant défaut en Allemagne, nous devons nous contenter du terme de *film utilitaire*. Pour cette contribution, je voudrais élargir ce groupe à toutes les formes de films qui ne sont pas des longs-métrages narratifs d'une durée minimum de 50 minutes, à savoir les courts-métrages, les films d'animation et les documentaires, y compris les courts-métrages de moins de 30 minutes, ainsi que les documentaires de plus de 60 minutes. Ces films ont en commun une *raison d'être* propre, mais ils sont très peu programmés et sont tout au plus diffusés en complément de programme ou à l'occasion de projections particulières, de matinées, de programmes de courts-métrages, d'événements promotionnels, etc. On pourrait également les qualifier de *films éphémères* : les films dont l'actualité est limitée, qui ont ainsi une « demi-vie » et dans une certaine mesure une date de péremption au terme de laquelle ils n'intéressent plus le public. Le cinéma qui leur est consacré est un *cinéma éphémère*.



Fig. 1 : Cinémas Kammer, photo env. 1913, intérieur. Archives municipales d'Heidelberg.

Existe-t-il une continuité du cinéma éphémère dans le programme cinématographie d'Heidelberg ?

Pour trouver des traces de ces formes de films, nous devons principalement nous référer aux programmes imprimés. Depuis le début de la cinématographie, il existe des annonces de presse écrite dont les titres ne sont toutefois pas toujours très informatifs.

J'ai pu trouver des renseignements fondamentaux sur le thème du *kultur-film*, ainsi que sur l'évolution générale de l'industrie cinématographique dans des documents de la collection Kalbus à la bibliothèque universitaire d'Heidelberg¹. Les dossiers du comité de censure d'Heidelberg entre 1920 et 1935 sont également des sources d'informations² sur les projections de films en dehors des cinémas établis. Après 1945, ce sont surtout les étudiants du club cinématographique universitaire³ qui se sont efforcés de repasser des clas-

- 1 M. Oskar Kalbus (1890–1987) fut conseiller auprès du service culturel de l'UFA de 1920 à 1921. De 1922 à 1923, il occupe pendant deux ans les fonctions de directeur commercial de la société Kulturfilm AG pour l'Allemagne du sud ou DAFU-Filmverleih. Puis il retourne à l'UFA dont il est le directeur des ventes de 1926 jusqu'à la fin de la guerre en 1945. Dans les années 50, il est en charge de la distribution allemande chez Columbia.
- 2 Archives municipales d'Heidelberg (Stadtarchiv Heidelberg, StA HD), Wohlfahrts- und Jugendamt, 1790 et suiv. : surveillance des cinémas, loi sur les cinémas 1922–1942.
- 3 Archives universitaires Heidelberg (Universitätsarchiv Heidelberg, UA HD), « Filmclub Heidelberg ». Voir à ce sujet Jo-Hannes Bauer, « "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.

siques et des documentaires oubliés, mais aussi des courts-métrages et des films amateurs.

Pour chacune des phases de l'évolution du cinéma, je vais commencer par présenter les conditions générales, puis les conditions particulières, à l'aide d'exemples.

Le programme cinématographique d'Heidelberg avant la Première Guerre mondiale

Soixante ans d'histoire du cinéma ne peuvent se résumer en quelques lignes. La situation à Heidelberg se caractérise par une offre de programmes et de places assises supérieure à la moyenne. Dans les années cinquante et soixante, Heidelberg, avec Mannheim, était la *capitale allemande du cinéma*, à savoir la ville ayant la plus forte densité de cinémas, ce qui était remarquable pour une petite ville d'un peu plus de 100 000 habitants (seulement 54 000 en 1914).

La première phase dite phase de *court-métrage* jusqu'en 1910 environ ne distinguait pas encore entre courts et longs-métrages. Jusqu'à dix *numéros*, comme on appelait alors les courts-métrages, étaient projetés en l'espace d'une heure, dont des paysages, les « actualités », des vidéogrammes ou des films d'animation. Outre les courts-métrages grotesques, tous les films se référaient à un événement particulier, que ce soit les opérettes populaires, les événements politiques en Allemagne ou à l'étranger ou les stars de variété célèbres (*Sara Bernhard, Sabaret, Enrico Caruso*). Les actualités locales ou les événements de politique publique exerçaient un attrait particulier et faisaient souvent l'objet d'une promotion spécifique.

Après l'éviction des programmes de courts-métrages par les *productions cinématographiques du star system* qui faisaient l'objet d'une large promotion (Asta Nielsen-Film, Wanda Treumann, Henny Porten, Waldemar Psilander, Max Landa, Aud Egede Nissen), les actualités sont reléguées au rang de *complément de programme*. Les longs-métrages projetés, qui comprenaient un nombre d'actes différent (5 à 8 actes de 50 à 90 minutes chacun), étaient la plupart du temps réunis dans un double programme de deux heures et le temps restant était comblé par des courts-métrages et des actualités. Ce type de structure des programmes a été repris en 1919 et conservé jusqu'au début des années 20 jusqu'à ce que la durée de 90 minutes et le cadre d'un *programme en deux temps* (court-métrage + long-métrage) s'imposent définitivement pour le programme de la soirée.

Le site cinématographique d'Heidelberg avant 1914

L'évolution du site cinématographique d'Heidelberg avant 1914 peut être qualifiée de houleuse. En 1905 s'ouvre le premier *Central-Theater lebender Photographien*⁴ de la société hambourgeoise Eberlin & Co. sur le site cinématographique qui existe encore de nos jours dans la Hauptstrasse 146 (*Gloria/Gloriette*). En 1907, viennent s'y ajouter le *Tonbild-Theater* dans la Hauptstrasse 107 et en 1909 le *Metropol* dans la Hauptstrasse 118, tous deux gérés par leur propriétaire, Friedrich Schulten. À Noël 1909 s'ouvre le *Neue Theater* dans la Hauptstrasse 42 (plus tard le cinéma *Schloss*). Un autre cinéma, le *Lichtspiel-Theater* dans la Hauptstrasse 1, n'a tenu que de Pâques 1911 à juin 1914. En juillet 1911, Friedrich Schulten ouvre à quelques mètres seulement l'*Odeon*, un véritable cinéma-palace avec cinéma et magasin de photographie au rez-de-chaussée, restaurant au premier étage et café-concert à la cave. Enfin, en octobre 1913 arrivent les *Kammer-Lichtspiele* d'Emil Zindler dans la Hauptstrasse 88 (fermés en 2001). Il ouvrit avec le film de Paul Wegener « Der Student von Prag » (« L'étudiant de Prague ») (réalisé par Stellan Rye, d'après Hanns Heinz Ewers).

Les cinémas d'Heidelberg au cours de la Première Guerre mondiale



Au début de la Première Guerre mondiale, Heidelberg comptaient six cinémas, tous dans la Hauptstrasse et tous éloignés de quelques pas les uns des autres. Trois de ces salles de spectacle étaient des cinémas à salles (*Neues Theater*, *Odeon* et *Kammer* avec près de 800 places assises au total), trois étaient des cinémas-magasins *Union/Eden* (Hauptstrasse 146), *Metropol* (Hauptstrasse 118) et *Lichtspiel-Theater* (Hauptstrasse 1) avec près de 160 places chacun.

La concurrence était âpre et portée par le désir constant de présenter le meilleur programme, le plus actuel et le plus attrayant possible. La plus forte concurrence opposa les salles de Friedrich Schulten, l'*Odeon* et le *Neues Theater* situé en face. Depuis l'ouverture, Emil Zindler dirigeait sa *Kammer* comme l'ancienne forme du cinéma *Arthouse*. Il veillait au niveau de ses films et laissait sa femme accompagner les programmes de ses chants. La concurrence était particulièrement présente dans les petites annonces des journaux à l'occasion des changements de propriétaires⁵, lorsque la nouvelle direction

4 En l'absence d'indication contraire, toutes les références au programme cinématographique d'Heidelberg proviennent des quotidiens *Heidelberger Zeitung* (HZ), *Heidelberger Neueste Nachrichten* (HNN) ou *Heidelberger Tageblatt* (HT). Les références concernant les propriétaires proviennent des annuaires d'Heidelberg.

5 Voir par ex. HT du 15.12.1911, 31.1.1913, HNN du 26.9.1914, 21.10.1916, HT du 15.11.1918, 14.9.1928.

In den Kammer-Lichtspielen, Hauptstraße 88, Heidelberg

 **Einzig existierende Aufnahmen aus den Vogesen** 
 „Mit der Kino-Kamera im Weltkrieg“
 ERSTE SERIE:

„Die Winterkämpfe in den Vogesen“

Originalaufnahmen der offiziell vom Großen Generalstab der Armee auf die Kriegsschauplätze zugelassenen Kinoethnischen Abteilung der Expref-Films Co., Freiburg i. B.

Titelverzeichnis des Films:

<p>I. Teil</p> <p>Ausladen von Proviant und Munition auf der letzten Bahnstation hinter der Front. Eine Proviant- und Munitions-Kolonne auf dem Marsch zur Front. Auf dem Wege zu den Stellungen, wo die Vogesenkämpfe stattfinden. Das Errichten von bombensicheren Unterständen auf 900 m Höhe. Eine französische Granate, welche nicht explodiert ist. Eine Hütte für Offiziere auf dem Gipfel eines 1000 m hohen Berges. Durch Eisel, welche den Franzosen abgenommen wurden, werden den Truppen auf den Bergen Lebensmittel gebracht. <u>Ochsengespanne bringen der Gebirgs-Artillerie Munition zu ihren Stellungen auf die hohen Berggipfel.</u> Beobachten der feindlichen Stellung. <u>Truppen werden im Unterstand alarmiert und besetzen im Laufschrift die Schützengraben.</u> Die Truppen sichern sich vor feindlichem Granatfeuer im bombensicheren Unterstand und feuern weiter. Die Leichenentferlichkeiten dreier Krieger (ein Preuße, ein Bayer und ein Franzose). Kriegergräber im Winterkleide auf einem Berggipfel. ... Und wer den Tod im heiligen Kampfe fand, Ruht auch in fremder Erd' im Vaterland. <u>Das Kommando der Minenwerfer-Abteilung betrachtet das Einschlagen der Mine.</u> <u>Das Einschlagen der Mine im feindlichen Schützengraben.</u> Der Beobachtungsposten, 30 m vor dem Feind, stellt die Wirkung der Mine fest.</p> <p>II. Teil</p> <p>Brieftauben werden auf einem Patrouillengang mit einer Meldung versehen, zum Armeekommando geschickt. Durch Franzosen hergestellte Verhaue am Fuße des „Zuckerhutes“, welcher von den Bayern gestürmt wurde. Durchfahren einer Proviant-Kolonne durch ein Gebirgsdorf.</p>	<p>Auf Maulesel werden Maschinengewehre auf steile Berge befördert. Drahtverhaue auf einem Berggücken. Schleich-Patrouillen. <u>Skijöring von einer Abteilung Schneeschuhatruppen.</u> Abmarsch einer Schneeschuhabteilung, welche mit Gewehren ausgerüstet ist. <u>In Feuerstellung.</u> Seine Königliche Hoheit Prinz Leopold von Bayern besucht bayerische Truppen in den Vogesen. Parademarsch dreier Landsturm-Battalione vor Seiner Königlichen Hoheit Prinz Leopold von Bayern.</p> <p>III. Teil</p> <p>Alarm der Kavallerie in einem Vogesendorf. Das Sammeln der Schwadron. Absätzen zum Gefecht zu Fuß und Ausschwärmen. Transport von Artillerie-Munition auf hohe Berge. <u>Das Aufsuchen von Verwundeten durch Sanitätshunde in den Vogesenswäldern.</u> Zum Transport von Munition und Lebensmitteln, sowie von Verwundeten wird eine Drahtseilbahn benützt. Transport von Verwundeten zur nächsten Bahnstation. Das Verbringen der Verwundeten in den Lazarettzug.</p> <p>IV. Teil</p> <p>Eine Schneeschuhabteilung, welche mit Maschinengewehren ausgerüstet ist, unternimmt einen Aufstieg im Gebirge. Die Maschinengewehre werden abgenommen und von den Skifahrern auf dem Rücken getragen. Maschinengewehre werden in Stellung gebracht. Die Maschinengewehre werden auf Schlitten durch Skifahrer in weißer Uniform vorgebracht. Abfahrten der Maschinen-Gewehr-Abteilung über vereiste Abhänge. Den Truppen wird auf einem Berggipfel der große deutsche Sieg der Winterschlacht in Masuren verkündet. Die Truppen befinden sich 800 m vor der französischen Front.</p>
---	---

Preis 10 Pfg. zu Gunsten des Roten Kreuzes.

Fig. 2 : Les combats d'hiver dans les Vosges, programmes imprimé de la représentation à la Kammer, Office culturel de la ville d'Heidelberg.

voulait attirer l'attention. Dans ce cas, les autres exploitants suivaient et se rappelaient au bon souvenir du public.

L'ombre de la Première Guerre mondiale s'avancait déjà avec l'annonce de la Guerre des Balkans de 1912 et 1913 et la montée de la militarisation de l'offre de divertissements, même au cinéma. En outre, 1913 marqua le 25^e anniversaire du règne de Sa Majesté l'Empereur Guillaume II, mais aussi, à l'occasion de l'inauguration du Monument de la Bataille des Nations à Leipzig, le souvenir de la guerre de libération contre Napoléon cent ans plus tôt. Cependant, la question de savoir si l'on pouvait décorer la vitrine d'un cinéma aux

couleurs de la France ou si cela pourrait être interprété comme un manque de sentiment patriotique, donna lieu à une controverse publique dans la presse d'Heidelberg⁶. Toujours est-il que l'on projeta encore en juin 1914 à l'*Odeon*, à l'occasion du décès de Bertha von Suttner (1843-1914), le film belge « Mau-dit soit la guerre » (« Krieg dem Kriege ») (HNN du 19.6.1914). Puis vint la crise de juillet, l'attentat de Sarajevo et le début de la guerre. Il n'est donc pas étonnant que le nombre « d'événements patriotiques » (*Kammer*, HNN du 15.8.1914) augmente avec le début de la guerre et que rares sont les annonces qui ne font pas référence « aux premiers films authentiques (18 actes) du théâtre de la guerre » (aussi *Kammer*, HNN du 26.9.1914).

Après une fermeture temporaire, les cinémas d'Heidelberg poursuivent leur programme avec des films d'avant-guerre, de plus en plus de programmes actuels abordant toutefois des thèmes guerriers, en se référant bien souvent au théâtre de la guerre proche en France et dans les Vosges⁷. En été 1916, donc deux ans exactement après le début de la guerre, un programme cinématographique prend à cet égard une place particulière. Le *Schloss* présente une « exposition sur la guerre » en faveur de la Croix Rouge, avec notamment des trophées du navire « Möwe ». La *Kammer* projette « pour la durée de l'exposition sur la guerre » le film de l'Express-Film-Co. de Fribourg *Die Winterkämpfe in den Vogesen*⁸ (Les combats d'hiver dans les Vosges) également en faveur de la Croix Rouge. Ceci est d'autant plus remarquable que l'Express-Film-Co. n'était aucunement une institution de propagande publique, mais le producteur de documentaires le plus important de son époque dans le sud de l'Allemagne. L'Express-Film avait déjà produit une documentation remarquée sur les guerres des Balkans, présentée dans une brochure et débouchant sur un appel à une solution pacifique du problème des Balkans. Dans *Winterkämpfen* (sous-titre : « Mit der Kino-Kamera im Weltkrieg »), il s'agit en revanche d'une forme précoce de *embedded journalism*, un « enregistrement original (...) du service de technique cinématographique officiellement autorisé par le grand État-major de l'Armée (...) ».

Avec la création de l'Office de l'image et du cinéma, *Bild- und Film-Amtes* (BUFA) le 16 janvier 1917, la production de films de propagande sur les rapports de guerre est lancée à grande échelle pour lutter contre le désenchantement qui avait suivi la première vague d'enthousiasme pour la guerre. Dans le programme des cinémas d'Heidelberg, ceci se reflétait régulièrement dans les

6 Jo-Hannes Bauer, « “Hingabe an die Gegenwart.” Les cinémas à Heidelberg avant la Première Guerre mondiale », Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt, vol. 3, 1998, p. 179-196.

7 Comme les films « Sturmzeichen » HNN du 16.1.1915 et « Die Heldin aus den Vogesen » HNN du 20.3.1915.

8 Programme imprimé de l'événement voir illustration n°2. Je remercie l'Office culturel de la ville d'Heidelberg de m'avoir donné l'autorisation de la publier.

annonces des courts-métrages du BUFA : « Der Höllenkampf an der Aisne », « Der Meldehund im Feuer », « S.M. Kaiser Wilhelm in Flandern », « Riga – deutsch », « Des deutschen Reiches Waffenschmiede ». Les films sur la marine et les sous-marins allemands étaient particulièrement populaires (*U-Boote heraus*, *U 35*, *Graf Dohna und seine « Möwe »*). Les thèmes qui dominaient les gros titres pouvaient ainsi être recréés au cinéma. « Le documentaire du capitaine lieutenant Wolff montre notamment le naufrage de 15 bateaux à vapeur », annonce par exemple la *Kammer* (HNN du 14 juin 1917).

L'une des autres particularités de la Première Guerre mondiale était le genre des *films sur les emprunts de guerre*. On faisait ici appel de manière flagrante, et parfois aussi de manière très amusante, aux économies des citoyens. L'un des derniers exemples de cette série, « Victoria und Michel » (*Kammer*, HNN du 14 avril 1918), fut encore enregistré au printemps 1918 avec la participation d'habitants d'Heidelberg au Schloss au monument de Scheffel. Le film fut projeté mi-avril dans les cinémas d'Heidelberg.

Le début des années 1920 (1919–1925)

Dans les derniers jours précédents la fin de la guerre, les impôts dits de divertissement, les *Lustbarkeitssteuer*⁹, furent introduits à Heidelberg, à l'exemple de nombreuses autres villes, notamment en Prusse, mais aussi au Pays de Bade. Il s'agissait en fait d'un *impôt sur le cinéma*, puisque, bien que les cirques et les variétés y fussent également soumis, les effets de cet impôt sur ces établissements étaient plutôt marginaux. La municipalité se promettait un afflux significatif de capitaux (environ 48 000 Mark/an) dans les caisses publiques pour financer le théâtre public alors dans le besoin. L'opposition (apparente) entre le *divertissement* et l'éducation devait se répercuter dans les caisses. L'idée n'était aucunement nouvelle. La discussion autour de *l'impôt sur les divertissements* accompagne le cinéma depuis aussi longtemps que le thème de la *réforme du cinéma*, on pourrait même dire qu'il est la conséquence politique pratique du débat cinématographique culturel. Avec un taux de 23 %, cet impôt intervient massivement dans la liberté des exploitants de cinémas en diminuant sensiblement leurs revenus, sans apporter de compensation des risques.

Seuls les socialistes étaient opposés à *l'impôt sur les divertissements* puisqu'ils y voyaient un *impôt des pauvres gens* et qu'il était prévisible que cet impôt serait répercuté sur le prix. L'impôt comportait plusieurs taux, 10, 15 ou 20 pour cent, en fonction de la catégorie de places et des abattements

9 Hermann Schmeisser, *Der Gemeindehaushalt der Stadt Heidelberg von 1820–1925* (Le budget communal de la ville d'Heidelberg de 1820 à 1925), Diss. phil., Universität Heidelberg, 1926 (StA HD).

pour « contenus culturels ». Les événements éducatifs pour lesquels l'entrée coûtait moins de 50 Pfennig étaient totalement exonérés « d'impôt sur les divertissements », pratique largement répandue dans l'Empire. Il eut pour conséquence que le *kulturfilm*, jusque dans les années soixante, fut avant tout considéré par les propriétaires de cinémas et par le public comme un « contournement de l'impôt ».

L'œil de la loi : Le Comité local des cinémas et la « Kurpfälzische Bilderbühne » (KuBi)

La fin de la guerre et la révolution de novembre ont permis aux cinémas de retrouver un fonctionnement normal. Suite aux « bouleversements généraux dans les rapports de pouvoir », on a certes envisagé la municipalisation des cinémas et la nationalisation de l'industrie cinématographique, mais ces projets se sont rapidement avérés irréalistes. Une fermeture temporaire des cinémas pour activité révolutionnaire subversive fut uniquement ordonnée à Mannheim, à Heidelberg tout était calme. À Heidelberg, pendant les années de la guerre, les propriétaires et locataires de cinémas changeaient souvent, certainement en raison de la baisse des recettes, mais aussi en raison de la durée de la guerre ; une femme, Anna Hauck, géra même un temps le cinéma *Eden*. La reprise du *Neues Theater* par le propriétaire de cinéma de Rotterdam, Max Drukker, en novembre 1917, ainsi que la reprise de la *Kammer* par l'entrepreneur de Stuttgart Felix Bayer en octobre 1916, portèrent plus à conséquence. Felix Bayer fit intervenir Friedrich Schulten qui exploitait de nouveau son *Metropol* en régie propre, après la période de gérance d'un an assurée par Emil Zindler.

Sous la perspective de la production cinématographique allemande, on peut même parler d'un petit boom des années de la guerre jusqu'à 1920. À l'écart de la production mondiale, les premiers films de Lubitsch, Lang et Wegener (*Der Golem*) trouvèrent leur public. Une nouvelle vie fleurissait également dans l'usine à films d'Heidelberg à Schlierbach : près d'une douzaine de films y furent produits et projetés dans les années 1919/20.

Il convient également de mentionner la création d'un comité local pour le cinéma à Heidelberg¹⁰. La loi sur le cinéma entrée en vigueur le 19 mai 1920 réintroduisit la censure cinématographique dans l'Empire allemand, après la censure policière locale en vigueur jusqu'en 1914, puis la censure pendant la guerre. La nouvelle loi permettait d'introduire des comités locaux pour seconder les autorités de surveillance supérieures de Munich et Berlin et pour contrôler l'application des ordonnances. On contrôlait non seulement la ver-

¹⁰ Kara L. Ritzheimer, Protecting Youth from "trash". Anti-Schund campaigns au Pays de Bade 1900–1933, New York, Bingham State University, 2007. Voir notamment chapitre 5 : "Implementing the law at the local level : The Heidelberg Youth Office", p. 240 et suiv. et p. 263 et suiv.

sion du film projetée dans le cinéma avec une carte de censure, mais aussi l'utilisation des supports publicitaires et de l'attitude générale du propriétaire du cinéma, au regard par exemple de l'entrée des enfants et des jeunes ou de l'hygiène dans les locaux, etc.

Le président du comité d'Heidelberg¹¹ était M. Ammann, conseiller juridique municipal également responsable du service d'aide sociale et de la jeunesse. Faisaient partie du comité les Heidelbergers Camilla Jellinek, défenseur du droit des femmes, M. Zink, bibliothécaire municipal, MM. Herrigel et Rohrhurst, professeurs principaux, ainsi que l'écrivain Kurt Wildhagen. Dès le début, on s'efforça d'entretenir de bonnes relations avec les propriétaires des cinémas locaux et on envisagea ainsi de nommer Felix Bayer et Friedrich Schulten au poste d'assesseurs du comité.

La coopération alla si loin que Bayer proposa, en été 1922, de créer une *communauté du cinéma*, une initiative pour les films de grande qualité, qui devait présenter des propositions de programmes. Un peu plus d'un an après, en hiver 1923, sa proposition se réalisa de manière inattendue. Le cinéma *Eden* était orphelin depuis plusieurs années et provisoirement géré par la veuve du gérant. L'opportunité de reprendre ce cinéma se présentait alors. On importa le modèle de Karlsruhe où le plus grand cinéma de la ville, une salle de concert, était géré par une association. La *Kurpfälzer Bilderbühne* (KuBi) était née. Soutenue par le *Kulturfilmbund* (Fédération des *kulturfilms*) qui appartenait à M. Ammann et au gérant M. Schuhmacher, la KuBi projeta pendant près de dix ans, de 1923 à 1933, des films culturels et des documentaires ambitieux. Suite à la mise au pas des organisations sociales par les nationaux-socialistes, le *Kulturfilmbund* fut dissous le 1er avril 1933 et le cinéma fut cédé à un autre gérant, Arthur Kusch, qui le rebaptisa en cinéma *Gloria*.

Parmi les autres tendances des années 1924-1928, on trouve les grands événements cinématographiques. La plus grande salle de réunion de la ville était la salle municipale avec 1 200 places assises et la première demande d'utilisation de la salle municipale pour des projections cinématographiques ne se fit pas attendre¹². M. Drukker, propriétaire de cinéma, fit preuve d'une ardeur particulière, s'opposa au comité de la censure d'Heidelberg et entra dans la ligne de mire du comité local. À partir de 1924, il utilisa la salle municipale pour organiser ses événements, et pour la dernière fois en octobre

11 Voir Jo-Hannes Bauer, « "Es wird zu leicht zur Sucht..." ». Kino und Zensur im Heidelberg der zwanziger Jahre. In: Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt », Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt, vol. 4, 1999, p. 99-120.

12 Les « statistiques de la ville d'Heidelberg » (Statistik der Stadt Heidelberg, 1. Jg, 1927) recensent 16 842 spectateurs pour les trois films projetés 15 fois dans la salle municipale, c'est-à-dire que 20 pour cent des spectateurs de la salle municipale ont assisté à des projections de films.

1927 avec le film de Fritz Lang *Metropolis*, qui fut projeté en même temps que l'ouverture du cinéma *Capitol* dans la Bergheimer Strasse, où 1 250 spectateurs pouvaient prendre place.

Das Auge der Welt – le film d'Henry Porten et Wege zu Kraft und Schönheit

Je voudrais ci-après revenir sur deux événements qui caractérisent leur époque à leur manière et qui sont très étroitement liés à la personne de M. Oskar Kalbus.

Au début de l'été 1925, la KuBi, à l'exemple de Drukker, projette dans la salle municipale le film d'hygiène corporelle de l'UFA *Wege zu Kraft und Schönheit*. Ce documentaire qui se proposait de propager la *kalokagathie*, une âme saine dans un corps sain, n'était en aucun cas une propagande du naturisme, comme l'ont prétendu les critiques malfaisants. Mais le simple fait de voir des corps (quasiment) nus en mouvement (de gymnastique) entraîna une réaction culturelle, en premier lieu de l'église catholique, qui voyait le péché et la damnation derrière tout ce qui avait rapport au corps.

M. Oskar Kalbus était très peu associé à la production et à la distribution, mais il était depuis 1920 un collaborateur de premier plan du service des films culturels de l'UFA. Depuis 1922, un lien très personnel le rattachait à Heidelberg : il avait épousé Maja Sajonz, la fille d'un distributeur de produits fins dans la Märzgasse. Après avoir fait une tournée de l'Empire dans les années 1920 et 1921 pour propager l'utilisation du film scientifique dans les universités et autres établissements d'enseignement, Kalbus était devenu un expert de premier plan sur le marché du film scientifique ou de vulgarisation¹³. En 1923 et 1924, il fut le directeur des ventes de la Kulturfilm AG et de DAFU-Film pour l'Allemagne du sud, une fonction qui lui permettait d'agir en restant à Heidelberg et d'éditer un journal, le « Cactus Heidelbergensis ». C'est précisément dans le « Cactus Heidelbergensis » que l'on retrouve une critique du film *Wege zu Kraft und Schönheit* qui était une véritable provocation pour l'église catholique. « Suite aux projections dans la salle municipale, je n'ai jamais vu une seule personne nue dans la rue principale », poursuit-il. « Et, le lendemain de la projection, personne ne va arracher les vêtements de sa femme ou de ses enfants uniquement parce qu'un film projeté la veille a montré des écolières du système Mensendieck nues »¹⁴.

Quelques années plus tard, en automne 1928, Oskar Kalbus, alors chef des ventes de l'UFA à Berlin, était accueilli à Heidelberg au *Capitol* avec un projet de film scientifique et éducatif. En utilisant plus de 40 des films de la

¹³ La relation de Kalbus avec les films scientifiques et culturels s'observe à l'exemple de la controverse autour du film « Steinach », voir Oskar Kalbus, « Der Steinachfilm », montage/av 14/1/2005, p. 101-105.

¹⁴ Cactus Heidelbergensis, 1925, p. 179.



Fig. 3 : Cinéma Capitol, photo 1927, Paul Darius. Archives municipales d'Heidelberg.

star toujours populaire du film muet Henny Porten, il réalisa un film biographique (*Querschnitts-Film*) qu'il accompagna d'une conférence. Ce film fut le premier d'une série de six films-conférences, regroupés sous le titre *Das Auge der Welt*, avec lesquels il voulait éveiller l'intérêt pour les films culturels et pour le côté scientifique et non-fiction de la création cinématographique. Avec le film *Henny Porten*, Kalbus avait cependant frappé un grand coup qui lui permit de faire salle comble dans tout le pays et de recueillir de nombreuses critiques favorables. Un critique résuma : « Nos cinémas qui, comme chacun sait, en l'absence de projections en matinée, ne sont guère plus utilisés que six heures par jour, nos précieux films, inexploités et qui commencent lentement à se décomposer dans les archives, tout cela est mis à profit, attirant des couches de la population qui n'auraient pas même été attirées par l'idée du film, tout est utilisé, mis à profit et bénéficie à la société »¹⁵.

Au *Capitol* d'Heidelberg, il y eut même pendant trois jours trois représentations (16h20, 18h40 et 21h00), précédées d'un avant-programme de 50 minutes avec la comédie *Die weiche Birne* et le documentaire *Perlenzucht in Japan*¹⁶. Cette apogée marqua également la fin de l'ère du film muet. Un an plus tard, le film parlant était là. Les années 1929 à 1931 furent des années de transition. Il fallait ensuite sonoriser les cinémas pour rester concurrentiel et pouvoir ainsi projeter des films actuels.

15 Dr W. Lohmeyer, « Der erste deutsche Querschnittsfil m », Die Wahrheit, Berlin, 20.10.1928.

16 Annonce dans Heidelberg Tageblatt, 22.11.1928.

Fin de la phase du cinéma muet et passage au film parlant (1929–1933)

Pour les cinémas d'Heidelberg, l'apparition du film parlant s'accompagna d'un double bouleversement. D'une part, ils devaient passer à la technique de sonorisation, ce qui se traduit par de nouveaux investissements et une réorganisation des salles, d'autre part, la sensation de nouveauté ne dura pas si longtemps. De nombreux spectateurs regrettaient l'esthétisme du film muet et jugeaient les films « bruyants », qui laissaient peu de place à l'imagination, plutôt importuns. Les musiciens des films muets posaient également problème. Dans les bonnes années, un grand établissement comme le *Capitol* accueillait un petit orchestre de 14 personnes ; désormais il ne restait qu'un organiste qui présentait une ouverture ou un intermède sur l'orgue du cinéma à l'occasion des événements cinématographiques festifs et des variétés.

Le cinéma sous le régime nazi (1933–1945)

Au plan politique, la fin des années 1920 fut également une période de transition. Suite à la crise économique mondiale, la situation économique en Allemagne se détériora rapidement, le nombre de chômeurs atteignit le million en l'espace de quelques années et le débat politique s'accrut en une lutte entre la droite et la gauche, entre parlementaires bourgeois conservateurs et les courants radicaux de la rue. Cette période s'acheva avec l'arrivée au pouvoir des nazis le 31 janvier 1933, fraction sortie vainqueur des élections l'année précédente.

Pour Oskar Kalbus, la politique économique des nazis était profitable au cinéma, notamment aux films culturels et à l'UFA, le plus grand groupe cinématographique proche de l'État. Les nazis encouragèrent la concentration et l'hégémonie de l'UFA puisqu'ils pouvaient ainsi largement contrôler la production. Tous les cinéastes furent réunis d'office dans une *Kulturkammer*, une chambre culturelle. Ceux qui n'en faisaient pas partie ou qui en étaient exclus à partir de 1935, comme les artistes non-aryens, ne pouvaient plus trouver de travail.

Cependant, deux détails pour lesquels Kalbus avait lui-même lutté, ont joué un rôle décisif dans son approche positive de la politique cinématographique des nazis. D'une part, la projection de *films culturels* qui était recommandée depuis 1924 devint obligatoire à partir de 1934, d'autre part, le *système dit en deux temps* fut abrogé. Jusqu'alors, les cinémas proposaient la plupart du temps deux films attrayants par programme (comme le *double feature* anglo-américain) pour lesquels la distribution demandait un prix fixe. Le nouveau système exigeait un pourcentage sur chacun des tickets achetés, ce qui supposait que les propriétaires de cinémas établissent un décompte correct et ce qui interdisait tout jugement *spéculatif* des films. Du point de vue

de Kalbus, il s'agissait d'une distribution correcte des recettes aux caisses du cinéma et d'une forme réaliste de coopération entre la production cinématographique, la distribution et les propriétaires de cinémas.

Même l'obligation de projeter des *kulturfilms* présentait des aspects positifs, ce qui entraîna l'apparition de niches dans lesquelles le *kulturfilm* ou le film scientifique pouvait survivre, même s'il dut adapter son caractère de film de divertissement en complément de programme à son environnement.

Grâce à la coïncidence du passage au film parlant et de l'arrivée au pouvoir des nazis, apparut un nouveau genre qui exista uniquement sous cette forme pendant la période nazie : le court-métrage parlant. Ce fut une autre niche permettant aux acteurs, techniciens et réalisateurs qui ne participaient pas aux grandes productions de Tobis, Terra, UFA ou Emelka / Bavaria de subsister. Ceci s'illustre par l'exemple de Piel Jutzi, le réalisateur du Palatinat des Neckar-Western et des drames prolétariens des films Prometheus à Berlin. Après 1933, il put uniquement survivre en tant que réalisateur de courtes comédies et même en tant que caméraman de documentaires sur la nature vers la fin de la guerre.

À titre d'exemple de programme cinématographique de ces années-là, je me réfère à la semaine du 9 novembre 1938 (Nuit de cristal). Elle fut l'objet d'un événement de deux jours au Karlstorkino en novembre 2013. Les recherches de Philip Stiasny permettent de citer une grande variété de films culturels, de magazines d'informations hebdomadaires, de courts-métrages et de spectacles de variétés (au *Capitol*). Même les longs-métrages portaient souvent sur des thèmes internationaux et étrangers, sans trop privilégier la représentation propagandiste ou tendancieuse.

Le changement le plus radical de l'époque du film parlant consista dans la dépossession progressive du propriétaire du *Capitol*¹⁷, Eugen Reich, et de son épouse Erna Reich, alors gérante¹⁸. Ayant su reconnaître les signes du temps, Eugen Reich avait déjà rejoint la Suisse au cours de l'année 1933. Son épouse resta d'abord à Heidelberg où elle était supposément en sécurité en raison de ses « origines ariennes ». Mais la pression des Nazis sur l'entreprise soi-disant *juive* qui entretenait pourtant de très bonnes relations professionnelles avec les Nazis, se maintint pour se muer, en 1935, en une véritable campagne. Il est permis de supposer que l'ancien gérant du *Capitol*, Arthur Kusch, en fut l'instigateur, celui-là même qui avait quitté le *Capitol* dans la discorde en 1928, puis qui rouvrit le *Neues Theater* de Drukker en un cinéma parlant, le *Schloss*, et qui avait encore repris la KuBi ou cinéma *Gloria* en avril 1933.

17 Voir Jo-Hannes Bauer, « "Sündig und süß..." Das Bergheimer Capitol-Kino (1927-70). », Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt, vol. 14, 2010, p. 37-45.

18 La dépossession s'effectua suite à la réorganisation de l'UFA dans le groupe public UFA film (Ufi) et ne reposait donc pas ouvertement sur un motif antisémite.

Le fait est qu'Erna Reich, alors même qu'établie à Heidelberg, ne gérait plus son cinéma pendant la guerre, au plus tard après 1942. Le programme fut constitué par une administration centrale à Berlin qui gérait d'autres cinémas orphelins ou repris par le groupe Ufi. Ceci n'empêcha pas les Américains qui occupèrent Heidelberg en 1945 de saisir le *Capitol*, le *Schloss* et le *Gloria*, bien que les propriétaires du *Capitol* étaient de toute évidence victimes du régime nazi. Le *Capitol* resta saisi jusqu'en 1952, puis fut restitué suite à de fastidieuses négociations.

Heidelberg après 1945 – Le club cinématographique universitaire et les « Journées du cinéma » (« Filmkunsttage »)

Après 1945, on put véritablement parler d'un nouveau départ à Heidelberg, mais très bientôt, les habitudes se réinstallèrent. Les deux plus grands cinémas, le *Schloss* et le *Capitol*, furent d'abord saisis, puis gérés par un administrateur. *Gloria* et *Odeon* projetèrent d'abord des films américains des années 1940 et repassèrent les productions de l'UFA des dernières années de la guerre s'ils n'étaient pas soupçonnés de propagande. Il y eut également des tentatives de rééducation. C'est ainsi que fut diffusé au printemps 1946 le documentaire *Die Todesmühlen* sur l'ouverture des camps de concentration et la population fut invitée, si ce ne fut contrainte, à venir voir ce film. Globalement, on aspirait toutefois à la normalisation, d'autant que les Américains installèrent leur quartier général à Heidelberg. Toute la région jusqu'à Darmstadt, Francfort et dans la Rhénanie-Palatinat (Ramstein) servait de base aérienne, d'*Airbase* et de camp pour les troupes américaines en Europe centrale. Le film d'Howard Hawk *I was a male War Bride*, projeté en 1948 au *Capitol* alors saisi, montre une belle image de cette époque.

L'université connut également un nouveau départ. En automne 1945, les premiers étudiants revenaient déjà de la guerre. Le semestre d'hiver 1945/46 est marqué par une grande détresse et une grande improvisation, mais l'enseignement reprend son cours à partir du printemps 1946.

Il est d'autant plus étonnant qu'en 1948 une initiative estudiantine négocia avec les forces occupantes françaises à Mayence pour emmener des films français à l'Université d'Heidelberg. Un club cinématographique universitaire fut créé. Il voulait rendre les films ambitieux accessibles aux étudiants et avant tout élargir l'horizon au-delà des frontières allemandes. Hans Strobel, l'un des fondateurs et premier président du club cinématographique, décrit l'atmosphère comme un « regard à travers des barreaux ». On voulait laisser derrière soi le regard sur le monde contrôlé par les nazis et être enfin libre et ouvert à de nouvelles rencontres et à de nouvelles pensées.



Fig. 4 : La passion de Jeanne d'Arc, affiche de Dietrich Lehmann 1955. Filmclub Heidelberg, archives universitaires d'Heidelberg.

Le court-métrage et le documentaire dans le programme du club cinématographique (1948–1960)

Les activités du club cinématographique, alors géré par Heiner Braun, n'étaient qu'une goutte d'eau dans l'océan dans la période de l'après-guerre assoiffée de culture. Elles eurent tellement de succès qu'une ouverture sur la ville intervint déjà au cours de la deuxième année (1949). Le club cinématographique universitaire laissa derrière lui les étroites contrées de l'*alma mater* pour intégrer des citoyens, des journalistes et des leaders d'opinion de la ville, de sorte que les événements qu'il organisa devinrent bientôt des événements culturels de référence.

Les moments forts de cette évolution furent les « Heidelberg Filmkunsttage » 1951/52 (au cinéma *Schloss*, 26.7.–5.8.1951 et 10.–20.7.1952) avec le prix du *Criterium* et une série d'événements avec près de 50 courts-métrages et documentaires. Le *Criterium* était une forme de festival du cinéma créé à Paris par l'association *Cineisme* qui s'était déjà tenu trois fois (1948 et 1949 à Paris, 1950 à Rio de Janeiro). Il devait s'agir d'une compétition de films représentatifs de 15 pays, évalués et critiqués par un jury. Des prix étaient remis et le comité du festival était non seulement composé de personnalités comme René Clair, Jean Cocteau et Abel Gance, mais aussi des critiques de cinéma les plus importants de la profession, rivalisant à qui ferait l'analyse la plus pertinente de l'évolution actuelle du cinéma. Remarquons aujourd'hui qu'une certaine importance était accordée au court-métrage. Les jours du festival, il y avait un programme spécial consacré au court-métrage le matin à 11 heures, le deuxième *Criterium* vit même l'apparition d'un programme

consacré exclusivement aux magazines d'information hebdomadaires et au film publicitaire.

Il se peut que ceci ait déteint sur la conception du programme du club cinématographique, puisqu'à partir de 1952, le nombre de projections de courts-métrages augmenta sensiblement ; ils furent en tout cas l'objet d'annonces et d'affiches à part entière (voir annonces dans le programme du *Capitol* avec court-métrage 15 minutes avant la séance). Dans les archives universitaires, on trouve près de 40 affiches qui donnent un aperçu de l'atmosphère des projections cinématographiques de l'époque¹⁹.

Même les salles de cinéma ont changé par rapport à l'immédiat après-guerre. À Handschuhsheim, le Heidelberger Volkstheater s'était établi dans l'arrière-salle du restaurant *Bachlenz*. Après la réforme monétaire en été 1948, le théâtre fut mis en liquidation, la salle continua toutefois de faire office de cinéma le week-end et organisa des matinées et des soirées du club cinématographique. Les autres nouveaux sites de projection étaient le *Regina* à Bergheim, le *Kamera* dans la rue Brückenstrasse et le *Kurbel* dans la rue Bahnhofstrasse. Le *Kamera* et le *Kurbel* tentèrent de prendre en compte les intérêts du public dans les quartiers. Ils poursuivirent la tradition du cinéma-magasin dans des petites salles intimes, recréant même l'ambiance d'un club (*Kamera*) et sans cabine de projection (*Kurbel*).

Le cinéma *Fauler Pelz* de la rue Zwingerstrasse était l'un des autres centres consacrés à l'art cinématographique à Heidelberg. Sous la direction d'O. F. Richter, un programme ambitieux était proposé toute l'année, et pas uniquement en période de festival. Le club cinématographique y avait établi son quartier général où il était toujours chaleureusement accueilli ; c'est ici que les assemblées générales se tenaient souvent.

À partir de la fin des années 50, le club cinématographique commença à présenter des courts-métrages dans son programme, si possible sur un thème général. Le 19 mai 1958, des courts-métrages français étaient au programme, une semaine plus tard des « films sur le jazz », puis des « films d'avant-garde ». En 1960, il y eut de nouveau « l'avant-garde internationale » et en 1961 un programme de courts-métrages français. Comme on le voit, le programme était certes ambitieux, mais manquait un peu d'originalité.

Le programme cinématographique au 575ème anniversaire de l'université en 1961

Une découverte fortuite, qui apparaît de prime abord comme une bagatelle, mais qui à mieux y regarder jette une lumière révélatrice sur la manière dont le grand public conçoit le thème du cinéma et de l'art cinématographique, ré-

19 UA Heidelberg, Nachlass Dietrich Lehmann, Plakate Filmclub 1953-55.

vèle à quel point la relation entre l'art cinématographique et le cinéma *mains-tream* est devenue délicate.

À l'approche du 575^{ème} anniversaire de l'université, O. F. Richter se proposa, au printemps 1961, de présenter un programme festif, qui ne devait rien coûter à l'université, dans ses cinémas des « Süddeutschen Filmbetriebe Hubertus Wald » à Heidelberg. Dans son plus grand cinéma, le *Lux*, Richter projeta *Porgy and Bess* dans la version actuelle d'Otto Preminger. Au *Faulen Pelz*, son cinéma de prédilection, il projeta chaque jour un programme différent avec des films aujourd'hui encore très appréciés comme *Le Voyage en ballon* (France 1960, A. Lamorisse), *Témoin à charge* (Billy Wilder, avec Charles Laughton et Marlene Dietrich), le film de Fritz Lang *M le maudit*, ainsi que *Étoiles*, de Konrad Wolff (DEFA-Film).

Une matinée dominicale avec des documentaires, des courts-métrages et des films d'avant-garde devait marquer le point culminant. Le court-métrage *Ein Tag in New York*, *Le Ballon rouge* (A. Lamorisse, France 1957, Oscar du meilleur film étranger), *Le ruban magique* (film industriel BASF de Ferdinand Khittl, co-auteur du manifeste « Oberhausen », *CI2 H22 OII – Auf den Spuren des Lebens* (documentaire scientifique), *Voisins* et *Le Kaléidoscope*, court-métrage humoristique, furent choisis²⁰. Un programme parfaitement respectable, digne de la fête de l'université, ce dont l'annonce fit expressément mention.

Mais qu'en fit l'archiviste de l'université ? Il ne put s'empêcher de faire référence, à coup de soulignements et grosses flèches, aux titres du programme des autres cinémas d'Heidelberg qui n'avaient absolument rien à voir avec l'anniversaire de l'université : *Es war eine rauschende Ballnacht* (Ce fut une nuit de bal enivrante) au *Kammer*, *Alle Griffe sind erlaubt – Catch as catch can*, (Toutes les prises sont permises – Catch as catch can) au *Kurbel*, *Das Freudenhaus von Yokohama* (La maison de joie de Yokohama) à l'*Odeon*, *Mädchen verschwinden ohne Spuren* (Les filles disparaissent sans laisser de traces) au *Gloria* et *Die feurige Verführerin – wegen Verführung Minderjähriger* (L'ardente séductrice – pour détournement de mineurs) au *Rex*. Les titres annoncent déjà le cinéma d'exploitation et le cinéma érotique des années 60 qui devaient dominer le marché dans les années soixante-dix avec des « reportages sur les écolières » et autres produits.

La fin du club cinématographique et le cinéma dans la cave du Collegium Academicum (1969/70)

Le club cinématographique ressentit ce déclin du cinéma dans l'estime du public lorsqu'en 1967, après l'élection de Reinhold Zundel à la fonction de

20 Rhein-Neckar-Zeitung du 26.5.1961.

maire, la subvention communale passa de 3 000 DM à 1 000 DM (1968), puis à 0. Le club cinématographique n'ayant pas immédiatement suspendu son activité, continua ses projections, mais l'insuffisance d'actifs entraîna l'arrêt de ses activités. L'occupation du rectorat par des étudiants contestataires, à l'occasion de laquelle le bureau du club cinématographique fut saccagé, y contribua également. Les étudiants se rebellent également contre l'*establishment* du club cinématographique, reprochant l'esprit bourgeois de ses membres à l'égard du cinéma (« œuvres de grands réalisateurs »). On exigeait un esprit prolétaire, le cinéma devait être un outil au service de la lutte des classes, devait rendre compte de l'évolution révolutionnaire et l'encourager.

Pour ce faire, on créa un tutorat cinématographique dans le cadre du *studium generale* du *Collegium Academicum* pour poursuivre le travail du club cinématographique dans un contexte nouveau. En été 1970 se tint la dernière assemblée générale du club cinématographique qui décida de modifier les statuts à la majorité des nouveaux membres. Dans la cave de la résidence universitaire *Collegium Academicum*, un cinéma improvisé avec des projections en 35 mm et 16 mm fut aménagé, projetant des classiques des années 20 (films dits *films russes*), des films sur la Chine révolutionnaire et des documentaires et films d'agitation (Agitationsfilme) allemands. Certains titres des films projetés *Nicht lösbares Feuer* (Feu Inextinguible) d'Harun Farocki, *Madina Boe* renvoient aux thèmes alors actuels de la protestation contre la guerre du Viet-Nam et l'impérialisme. Au milieu des années 70, les premières journées du cinéma féminin furent même organisées dans le cinéma du *Collegium Academicum*.

Pour résumer cette évolution, on pourrait donc avancer, *cum grano salis*, que le cinéma éphémère des films marginaux et rebelles se retranscha dans l'*underground* en raison de la commercialisation croissante et de la banalisation de la production cinématographique mainstream. Ce fut littéralement le cas à Heidelberg puisque le cinéma du *Collegium Academicum* était une cave voûtée réaménagée. Ceci s'inscrivait aussi dans le temps : d'une part, on formait de plus en plus de jeunes réalisateurs qui cherchaient à exercer une activité judicieuse en dehors de l'usine à rêves, d'autre part, la projection en 16 mm moins onéreuse (et plus tard la vidéo) était de moins en moins chère, de sorte que des cinémas non-commerciaux dits lieux de projection ont pu se développer sur des initiatives locales. À partir du début des années soixantedix, il existait tout un réseau de lieux de projection qui se trouvaient la plupart du temps aux alentours d'institutions pédagogiques ou de mouvements politiques, permettant ainsi aux réalisateurs de documentaires de vivre de la distribution de leurs films, comme Peter Krieg récemment disparu (1947-2009) avec son *barfuß-Film*.

Un cinéma dans une petite ville

Jeux de lumière à Ladenburg

À première vue, l'histoire du cinéma de la petite ville de Ladenburg, située entre Mannheim et Heidelberg, au nord du Neckar, n'a rien d'extraordinaire à proposer. Pendant près de 50 ans, entre 1920 et 1968, la ville a disposé d'un cinéma. Il se trouvait dans l'annexe d'une auberge néoclassique, au cœur d'un quartier emblématique de la ville datant de l'époque romaine, face à la mairie et près du château de la ville. Les vestiges de l'histoire du cinéma de Ladenburg, regroupant des affiches et des articles parus à l'époque dans les journaux locaux ainsi qu'un dossier de police de la mairie, sont conservés aujourd'hui dans les archives de la ville¹.

Cette contribution a pour objectif de se placer à l'échelle d'une micro-histoire en se saisissant des entités élémentaires (un acteur, une administration, une ville) pour comprendre les échanges entre les pouvoirs publics et les opérateurs de cinémas, au cours des dernières années de l'Empire, sous la république de Weimar et jusqu'à la fin du national-socialisme. Elle vise à vérifier, à la lumière des archives, l'importance réelle des normes dans la vie de tous les jours. Pendant de nombreuses années, les législations et les ordonnances du ministère de l'Intérieur de Karlsruhe ont été interprétées de manière pragmatique au niveau local. À Ladenburg, cela s'est notamment avéré pour la surveillance des prescriptions relatives à la protection de la jeunesse. La constellation prise ici en exemple regroupe d'une part un unique cinéma avec toujours le même propriétaire et d'autre part, une administration, réunissant la mairie et la direction de la police. Elle apparaît comme un modèle réduit propre à illustrer le quotidien du cinéma.

1 Dans le cadre de ce projet, nous avons contacté de nombreuses archives municipales de la région du Rhin supérieur. Nous avons choisi de nous concentrer sur Ladenburg car nous avons trouvé de nombreux documents très intéressants. On peut consulter, dans les archives de la ville, les journaux locaux ainsi que les dossiers administratifs. Nous aimerions remercier tout particulièrement l'archiviste de la ville, Oliver Gülck.

Les cinémas itinérants

La ville de Ladenburg, qui compte près de 4 500 habitants au début du 20^e siècle, entre dans l'âge d'or du cinéma le 15 mars 1906. C'est le jour où le forain Karl Nelle a demandé « l'autorisation de présenter un cinématographe »². *Le cinématographe de Nelle* voyage à travers le land de Bade avec un programme d'une heure qui tourne en boucle³. En 1906, il comptait à son répertoire des photos de la réception du Prince de Galles en Inde, d'un reportage sur un voyage en Italie et en Engadine, sur le carnaval de Nice de 1905 et d'un « grand choix de scènes de rue et de scènes humoristiques »⁴. Les représentations étaient accompagnées d'un « orchestron qui remplaçait quelques 40 musiciens »⁵. Ces appareils, entraînés par un mécanisme ou une manivelle, permettaient de lire des partitions complètes grâce aux rubans perforés. L'entreprise fribourgeoise Welte, leader dans la région du Sud-ouest, s'est rapidement spécialisée dans la fabrication d'orgues de cinéma et a connu un franc succès international⁶. Le forain Nelle actualisait régulièrement son programme. Dans la rubrique « Nouveautés ! Toutes dernières nouvelles ! », il annonça, en mai 1906, dans la petite ville de Forêt Noire de Schramberg un film sur la « catastrophe minière de Courrières en France »⁷. Cette catastrophe provoquée par un accident qui eut lieu deux mois plus tôt. Un coup de grisou avait fait plus de 1 099 morts. L'intervention d'une équipe de secours constituée de mineurs allemands est devenue un symbole de la solidarité internationale du prolétariat, qui s'oppose au pouvoir politique des deux pays. En tant que support médiatique, le film a d'ailleurs fortement contribué à cette grande cohésion. L'œuvre la plus célèbre n'est autre qu'une co-production franco-allemande *Kameradschaft*, sous la direction de Georg Wilhelm Pabst (1885–1967)⁸.

2 Demande d'autorisation d'installer un cinématographe, formulée par le forain Karl Nelle. District de Mannheim, Grand-Duché de Bade, à la ville de Ladenburg, le 15 mars 1906. Archives de la ville de Ladenburg, Verwaltungssachen Generalia, XI Police, 2 Sicherheit und Sittenpolizei (sécurité et brigade des mœurs). Signature : Dpt A 1772 partie non paginée [ci-après Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772].

3 Cf. Wolfgang Petroll, « Bretten schaut in die Welt. Brettener Filmographie 1899–1919 », *Brettener Jahrbuch für Kultur und Geschichte*, Neue Folge 4 (2005), p. 71–108.

4 Annonce de journaux citée d'après : Bernd, Poch: *Filmprojektionen in Schramberg 1897–1910*. www.massmedien.de/kino/schramb/liste.htm, consulté le 10.12.2014.

5 *Ibid.*

6 Un grand nombre de cinémas new-yorkais de l'avant-guerre étaient équipés d'orgues Welte et les célèbres navires White-Star-Line (dont le Titanic) disposaient aussi de ces orgues multifonctions de luxe.

7 Poch (comme note n° 4).

8 Cf. Rudolf Tschirbs, « Fromme Lügen. G.W. Pabst "Kameradschaft" (1931) zwischen filmischer und historischer Wahrheit », dans : Michael Farrenkopf, Peter Friedemann (Éd.), *Die Grubenkatastrophe von Courrières 1906. Aspekte transnationaler Geschichte*,

Suite à la demande de Nelle, la mairie de Ladenburg commence par consulter l'autorité supérieure de Mannheim. Celle-ci renvoie à une injonction du 30 mars 1905 régulant pour la première fois les conditions cadres des représentations cinématographiques pour la région du Bade. L'espace tout autour du stand doit être dégagé, la lumière utilisée pendant la représentation doit être électrique, elle prévoit également l'installation de réservoirs d'eau, la conservation de chaque bobine de film dans une boîte métallique, définit la largeur des entrées et le nombre de spectateurs, et interdit l'utilisation de projecteurs fonctionnant à la vapeur. Enfin, Karl Nelle devait présenter sa carte d'artisan ambulant⁹. Aucune disposition ne concernait le contenu de ses représentations.

Deux années plus tard, des débats portant sur les dangers potentiels des projections de films pour les jeunes éclipsent ceux sur les risques d'incendie des « nitrofilms » hautement inflammables. La mairie de Ladenburg monte un dossier et la thématique du film passe du service de protection incendie à la brigade des mœurs.¹⁰

Une disposition du ministère de l'Intérieur informe les villes et les communes du Bade des risques associés à l'utilisation de ce nouveau support de diffusion.

« Lors des négociations budgétaires du ministère de l'Intérieur dans la deuxième chambre des Landstände, plusieurs interventions ont souligné la croissance préoccupante du nombre des projections cinématographiques et des dangereux effets en termes éthiques que pourraient avoir, à de nombreux égards, ces types de manifestations pour les jeunes.

De par les expériences vécues dans ce domaine, cela ne fait aucun doute que certaines programmations cinématographiques peuvent constituer un risque et une menace pour les bonnes mœurs, notamment auprès du jeune public ; il ne s'agit pas seulement, en l'occurrence, de représentations immorales éveillant la luxure, mais également de scènes pouvant affecter l'imagination des jeunes, comme des scènes de bains de sang, de crimes, d'opérations médicales, etc.

Bochum, Dt. Bergbau-Museum, 2008, (Schriften des Bergbau-Archivs 20), p. 189-211.
Stefan Przigoda, « Kameradschaft und Bergbauindustrie. Remarques sur la création et la réception du film de G.W. Pabst », dans : *ibid.*, p. 174-188. Ainsi que : Barbara Stambolis, « Histoire croisée, shared memory: Deutsch-Französische Erinnerungsorte », dans : *ibid.*, p. 212-228.

9 Décision. 17 mars 1906, copie manuscrite. Archives de la ville de Ladenburg, Abt A 1772. Les auteurs se sont basés sur la disposition 38822 I du 30 mars 1905.

10 Le dossier « Kinematographische Veranstaltungen » (suivi plus tard par la désignation moderne « und sonstige Filmvorführungen ») a été monté en 1908, même si les écrits qu'il contient datent de 1906. Le dossier a été classé en 1948.

De tels dérapages ne sont pas à négliger au vu des nombreux stéréoscopes, mutoscopes et autres systèmes similaires installés¹¹.

Il faut également vérifier s'il faut revoir les titres (Nuit de noces ou similaire).

Nous vous demandons de mettre en place une surveillance constante des représentations en question et des systèmes de projection, et de signaler sans délai tous les faits douteux, si l'intervention de la police responsables s'avère nécessaire »¹².

Les craintes de Mannheim de 1908 ne correspondaient que partiellement aux véritables problèmes des anciens films de divertissement. Le juriste Kurt Tucholsky (1890–1935), qui faisait tout pour devenir le critique vedette du journal berlinois sur le théâtre, *Schaubühne*, a été autorisé, à l'automne 1913, à observer le travail des employés du service de censure cinématographique de la brigade des mœurs de Berlin. Le véritable problème n'était pas l'érotisme, mais plutôt les représentations gratuites de scènes violentes et brutales. C'est ainsi que le reportage du critique de théâtre Tucholsky sur la brigade des mœurs est devenue une ode à la censure cinématographique. D'après lui, les films médicaux étaient le comble du mauvais goût :

« Il s'agit des films tournés dans les hôpitaux présentant des vivisections, des injections de sérum et des malades en piteux état. On y voit une opération des yeux. Le malade est enveloppé dans un linge blanc ne laissant dépasser qu'un seul œil. On ne voit que l'œil, énorme(?), les paupières écartées par deux pinces, alors qu'une seringue s'introduit lentement dans le blanc de l'œil. Voilà. »¹³

La circulaire de Mannheim ainsi que le reportage de Tucholsky évoquaient clairement des films conçus dans un contexte médical et scientifique, mais qui, peu de temps après leur création, ont été recyclés sur les stands de foires. L'exemple le plus connu n'est autre que le tout premier film médical tourné en Allemagne par le réalisateur Oskar Messters (1866–1943). Il a filmé le chirurgien berlinois Ernst von Bergmann (1836–1907) en train d'amputer une jambe (sur un cadavre). Aidé de 16 personnes (infirmiers et assistants), il y parvient en moins de 90 secondes. Le film, certes pertinent à des fins didactiques (la rapidité était nécessaire pour garantir l'asepsie), se terminait par un

11 Les mutoscopes sont des petits folioscopes automatisés. Les stéréoscopes commerciaux étaient produits par la société Kaiser-Panorama. Ils permettaient de diffuser des diapositives stéréos colorisées.

12 District de Mannheim, Grand-Duché de Bade, à la ville de Ladenburg, le 28 mars 1908. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

13 Kurt T Tucholsky, « Verbotene Films », *Die Schaubühne* 9 (1913), vol. 2 (paru le 2.10.1913), p. 949–953

Wanderkino.

Um dem seit mehreren Jahren von der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung eingerichteten Wanderkino eine immer größere Verwendung zu ermöglichen, ist ein Ausbau desselben in Aussicht genommen. Hierdurch soll es allen Interessenten ermöglicht werden, von dieser Einrichtung für die Schule, für die Jugendpflege und die freiwillige Volksbildungsarbeit Gebrauch zu machen.

Zweck. Das Wanderkino, das, wie sein Name sagt, von Ort zu Ort geht, soll nach Möglichkeit denselben Ort in regelmäßigen Zwischenräumen (event. alle 4—6 Wochen) wieder besuchen. Wirkliche Erfolge können durch vorzügliche Vorstellungen nicht erzielt werden, sondern nur durch eine planmäßige und regelmäßige Wiederholung.

Soziale Organisation. In allen kleineren und mittleren Ortschaften, wo nicht bereits in gleich intensiver Weise auf diesem Gebiete gearbeitet wird, muß das Wanderkino zu einer ständigen, regelmäßig wiederkehrenden Einrichtung werden. Um dies zu ermöglichen, empfiehlt sich die Einlegung eines „Ausschusses für bildende Kinoveranstaltungen“. Dieser Ausschuss legt sich am besten zusammen aus interessierten Mitgliedern der Gemeinde- und der Schulverwaltung und aus Vertretern von Vereinen, die für die Fortbildung und Unterhaltung ihrer Mitglieder tätig sind. Die Durchführung dieser Absichten bedingt keinerlei finanzielles Risiko, sondern verlangt nur einige arbeitsfreudige Jugend- und Volkfreunde. Sollte die Einlegung eines solchen Ausschusses Schwierigkeiten haben, so kann an dessen Stelle der Magistrat, die Schule, ein Verein u. a. treten.

Repertoire. Das Wanderkino führt vorzugsweise wissenschaftlich und volksbildnerisch wertvolle Filme vor, die sonst wenig oder garnicht gezeigt werden, ohne dabei aber unterhaltende und humoristische Gegenstände auszulassen.

Für die zwei Vorstellungen eines Tages werden bis 2000 m Film zur Verfügung gestellt.

Vorträge. Zu den einzelnen Filmen werden, soweit dies angebracht bzw. notwendig ist, kurze erläuternde Vorträge ausgearbeitet und den Interessenten leihweise zur Verfügung gestellt. Ebenso wird ein kurzer erläuternder Vortrag über die Bedeutung der Kinetographie mitgegeben.

Vichtbilder vortrag. Der kinematographischen Abendveranstaltung kann zweckmäßig ein kurzer Vichtbildervortrag vorgehen; wir verweisen auf den neuen großen Vichtbilderkatalog der Gesellschaft, der Interessenten gegen Vortragslohn (10 Bfg.) zur Verfügung steht. Derselbe weist ca. 270 Seiten, meist mit ausgearbeiteten Vorträgen, nach.

Redner. Die Vorträge zu den Vichtbildern und zu den einzelnen Filmen können durch Herren am Orte gehalten werden. Es ist also nicht erforderlich, daß ein Redner das Wanderkino begleitet. (Dem betreffenden Herrn können die Filme vor der eigentlichen Aufführung zur Probe vorgeführt werden.)

Leistungen des Wanderkinos. Zu der Veranstaltung stellen wir zur Verfügung:

1. die vollständige Kinoprojektionseinrichtung,
2. bis 2000 m Film für einen Tag,
3. den Kinopereator, der den Miet- und Abbau der Apparate, sowie die Vorführung der Filme und event. der Vichtbilder zu machen hat.

Als Entschädigung hierfür sind zu zahlen:

für den ersten Tag des Gastspiels	RM. 60,—
für jeden folgenden Tag des Gastspiels	RM. 50,—

Die Reise- und Unterhaltungslosten des Operateurs trägt die Gesellschaft. Die Preise sind niedriger als die allgemein übliche Miete für die Entlehnung eines Programms von 2000 m Film (also ohne Apparat, Operateur, usw.).

Bitte wenden!

Fig. 1a : Cinéma forain. Tract de la société chargée de diffuser les programmes culturels (Recto). Archives de la ville de Ladenburg.

hochement de tête de l'opérateur signalant ainsi au caméraman la fin de son intervention. Le public néophyte prendra pourtant ce geste rapide comme une révérence qui sera suivie d'applaudissements¹⁴.

L'aversion de Tucholsky pour les sujets médicaux dans les films se portait également sur les films officiels de sensibilisation. Ses critiques de soirées cinématographiques ordinaires n'omettaient que rarement la description des réactions du public. Sa critique d'un court-métrage sur la diphtérie se résumait à l'exclamation d'un enfant « Au weh, Mutta! Ich mecht aber keene

14 Pour le film de Bergmann, cf. Hans Pander: « Lehrfilmnot – vor drei Jahrzehnten », *Bildwart* 6 (1928), p. 10–15, ici, p. 13.

Programm. Es empfiehlt sich, die Kinoveranstaltungen durch musikalische, gelungene und **deftamatorische Darbietungen** auszugestatten, ähnlich wie nachstehende Programmentwürfe.

Kinoverführungen für Kinder.

1. **Gemeinschaftliches Spiel:** „Das Wandern ist des Müllers Lust“ von W. Müller. Musik von F. Schubert.
2. **Vorführung von Filmen aus der Kinderstunde mit Erläuterungen:**
 - a) Von Wirtinmer.
 - b) Von Köln bis Bingen.
3. **Märchenzählung** (event. durch eine Schulfrau) mit lebenden Lichtbildern: „Schneewittchen“ nach dem Märchenbuch von Scholz.
4. **Vorführung von Filmen aus der Naturgeschichte mit Erläuterungen.**
 - a) Die Wespel.
 - b) Stuckel und Grasmücke.
5. **Gesang:** „Wie eines deutschen Knaben“ von F. U. Graf zu Stolberg.
6. **Vorführung von Filmen aus dem Studentenleben mit Erläuterungen:**
 - a) Weidenbau über den Rhein durch Biontore.
 - b) Die Postkutsche vor Schömb.
7. **Märchenzählung** (event. durch einen Schfiler) mit lebenden Lichtbildern: „Hans im Glück“ nach dem Märchenbuch von Scholz.
8. **Humoristischer Film:** „Der elektrische Umgang“.
9. **Gemeinschaftliches Schlußspiel.**

Kinematographischer Unterhaltungsabend für Erwachsene.

1. **Gemeinschaftliches Spiel:** „Dem Gott will recht (Wass) erweisen“ von J. von Eichenhoff. Musik von F. Lh. Fröhlich.
2. **Deftamatorik:** „Gelang der Wasser“ von Ludwig Frau.
3. **Kinoverführung mit Erläuterungen:**
 - a) Am Gott von Biscana. b) Blaue Grotte von Capri. c) Die Fjorde des Nordens.
4. **Deftamatorik:** „Der Schakelader“ von J. W. v. Goethe.
5. **Kinoverführungen:** „Aus den Werksstätten der Menschheit“ mit Erläuterungen:
 - a) Holzschleifenfabrikation. b) Wie ein Hinderhut entsteht.
6. **Gesang:** „Reihmorgen, wenn die Säbne träg'n“ von A. Dreves. Musik von F. Höt.
7. **Kinoverführungen:** „Aus den Werksstätten der Natur“, mit Erläuterungen:
 - a) Der Erbenkäufer. b) Von der Knoppe zur Blume. c) Vom Ei bis zum Euhn.
8. **Humoristischer Film.**
9. **Gemeinschaftliches Schlußspiel.**

Die Programme sollen lediglich als Beispiele dienen.

Das Gespielt des Wandertinos ist so gedacht, daß nachmittags eine Vorführung für Kinder, abends eine Veranstaltung für Erwachsene stattfindet.

Kostenrechnung. Die Kosten sollen sich durch Erhebung eines kleinen Eintrittsgeldes leicht decken, und meist ist noch ein anfänglicher Ueberschuß zu erzielen. Ein Beispiel mag dies zeigen. In einem Orte von nur 2000 Einwohnern sind etwa 350 schulpflichtige Kinder, davon beklagen die Veranstaltung, wenn die Schule dafür interessiert wird, mindestens 200. Eintrittsgeld für jedes Kind 10 Pf. = 20 Mk. (Zusätzlich ist aber, daß alle Kinder kommen). In der Kinoveranstaltung kann auf einen Besuch von 300–400 Personen bestimmt gerechnet werden. Wenn diese 20 Pf. Eintrittsgeld zahlen, so werden weitere 60–80 Mk. eingenommen, womit die Kosten reichlich gedeckt sind. Die lokalen Umfellen für Helanne, elektrischen Strom und Sealmatere können nur wenige Mark betragen.

Vorbereitung. Der ganze ideelle und materielle Erfolg der Veranstaltung hängt allein von der Vorbereitung des Gespielt ab. Wird diese sorgfältig durchgeführt, so ist ein Uebungsin ausgeschrieben und ein anfänglicher Ueberschuß sicher, der zu anderen Bildungsarbeiten verwandt werden kann.

Das Wandertino beginnt seine Rundreise im Herbst, etwa am 15. September, so daß alle reichlich Zeit für die dringliche Vorbereitung vorhanden ist.

Einstellungen des Wandertinos werden so reich wie möglich erhoben, da der Film sich nur bei rechtzeitiger Vorbereitung und zweckmäßiger Festsetzung der Reisen durchführen läßt.

Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung
Berlin NW, 52. Lüneburger Straße 21.

Fig. 1b : Cinéma forain. Tract de la société chargée de diffuser les programmes culturels (Verso). Archives de la ville de Ladenburg.

Ftertitis nich ham¹⁵» (« Oh, maman, je ne veux pas avoir la Ftértitis »), résumant en substance la scène.

La région du Bade disposait d'un service central de surveillance des films régi par la brigade des mœurs, mais elle n'en était pas au niveau de celle décrite par Tucholsky à Berlin. Cette instance avait encore pour objectif d'examiner les cinémas itinérants. Une pré-censure s'est toutefois établie dans différentes communes, à la demande des forains, dont les programmes étaient régulièrement interrompus pendant leur diffusion pour confiscation des films incriminés. Des propriétaires de stands de projection de Karlsruhe ont or-

¹⁵ Sans mention de l'auteur [Kurt Tucholsky], « Tagebuch. Moritz Napoleon », *Die Schaubühne* 9 (1913), vol. 2 (paru le 14.8.1913), p. 791–793, ici p. 792.

ganisé des projections préliminaires pour les services de police. Dans une circulaire adressée à tous les maires, le ministère de l'Intérieur les encouragea même à tous procéder de la sorte¹⁶. Dès 1912, une réglementation est mise en place pour les représentations scolaires, pour les enfants et les familles¹⁷. Elle prévoyait cependant uniquement l'identification claire de toutes les représentations destinées aux enfants scolarisés dans des salles spécialement dédiées et de définir des horaires spéciaux.

Parallèlement, dès l'été 1911, plusieurs projets prévoyaient de confier aux villes l'organisation d'événements cinématographiques. Ainsi le maire de Ladenburg reçut une invitation de la société chargée de diffuser les programmes culturels, *Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung*, dans le but de lui présenter le cinéma forain (photo 1). Contre versement de la somme de 60 marks, l'organisation proposait de mettre à disposition pendant toute une journée un dispositif de projection, un opérateur et jusqu'à 2 000 mètres de film. Toutes les quatre à six semaines, la ville devait accueillir un cinéma forain présentant un répertoire de « films de préférence scientifiques et favorisant l'éducation populaire ». Une préparation minutieuse devait permettre de proposer des représentations pour 200 élèves en moyenne, même dans des petites villes de 2 000 habitants, ce qui permettait d'atteindre des recettes de 20 marks à raison de 10 pfennigs par entrée. Les coûts du cinéma forain étaient ensuite couverts par une représentation organisée en soirée pour les adultes, au tarif de 20 pfennigs. Un chapiteau de 300 places pouvait alors rapporter 50 marks. Les organisateurs locaux pouvaient choisir les films dans un catalogue de 16 pages.¹⁸ Il regroupait un programme très coloré pour enfants, avec des films et des chansons populaires : « Das Wandern ist des Müllers Lust », puis de « films à caractère géographique », sans oublier « une lecture de conte éventuellement réalisée par une élève ». Vient ensuite le film « Blanche-Neige », et, point d'orgue patriotique, « Lied eines Deutschen Knaben », en guise d'introduction au « film sur la vie d'un soldat représentant les travaux de a) construction d'un pont sur le Rhin par des pionniers, b) la flotte maritime devant Saßnitz »¹⁹. On trouve également des films sur la nature (sur les guêpes, les loirs, de l'œuf à la poule, du bourgeon à la fleur). Sur ces thèmes variés se déclinaient des programmations qui correspondaient aux programmes d'éducation des *Kinoreformers* (mouvement de réforme pour un cinéma éducateur) auxquels participait le *Bilder-Bühnenbund Deutscher*

16 Sur la surveillance des salles de cinéma. Ministère de l'Intérieur à la mairie de Ladenburg, le 22 février 1912. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

17 Résolution n° 48994 du ministère de l'Intérieur du Grand-Duché du Bade du 26 novembre 1912. Copie. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

18 *Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung: Filmkatalog. Für Volksbildungs- und Unterrichtszwecke*, Berlin, 1911.

19 Cinéma forain. Tract imprimé. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

Städte (initiative partie de la ville de Stettin, sous la direction du maire et du bibliothécaire de la ville, Erwin Ackerknecht). Le tract de cinéma forain retrouvé dans les archives de la ville de Ladenburg présentait un programme plutôt standard, certes sans parades monarchiques, mais avec des scènes patriotiques de la « vie des soldats ». Les premiers travaux du mouvement de cinéma éducateur (de réforme) devaient s'appuyer sur des expériences empiriques à des fins pédagogiques. Ses films servaient à diffuser un savoir et différentes visions du monde. Il était donc tout à fait possible, pour les organisateurs, de constituer un programme influençant le public comme ils l'entendaient.

Mais il manquait encore un contrôle central de tous les films, examinant leur teneur pédagogique, comme le fit le service des archives de film prussien (Preußische Bildstelle) à partir de 1919²⁰. Il existait donc un grand nombre d'associations de cinémas forains axées sur les soins, la protection de l'enfance, les sciences de la vie et l'ethnologie, le droit de vote des femmes et le paritarisme, ainsi que le colonialisme et l'équipement des flottes. Les cinémas populaire et éducateur, décentralisés et jusqu'alors portés par des associations des travailleurs et des organisations politiques, n'ont pas pu revoir le jour après la première guerre mondiale²¹. Ils resteront un vestige de l'Empire. Le mouvement de cinéma scolaire, protégé par l'Etat sous la République de Weimar, s'est appuyé sur ces structures sans pour autant reprendre le pluralisme propre aux cinémas itinérants dans les années d'avant-guerre. Les prestataires de cinémas forains n'ont pas pour autant disparu. Ils restaient surtout actifs au niveau local, dans des manifestations culturelles et de réclame. C'est ainsi que le zoo d'Heidelberg a présenté à Ladenburg un film sur la *Leben und Treiben der Tiere im Heidelberger Tiergarten (Vie et reproduction des animaux dans le parc animalier de Heidelberg)*. Les projections de films organisées par des institutions religieuses jusqu'à la période nazi à Ladenburg peuvent être considérées comme de véritables reliques du mouvement de *Reformkino* (cinéma populaire et éducateur) et de la période du cinéma forain. En 1924, l'association Bodelschwingh'schen Anstalten organise ainsi des représentations cinématographiques dans le gymnase municipal. On pouvait acheter les billets dans le magasin de chaussures Paul, chez le boulangier Frei et le soir, à la caisse du cinéma²². En 1938, la *Missions-Verkehrs-Arbeitsgemeinschaft* (comité des missionnaires, du transport et du travail) a montré à Ladenburg son film *Das Vermächtnis eines Missionars (Le testa-*

20 Cf. rôle du film et de l'école dans ce volume.

21 Uli Jung, « Kinoreformer. Nicht-fiktionale Filme für Bildungszwecke », dans : Uli Jung; Martin Loiperdinger (Éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Vol. 1 : *Kaiserreich. 1895–1918*. Stuttgart, Reclam, 2005, p. 333–340.

22 Petite annonce de la communauté protestante de Ladenburg-Neckarhausen dans le journal Neckar-Bergstraßen-Post du 15.10.1924.

ment d'un missionnaire). Les recettes des représentations (10 pfennigs par enfant, 20 pour les « uniformes et les petits retraités », 30 pour les adultes) ont permis d'investir dans des moyens de transport pour les missionnaires. Les informations adressées à la mairie de Ladenburg faisaient toutefois davantage penser à un prospectus publicitaire pour les motos et les voitures compactes de la marque DKW²³.

Le cinéma se sédentarise

En janvier 1918, dernière année de la guerre, Wilhelm Stahl, propriétaire de cinéma à Strasbourg, en Alsace, recherche un autre endroit pour son cinéma du dimanche. Il demande au maire de Ladenburg « ce qu'il pense de l'ouverture d'un tel lieu. »²⁴ « Non » – c'est ce qu'inscrit le maire dans la marge de ce courrier. Il fait répondre que « l'ouverture d'un cinéma du dimanche ne paraît pas convenable ici »²⁵. A cette époque, August Lowinger, propriétaire de l'auberge « Schiff », tout près du château de Ladenburg, venait d'annoncer l'ouverture d'un cinéma. La construction de l'annexe prévue à cet effet fut cependant retardée par la guerre.

La famille Lowinger vit à Ladenburg depuis au moins 1830. Après avoir commencé avec des stands de projection, « avec des films du genre La dame sans jambes »²⁶, comme se plaît à raconter Willi Lowinger, arrière-petit-fils d'August Lowinger, la famille a parcouru le Bade, le Palatinat et l'Alsace avec leur stand.

Il existe un article datant de 1905 relatant des conditions de vie du forain August Lowinger. En 1891, son accessoire le plus important, et son capital le plus précieux après son stand et sa voiture, semble être un miroir de 2 x 1,80 mètres, qui lui permettait de créer l'illusion, dans son stand éclairé d'une seule lampe, d'une jeune femme sortant de la mer (laquelle était peinte sur l'écran) et flottant dans les airs.²⁷

L'équipement minutieusement choisi du stand contrastaient avec les conditions de vie très modestes de la famille²⁸. Lowinger était apparemment très

23 MI-V-A. Missions-Verkehrs-Arbeitsgemeinschaft e.V. à la police de Ladenburg, le 2.1.1938. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

24 Wilh. Stahl, Strasbourg au maire de Ladenburg, le 14.1.1918. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

25 Note en marge, *ibid.*

26 Entretien avec Willi Lowinger du 27.4.2015.

27 Robert Thomas, « Unter Kunden, Komödianten und wilden Tieren. Lebenserinnerungen », *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 64 (1905), IIe trimestre, p. 485-491, 543-551, 662-671, IIIe trimestre: p. 90-98, 146-155, 258-266, 363-372, 483-491, 604-612, 713-723, IVe trimestre: p. 86-96, 202-212, 662-671, ici IIIe trimestre, p. 610-611.

28 Cf. Thomas (1905/III), p. 611.

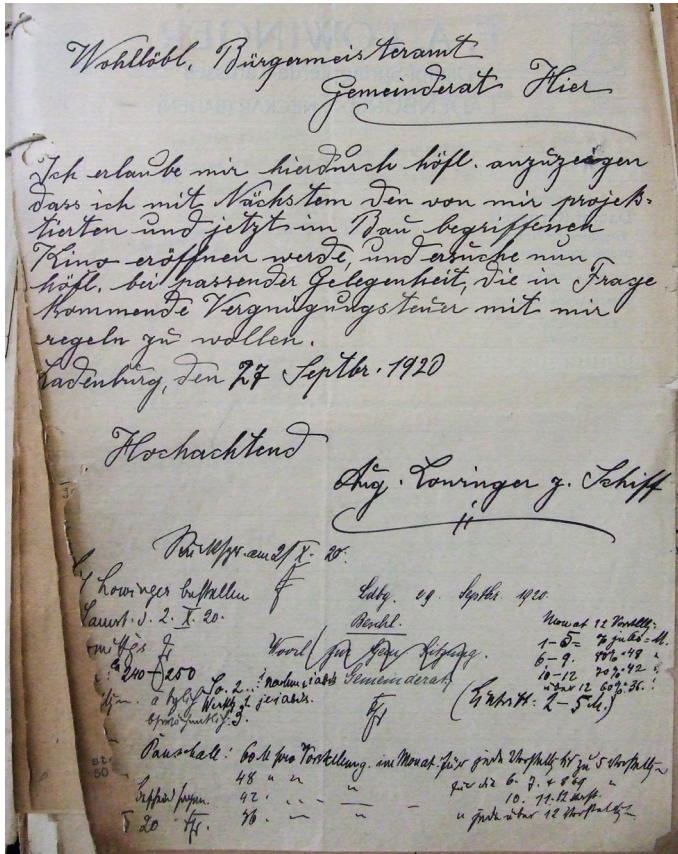


Fig. 2a : Recto du courrier dans lequel August Lowinger annonce, en septembre 1920, l'ouverture de son cinéma. Archives de la ville de Ladenburg.

apprécié de ses collègues. Un jour que son miroir fut brisé sur une kermesse (Kilbe) à Rothau en Alsace, à cause de la maladresse d'un de ses assistants, un photographe nomade a collecté des sous auprès de tous les autres forains, jusqu'à avoir rassemblé la somme pour remplacer le miroir. Un voisin de la place de la kermesse a offert à Lowinger, « par compassion, un bel appareil à ombres chinoises. »²⁹ L'appareil était composé d'une *Laterna Magica* et de deux lentilles de projection juxtaposées, et orientées de telle sorte qu'elles projetaient deux diapositives l'une sur l'autre à la même position sur l'écran. L'un des diaphragmes était cependant toujours bouché par un couvercle mobile que l'on pouvait ouvrir alors que le diaphragme de l'objectif voisin se

²⁹ Thomas (1905/III), p. 612.

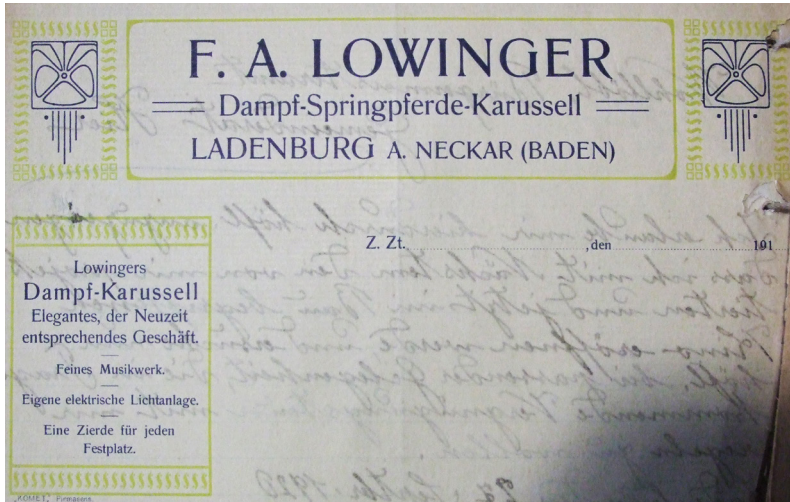


Fig. 2b: Verso du courrier. Archives de la ville de Ladenburg.

fermait. Cette technique de fondu enchaîné donnait l'illusion d'une image se métamorphosant.

Les affaires d'August Lowinger vont de mieux en mieux au cours des années suivantes. En 1896, il parvient à s'acheter un manège à chevaux à vapeur « élégant et moderne »³⁰, et vers 1916, il rachète l'auberge *Schiff* dans la rue principale de Ladenburg. Au cours des quatre décennies suivantes, une moitié de la famille parcourt le pays en tant que forains, avec leurs manèges, alors que l'autre moitié s'occupe du restaurant et de la piste de jeu de quilles. En novembre 1920, ils reprennent en plus le cinéma *Lichtspieltheater Ladenburg* (qui deviendra à la fin des années 1940 le *Schlosskino*).³¹

Le 27 septembre 1920, Lowinger écrit au conseil municipal pour lui annoncer l'ouverture de son cinéma alors en construction. Il demande « de bien vouloir s'entretenir avec lui, à l'occasion, du montant de l'impôt sur le divertissement », ce qui permet au maire de noter sur le courrier les premiers calculs sur cette nouvelle source de revenus³². Il se renseigne. À Constance, l'impôt sur le divertissement s'élève à 30 pour cent du prix d'entrée, à Heidelberg, Offenbourg et Baden-Baden, il est d'environ 20 pour cent. Les salles de cinéma de 200/300 places de ces villes rapportaient en gros 20 marks par jour, indépendamment du chiffre d'affaires. Nous ne connaissons pas les sommes

30 Correspondance d'August Lowingers dans les années 1910. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

31 Entretien avec Willi Lowinger du 27.4.2015.

32 August Lowinger au maire/conseil municipal de Ladenburg le 27.9.1920. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.



Fig. 3: Un élégant cinéma: Annonce d'ouverture dans le quotidien Neckar-Bergstraßen-Post / Ladenburger Tageblatt du 24 novembre 1920.

alors convenues pour la ville de Ladenburg. Juste après l'introduction de la monnaie Rentenmark, Lowinger s'oppose violemment à une augmentation de l'impôt qu'il considère comme un « acte ruineux », lui mettant « à un moment fort mal choisi le couteau sous la gorge »³³. Il demande au conseil municipal de « changer son fusil d'épaule » et celui-ci semble accéder à sa demande. La période creuse de l'été était un problème général bien connu, les sociétés de production tentent d'y remédier en concédant des remises de 20 pour cent de mai à septembre. Trois années plus tard, en mai 1927, Lowinger demande au conseil municipal de baisser l'impôt sur le divertissement à 20 marks, car ses dépenses « lui imposent de remettre en question son commerce non rentable suite à de mauvais résultats estivaux. » Il demande à être entièrement exonéré de l'impôt sur le divertissement pour « les éventuelles représentations pour les enfants », puisque celles-ci ne servent qu'à éduquer et informer et qu'il devrait autrement entièrement y renoncer. »³⁴ Nous avons retrouvé des demandes similaires les années suivantes, il semble que le conseil municipal soit allé dans le sens du cinéma local, au moins jusqu'en 1933.

33 August Lowinger au conseil de ville le 28.5.1924. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

34 Lowinger au maire/conseil municipal de Ladenburg le 23.5.1927. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

Il semble qu'il a également bénéficié de facilités en ce qui concerne la censure cinématographique. Afin de veiller à l'application de la loi de l'Empire sur le cinéma du 12 mai 1920 en Bade, le ministère de l'Intérieur de Karlsruhe impose, en janvier 1922, à la police locale la surveillance des représentations de films et de réclames. Les villes de plus de 15 000 habitants sont tenues de former des « comités locaux pour la gestion des séances de cinéma » dont les membres bénévoles sont issus des rangs de la police locale. Le ministère signala alors qu'aucun film ne pourrait être diffusé sans carte d'autorisation officielle de l'organisme de contrôle de Berlin ou de Munich. Il faut donc une carte d'autorisation bleue pour les représentations devant un public jeune et une carte jaune et grise pour les adultes. Cet organe de validation centrale des films remplace alors l'organe local de contrôle des films, les membres du comité local de la gestion des films entrent gratuitement et toute infraction, notamment lorsqu'elle est relative à la protection des mineurs, doit être signalée à la police. Il doit également contrôler les représentations de films sur les actualités, le seul sujet qui reste encore sous l'autorité de la censure communale.

La population de Ladenburg ne comptant alors que quelques 5 000 habitants, la mairie était autorisée à se passer du comité local pour les films³⁵. La mairie adressa un courrier au ministère de l'Intérieur :

« Nous avons discuté avec le propriétaire du cinéma local, M. Lowinger, et avons conclu qu'il n'est pas nécessaire de prendre des mesures particulières. Nous considérons que la formation d'un comité local pour les films et des directives particulières pour la protection des mineurs ne sont donc pas nécessaires dans la présente commune. »³⁶

En novembre 1922, la police de Ladenburg reçoit une circulaire du ministère de l'Intérieur, prévenant que des officiers français cherchent à réaliser des enregistrements cinématographiques de manifestations militaires de guerre. La circulaire relate l'histoire suivante :

« Une petite entreprise cinématographique relativement nouvelle de Francfort sur le Main, se trouvant dans une situation financière délicate, recherchait un partenaire. Un intermédiaire trouva quelqu'un à Wiesbaden, où les premières négociations eurent lieu. Au cours de ces négociations, l'entrepreneur de Francfort, un commerçant honnête et réaliste, remarque que le futur partenaire parle allemand avec un fort accent étranger. Sa prudence se transforme rapidement en suspicion lorsque le

35 [Courrier du ministère de l'Intérieur] concernant l'application de la loi sur les films.

21.1.1922. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

36 Mairie de Ladenburg au district badois de Mannheim, le 23.3.1922. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

partenaire étranger se déclare prêt à conclure l'affaire à condition que l'entrepreneur de Francfort filme surtout des fêtes populaires allemandes, sujet qui l'intéressait particulièrement. L'entrepreneur accepte sous réserve et demande un nouvel entretien quelques jours plus tard. À son grand étonnement, le partenaire arrive à l'entretien accompagné d'un officier français. Il finit par dire ce qu'il en est et exige de l'entrepreneur cinématographique la réalisation de tous les films sur les fêtes des associations militaires, de vétérans, de chasseurs, de sport dans le district, tout en exigeant le plus grand secret vis-à-vis des autorités allemandes. En contrepartie, on lui assurait tous les financements nécessaires et on renonçait à toute part du bénéfice de l'entreprise. Les partenaires français se montraient aussi prêts à toute autre forme de soutien. L'entrepreneur n'accepte pas mais demande un nouveau rendez-vous, peut-être dans le but d'informer, entre temps, les autorités allemandes. Il semble que ces enregistrements sont destinés à entretenir la propagande anti-allemande à l'étranger. En faisant réaliser ces films, la France a pour objectif de prouver, documentaires à l'appui, que le peuple allemand se préparait pour une revanche et qu'il était soutenu dans son entreprise par le gouvernement allemand, ou tout du moins que celui-ci n'empêchait rien. Si les grandes fêtes de régiments et de vétérans sont un contexte favorable, selon le gouvernement du Reich, pour créer des problèmes avec les gouvernements étrangers, cette anecdote montre quelles astuces les Français pouvaient déployer pour utiliser le matériel de propagande. Si de telles fêtes sont autorisées par le ministère de l'Intérieur, nous demandons expressément à Messieurs les Maires de veiller à ce qu'elles ne soient pas photographiées, et encore moins filmées. La police devra être informée et recevoir les consignes nécessaires et il faudra lui rapporter l'application de la consigne. »³⁷

Ainsi, s'il était question de festivités chauvines, elles ne devaient en aucun cas être documentées. Le courrier relate, d'une part, de la prudence du gouvernement (« Si les grandes fêtes de régiment et de vétérans sont un contexte favorable, selon le gouvernement du Reich pour créer des problèmes avec les gouvernements étrangers »), d'autre part, du point de vue historique, elle démontre que le manque de preuves sur des fêtes populaires bellicistes au début des années vingt ne signifie pas qu'elles n'ont pas eu lieu.³⁸

37 Consigne sur l'enregistrement de films d'associations de vétérans par les officiers français. District de Mannheim à Monsieur le Maire de Ladenburg le 17.11.1922. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

38 Cela est également valable pour les rares documentaires sur les excès patriotiques lors de représentations de films à tendance anti-française. Cf. le documentaire sur le film *Der*

La police de Ladenburg a régulièrement été informée de l'interdiction de films. L'avertissement sur le film d'Eisenstein *Frauennot und Frauenglück* (*Joies de femmes – misères de femmes*) a été particulièrement clair³⁹. Ce film didactique portait notamment sur une manifestation contre l'interdiction de l'avortement. Le film, autorisé à l'origine par les autorités de censure (en grande partie démocratiques) fut interdit après les manifestations, car il présentait un accouchement et une césarienne. Une circulaire imposa que le film ne soit diffusé que dans une version où ces scènes avaient été supprimées ou remplacées par un dessin animé.

D'après les archives, il semble que Lowinger était régulièrement informé des directives de Karlsruhe ou de Berlin. Les archives ne présentent aucun document sur des contrôles ou sur des procès-verbaux de violation à l'époque de Weimar. Tous les courriers échangés sur le cinéma (y compris sur les impôts) ont été classés dans un dossier de la police des mœurs et de la protection de la jeunesse. Il semble cependant qu'il y avait une relation de confiance marquée par un certain pragmatisme non bureaucratique.

La propagande NS atteignit Ladenburg avant la « Machtergreifung » (prise de pouvoir des NS). Le 6 octobre 1932, le groupe local de la NSDAP de Ladenburg loue le cinéma et publie des annonces dans la presse quotidienne. Le titre en gras annonce : « Discours d'Hitler à Ladenburg dans un film parlant ». Lors de la représentation, un mois avant la deuxième élection au Reichstag de 1932, on présenta également les discours de Strasser, Goebbels et Goering⁴⁰. C'était un jeudi. Ce soir-là, les quatre discours furent diffusés deux fois de suite. Il n'avait pas été nécessaire de décaler le programme prévu, puisque le cinéma de Lowinger n'était ouvert que du vendredi au lundi.

L'évolution politique de 1933 arriva à Ladenburg avec un léger décalage. Au niveau communal, le changement devient visible à l'extérieur, avec l'installation des drapeaux officiels en mars 1933, selon les plans du ministère de la Propagande. Le maire de Mannheim fut humilié en public pour avoir refusé de hisser la croix gammée sur sa mairie. Hermann Hagen (1898–1980), maire de Ladenburg, alors encore fonctionnaire badois nommé par le ministère de l'Intérieur de Karlsruhe en 1931, a permis, lui, de hisser le drapeau dans les règles. À l'approche de la fin de son mandat, il obtint simplement un représentant de la NSDAP. Le politicien centriste fait bien gentiment organiser les fêtes rituelles imposées par le nouveau régime, tout en mettant

Rhein in Vergangenheit und Gegenwart (*Le Rhin d'hier et d'aujourd'hui*) dans ce même volume.

39 Centrale de contrôle de films de Berlin aux districts du Bade le 17.11.1930. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

40 Jörg Kreutz, « Die Ladenburger Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Kampf um die Republik (1924–1933) », dans : Hansjörg Probst (Ed.), *Ladenburg. Aus 1900 Jahren Stadtgeschichte*, Ubstadt-Weiher, Verlag Regionalkultur, 1998, p. 561–590, notamment p. 582.

quelques accents, qui ont échappé au pouvoir, comme le rapporte un article des journaux de Ladenburg d'après l'article du journal *Neckar-Bergstraßen-Post*⁴¹. Ce journal privé, dont le contenu n'a pas encore vraiment pris le cap NSDAP⁴², rapporte, à l'occasion de la « Journée de Potsdam », qui devait être célébrée dans tout le Reich par des commémorations aux héros, un discours du maire qui rappelait qu'il fallait se souvenir de tous les morts, « sans tenir compte de la carte du parti et du certificat de baptême »⁴³.

À l'instar du cinéma de Lowinger, les cinémas des petites villes sont rapidement devenus des outils de propagande régionale et diffusaient les revues hebdomadaires et les films produits après la prise du pouvoir *Blutendes Deutschland* (*L'Allemagne ensanglantée*), *SA-Mann Brandt* (*Brandt, homme de la SA*), *Hans Westmar* et *Hitlerjunge Quex* (*Le jeune hitlérien Quex*). Les défilés, commémorations et manifestations publiques qui se succèdent à un rythme effréné dès le printemps 1933, ne pouvaient pas être planifiées dans les moindres détails. Chaque intervenant représentait un danger potentiel. Les retransmissions à la radio étaient donc bien plus fiables⁴⁴, tout comme les représentations cinématographiques définies à l'avance⁴⁵.

C'est ainsi que le régime a cherché à séduire les propriétaires de cinéma dans les semaines qui ont suivi la prise du pouvoir. L'annonce de l'abolition de l'impôt sur le divertissement pour les cinémas déclencha les protestations écrites du *Badischer Städtebund* soulignant la sérieuse inquiétude concernant les finances communales⁴⁶. L'appel envoyé à tous les membres de l'association des villes à protester contre les projets d'abolition de l'impôt sur le divertissement, visait précisément une exigence publique annoncée par l'industrie cinématographique. L'existence de cet appel souligne avant tout l'importance de l'impôt sur le divertissement prélevé par les cinémas. Il montre

41 Klaus Kolb: « Die nationalsozialistische Machtübernahme in Ladenburg im Spiegel der Neckar-Bergstraßen-Post », *Journal de Ladenburg* 3 (2013), p. 87-103.

42 Cf. l'histoire complète de Ladenburg sous le régime national-socialiste: Hartmut Freund, « Ladenburg unter dem Hakenkreuz. Nationalsozialistische Machterschleichung – Konsolidierung der Diktatur – Alltag im Dritten Reich », dans : Probst, Hansjörg (Éd.), *Ladenburg. Aus 1900 Jahren Stadtgeschichte*. Ubstadt-Weiher, Verlag Regionalkultur, 1998, p. 619-669, notamment p. 636-641.

43 Kolb 2013 (cf. note n° 41), p. 94.

44 Cf. un article de journal sur la retransmission des discours d'Hitler depuis un poste de radio « Volksempfänger » installé dans la rue principale de Ladenburg, dans: Arbeitskreis Jüdische Geschichte (Éd.), *Die jüdischen Ladenburger. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte*, Mannheim, VWM-Verlag Wagener, 1991.

45 Vous trouverez un aperçu de la planification de la politique cinématographique national-socialiste dans le volume : Willi A. Boelcke, *Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*, Stuttgart, Dt. Verlagsanstalt, 1966.

46 Directeur de l'association de villes badoises et de l'union des villes badoises (Ketterer) à la mairie de Ladenburg le 20 mai 1933. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

également l'ignorance des nouvelles tactiques qui devaient permettre au pouvoir de contrôler le cinéma, car dans la pratique, faire penser que des projets politiques émanaient de tiers était monnaie courante au début du nazisme. Le 20 mai 1933, lorsque l'appel à protester fut envoyé, le *Badischer Städtebund* agissait alors encore en son propre intérêt. Cela changea rapidement. Deux semaines plus tard, le courrier de protestation fut retiré par un nouveau directeur⁴⁷.

Les directives non formelles jouaient un rôle considérable dans le quotidien d'un Etat régi par des normes et des mesures, qui promulguait des lois à des fins de propagande pure, et dictait des instructions mises en place sans aucune base juridique⁴⁸. En 1934, la loi sur la protection des mineurs tombe. La loi du 16 février permettait aux enfants de moins de six ans d'aller au cinéma et le ministère de l'Intérieur signala à la police que « la mise sous tutelle excessive des enfants et de leurs parents relative au cinéma était désormais supprimée. »⁴⁹

Cette mesure fut justifiée par des meilleures conditions de censure. La qualité des films officiellement autorisée était désormais garantie. Cela justifiait également la révision de tous les certificats établis jusque-là. La police reçut une liste des films datant d'avant 1933 dont l'autorisation avait été annulée.

Ce fut la fin générale, dans tout le Reich, de l'analyse des représentations cinématographiques par des comités locaux de bénévoles (qui ne fut jamais appliquée à Ladenburg). La police locale se vit attribuer de nouvelles tâches. Elle fut autorisée à continuer de censurer les films d'amateurs : « Il n'est pas nécessaire de justifier le maintien d'un contrôle de censure des films amateurs pour le bien de la sécurité nationale » écrit le ministre de l'Intérieur badois⁵⁰. La police devait remettre au ministère de l'Intérieur une liste de tous les films amateurs existant à Ladenburg, y compris les appareils de projection et d'enregistrement détenus par la ville, avant le 17 novembre 1934⁵¹.

L'uniformisation des revues hebdomadaires et une centralisation des prêts ont permis de réduire rapidement les marges de manœuvre des propriétaires privés de cinémas: Pour Ladenburg, nous retiendrons que les films à succès ont fait partie intégrante du programme normal du cinéma jusqu'au début de la seconde guerre mondiale. Ils attiraient le public dans les salles en passant des films et actualités de propagande d'Etat.

47 Directeur de l'association de villes badoises et de l'union des villes badoises (Brunner) à la mairie de Ladenburg le 3 juin 1933. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

48 Cf. Ernst Fraenkel *The dual state. A contribution to the theory of dictatorship*, New York, Oxford University Press, 1941.

49 Circulaire du ministère de l'Intérieur du 3.4.1934. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

50 *Ibid.*

51 Circulaire du district badois du 5.11.1934. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

Pour qui souhaitait échapper à cette uniformisation de la programmation, il fallait chercher d'autres activités et divertissements. Celles-ci firent fréquemment l'objet de réprimandes. Alors qu'en janvier/février 1936 une compagnie de théâtre s'installe pour plusieurs semaines à Ladenburg, le cinéma est déserté. La direction régionale du sud-ouest de la chambre du film du Reich (Reichsfilmkammer) menace le maire de Ladenburg : « Avant de prendre des mesures, je demande à Monsieur le Maire de bien vouloir prendre position »⁵². Sa réaction ne se fit pas attendre. Il informa la troupe de théâtre : « ... à compter de ce jour, vous n'êtes plus autorisé à jouer à Ladenburg. » et il assura à la Reichsfilmkammer que désormais, il n'autoriserait plus aucune troupe ne pouvant présenter l'habilitation aux représentations remise par la Reichsfilmkammer⁵³.

Suite aux Jeux Olympiques de 1936, les représentations cinématographiques ont été surveillées de plus près. La police reçut l'ordre de se faire présenter les cartes de censure en particulier le Vendredi Saint, le Jour des Expiations et le Jour de Commémoration des Héros, et de veiller à ce qu'il ne s'agisse pas de cartes ayant expiré en 1933⁵⁴.

À Ladenburg, le propriétaire de cinéma August Lowinger s'est vu contrôlé de plus près dès 1938. Le maire Kurt Pohly (1888-1981) demanda à la police de lui présenter les visas d'exploitation de tous les films présentés chez Lowinger dans le programme hebdomadaire⁵⁵. La première infraction ne tarda pas. Lowinger avait montré une production américaine de Friedrich Wilhelm Murnau datant de 10 ans, *Sonnenaufgang – Lied von zwei Menschen* (*L'aurore – chant à deux voix*) sans présentation de la carte de censure dans le cadre d'une représentation pour enfants, en remplacement du film visiblement destiné aux adultes du Freikorps *Menschen ohne Vaterland* (*Des hommes sans patrie*). À partir de ce jour, Lowinger dut présenter au maire son programme hebdomadaire chaque semaine, avant diffusion⁵⁶. Cette mesure fut appliquée sous prétexte de protection de la jeunesse.

En 1941, alors que la distribution de cinéma est entièrement sous le contrôle de l'état, les programmes de cinémas locaux n'ont plus besoin d'être contrôlés par les maires engagés. Le cinéma de Ladenburg tombe en disgrâce à Berlin. On mit tout en œuvre pour trouver des irrégularités financières chez August

52 Direction régionale sud-ouest de la chambre du film du Reich (Reichsfilmkammer) au maire de Ladenburg le 1.2.1936. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

53 Note au dossier du maire de Ladenburg le 3.2.1936. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

54 Circulaire du district badois du 9.11.1936. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

55 Maire de Ladenburg (Pohly) à la police le 3.2.1938. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

56 Maire de Ladenburg (Pohly) à Lowinger le 14.2.1938. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.



Fig. 4 : Site du cinéma de Ladenburg, situation actuelle, vue prise depuis l'ancien château qui abrite désormais le musée Lobdengau. Une cabane derrière l'auberge « Schiff » abritait dès 1920 le cinéma de Ladenburg. Elle a été détruite après 1968. On y trouve aujourd'hui un pré. Il manque les fenêtres à l'endroit où l'annexe était collée à l'auberge.

Lowinger. Dans un courrier marqué « Confidentiel », la Reichsfilmkammer demande au maire de contrôler la billetterie et le nombre de visiteurs du cinéma de Lowinger. Les rouages étranges de cette injonction sont justifiées par le *Reichskulturkammergesetz* (loi de la chambre culturelle du Reich) qui impose aux administrations de collaborer en cas de besoin. La réaction ne se fit pas attendre, là non plus. À la fin d'une représentation du 1er décembre 1937, la police est venue contrôler aux trois entrées les billets d'entrée. Elle ne put cependant constater aucune infraction. Le nombre de billets correspondait bien au nombre indiqué dans le rapport de représentation de Lowinger. Énervée, la Reichsfilmkammer pense que Lowinger a été prévenu. Le maire répond qu'il n'a donné l'ordre aux policiers qu'après le début de la représen-

tation⁵⁷. On retrouve dans les archives des traces de contrôles dans les années qui suivirent, jusqu'à fin 1943. Au début de cette année, les « manifestations rassemblant un grand nombre de personnes » ont été interdites après 21h30, comme la police a informé Lowinger⁵⁸.

Le 6 novembre 1946, le directeur adjoint du bureau strasbourgeois de la Reichsfilmkammer envoie une circulaire à tous les maires de son district, prévenant clairement la fermeture de tous les cinémas : « Les mesures de déploiement militaire total » auraient « nécessité une limitation exceptionnelle des manifestations culturelles, à la seule exception des représentations de cinéma, qui pourraient continuer. »

« Etant donné que le film assume à lui seul l'éducation culturelle de la population civile, il n'est pas envisageable de fermer les cinémas dans les différentes villes. » Le directeur du bureau strasbourgeois demande à « garantir le maintien des cinémas quoi qu'il arrive » et ajoute que s'il reçoit une note l'informant de la fermeture d'un cinéma, il prendra « les mesures nécessaires pour y remédier »⁵⁹. Le courrier a été rédigé deux semaines et demi avant la libération de Strasbourg par les troupes françaises.

Après la fin de la guerre, plus aucun dossier de police n'a été constitué sur le cinéma local à Ladenburg. Au milieu des années cinquante, les descendants d'August Lowinger ont loué leur cinéma⁶⁰. Le cinéma du château de Ladenburg a dû fermer ses portes en 1968, en plein déclin du cinéma. La famille Lowinger avait déjà repris la route depuis bien longtemps, pour reprendre le « Cinema of Attraction »⁶¹ des années 1910 qui avait engendré le cinéma. Aujourd'hui encore, cette famille voyage avec des manèges, des auto-tamponneuses et une grande roue, allant de ville en ville dans le Rhin supérieur et ailleurs.⁶²

57 Correspondance Reichsfilmkammer de Berlin/mairie de Ladenburg, décembre 1937/janvier 1938. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

58 Note au dossier du 6.1.1943. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

59 Circulaire de la Reichsfilmkammer / annexe extérieure de Strasbourg le 6.11.1943. Archives de la ville de Ladenburg XI/A 1772.

60 Entretien avec Willi Lowinger du 27.4.2015.

61 Tom Gunning, « The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectator and the Avant-Garde », dans : Thomas Elsaesser (Éd.), *Early Cinema. Space. Frame. Narrative*, London, British Film Institute, 1990.

62 Beate Spinrath, « Seit 1836 reisend in Sachen Feste », *Mainpost* (encart régional Würzburg), le 3.5.2006.

Des actualités locales comme reflet du miracle économique allemand

Exemple du *Karlsruher Monatsspiegel* (1957–1966)

Karlsruhe, ancienne résidence du margrave du Bade-Durlach, devenait au printemps le centre de l'industrie cinématographique en plein essor de l'Allemagne de l'Ouest d'après-guerre. Dès 1948, les lecteurs du magazine populaire « Film-Revue » élisaient leurs acteurs préférés. Au cours d'une cérémonie festive était remis le « Bambi », une sculpture de chevreuil tout d'abord en céramique blanche de la manufacture de faïence de Karlsruhe, puis en bronze recouvert d'or à partir de 1958¹. Ces trophées étaient attribués dans différentes catégories, comme « Meilleure actrice », « Meilleur acteur » ou encore « Meilleur *nouveau talent* ». Outre des vedettes allemandes comme Maria Schell (1926–2005), Ruth Leuwerik (1924–), Heinz Rühmann (1902–1994), Peter Alexander (1926–2011) ou Horst Buchholz (1933–2003), des stars internationales comme Stewart Granger (1913–1983), Jean Marais (1913–1998), Gina Lollobrigida (1927–), Rock Hudson (1925–1985) ou Sophia Loren (1934–) furent distinguées par leurs fans allemands. La cérémonie des Bambi s'est déroulée à Karlsruhe entre 1954 et 1964 et elle est devenue publique dès 1955. La venue de stars du cinéma dans la ville, les applaudissements des fans devant l'hôtel de ville et la remise des prix dans la Schwarzwaldhalle étaient des moments forts du *Karlsruher Monatsspiegel*, un programme d'actualités cinématographiques locales. Ce dernier fut produit par Emil Meinzer (1915–1966) à compter de 1957 et jusqu'à sa mort soudaine, et son histoire est unique et captivante. Il illustre l'optimisme lié au miracle économique et la phase de reconstruction après les destructions de la Deuxième Guerre mondiale.

La cérémonie des Bambi est le temps fort des actualités, car cette remise de prix au rayonnement national revêt une grande importance : une fois par an, les médias fixent leur attention sur cette ville du Rhin. Le numéro 5 d'avril 1958 est consacré à la cérémonie des Bambi. Les deux stars Maria Schell et

1 Anita Bindner, « Der Bambi. Deutschlands ältester Medienpreis », Haus des Dokumentarfilms (éd.), *100 Jahre Filmland Baden-Württemberg*, Stuttgart, 2008, p. 61.



Fig. 1 : affiche « Karlsruher Monatsspiegel » numéro 5, mars 1958. (Photo : StadtAK 8 / PBS X 3057).

Toni Sailer (1935–2009) sont invitées à une réception de la ville de Karlsruhe. Elles saluent ensuite leurs fans en délire depuis le balcon de l'hôtel de ville avant de se lancer dans un tour de la ville à bord du tramway. Cela offre à de nombreux habitants la possibilité de les apercevoir de visu, voire d'obtenir un autographe. La remise des prix se déroule le soir dans la Schwarzwaldhalle, où de nombreuses stars nationales et internationales se présentent en tenue d'apparat pour recevoir leur Bambi. De Gina Lollobrigida et Horst Buchholz, il existe un court enregistrement original qui n'est malheureusement pas synchronisé. Maria Schell reçoit déjà son sixième Bambi ; à la fin des années 1950, elle est la star du cinéma ouest-allemand.

Prises de vues et actualités locales

En 1957, Karlsruhe compte environ 225 000 habitants et se développe, après les destructions considérables de la Deuxième Guerre mondiale, en une métropole régionale florissante. Outre l'université technique fondée en 1825, de nouvelles zones industrielles émergent et la ville est le siège du tribunal constitutionnel suprême et de la Cour suprême fédérale². À cette époque, Karlsruhe compte 22 cinémas.

Les débuts du cinéma sont marqués par des prises de vues locales, dont l'attrait réside dans le fait que le public local a une chance de se découvrir à l'écran. L'idée d'un programme d'actualités locales ou régionales apparaît très rapidement. Par exemple, il existe à Munich, dès avant la Première Guerre mondiale, les *Münchener Neuigkeiten*³, et les cinémas alsaciens proposent la *Scala Woche* et le *Madelon Journal* avec des informations régionales⁴. Dans son ouvrage *Geschichte der Kinowochenschau*, Kleinhans cite, pour la période postérieure à 1945, d'autres actualités locales à Munich et Schwäbisch Gmünd⁵, mais qui n'ont toutefois pas duré très longtemps. Il confirme que la transmission des copies et des dossiers de production aux archives municipales de Karlsruhe est unique⁶ et permet de reconstituer avec une grande précision le processus de création et les conditions économiques. La ville de Karlsruhe ayant soutenu dès le début la production, les archives municipales disposent de copies 35 mm complètes des 94 numéros du « *Karlsruher Monatsspiegel – Der aktuelle Filmbericht in Bild und Ton* » ; ces copies ont été numérisées en 2005 et publiées sous forme de DVD. Depuis 2006, un catalogue détaillé des productions de Jochen Fuchs et Angelika Herkert est disponible ; il peut pour l'instant être consulté sur Internet⁷. C'est une excellente source pour une étude de cas, car les archives municipales disposent également de la correspondance sur les premières années du journal jusqu'en 1961.

2 Concernant l'histoire et le développement de Karlsruhe est paru en 2014 un DVD édité par la Haus des Dokumentarfilms intitulé *Karlsruhe. Der Film. Die Geschichte* (réalisation : Anita Bindner), disponible avec des commentaires en allemand, en français et en anglais (www.filmreise.info).

3 Bernd Kleinhans, « Der schärfste Ersatz für die Wirklichkeit ». Die Geschichte der Kinowochenschau, St. Ingbert, Röhrig Universitäts-Verlag, 2013, p. 353.

4 Odile Gozillion-Fronsacq, *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques 1896-1939*, Paris, AFRHC, 2003, p. 407 et suiv.

5 Kleinhans, *op. cit.*, p. 356.

6 Ernst Otto Bräunche propose un bon aperçu : *Die « Karlsruher Monatsspiegel »: Stadtgeschichte auf Zelluloid*, <http://dokumentarfilmforschung.de/dff/cms/?p=572#more-572> (consulté le 21/01/2015).

7 <http://www.karlsruhe.de/b1/stadtgeschichte/stadtarchiv/bestaende> (consulté le 21/01/2015). Malheureusement, les DVD ne sont pas basés sur des copies numériques des films mais sur des copies électroniques, de sorte que la qualité de l'image n'est pas toujours optimale.

Des débuts balbutiants

La première demande officielle de la société *Meinzer Film Karlsruhe* au maire Günther Klotz (1911-1972) est déposée le 3 février 1957. Emil Meinzer y expose l'idée de produire des actualités mensuelles en tant qu'attraction particulière pour la ville. Sur le plan du style, il doit reprendre les codes des actualités nationales tout en présentant des informations locales. Toutes les quatre semaines doivent ainsi être présentés de manière condensée les principaux événements politiques, sportifs et culturels, ainsi que les visites de personnalités. Meinzer envisage une longueur pour les reportages d'environ 200 m, 100 à 200 m supplémentaires devant être dédiés à la publicité locale. Il se montre optimiste quant au fait de pouvoir financer le journal d'une longueur totale de 10 à 15 minutes avec des spots publicitaires. Meinzer a déjà contacté les propriétaires des cinémas et prévu de diffuser son journal dans près de 20 cinémas du centre-ville et des communes environnantes. Il est conscient qu'il ne recevra aucun soutien public pour un tel projet mais demande toutefois une baisse des impôts culturels locaux pour les cinémas qui diffuseraient ses actualités au lieu d'un film culturel avant le film principal. En effet, les films culturels bénéficiant de la mention « hautement recommandé » permettent alors d'obtenir une baisse d'impôt pour l'ensemble de la projection. Le premier numéro des actualités est prévu pour le 26 avril 1957.

On sait peu de choses sur Emil Meinzer. Il est né en 1915 et a commencé une formation de commercial en matériel photographique. Dans les années 1950, il tourne ensuite à Karlsruhe des spots publicitaires, des documentaires et des films culturels. À titre de référence, il a dirigé deux court-métrages bien accueillis sur Freudenstadt et Tuttlingen. Après vérification auprès des autorités municipales, il s'avère qu'il n'a produit que le film *Kreuz und Quer durch Tuttlingen*, avec un financement à 25 % par Meinzer et à 75 % par la publicité locale ; la ville a simplement accordé une réduction d'impôt. À Tuttlingen, Meinzer constate toutefois que les gens sont avides de se voir sur le grand écran.

Après que deux des exploitants de cinémas ont indiqué leur intérêt pour des actualités locales de ce type à la condition que la publicité ne soit pas prédominante, le maire accorde la baisse fiscale espérée. Dans un courrier adressé à Meinzer, il formule ses conditions : les différents services de l'administration municipale doivent l'informer des manifestations à venir susceptibles d'être intéressantes pour les actualités. Avant diffusion, il doit montrer le programme fini aux collaborateurs de la municipalité et tenir compte des éventuels souhaits de modification. Après évaluation, deux copies doivent être fournies aux archives municipales. Dans une lettre publicitaire, Meinzel annonce le début des actualités pour le 10 mai 1957. Il demande 50 Deutsche



Fig2 : Emil Meinzer fin 1959 au 178 de la Sophienstraße, travaillant sur une table de coupe modifiée par ses soins. (Photo : StadtAK8 / BA Bildstelle I 384/1 / re).

Mark (DM) pour la première semaine de projection, 40 DM pour la deuxième semaine, 32 DM pour la troisième et 25 DM pour la quatrième.

Son projet est publiquement évoqué pour la première fois dans un article du *Allgemeine Zeitung* le 16 mai 1957, avec un commentaire précisant que le public de Karlsruhe a désormais la chance de se voir lui-même sur grand écran et accessoirement de se faire une idée des événements de la semaine. Dès juin, Meinzer doit se rendre à l'évidence que l'intérêt porté à la publicité est moins important qu'escompté. C'est pourquoi il invite les représentants de la ville et des clients potentiels à la projection d'un pilote le 14 juin 1957, mais il semble que la qualité technique des prises de vues ait été critiquée.

Il finit par trouver de nouveaux clients prêts à financer des spots publicitaires, et le premier numéro est projeté au cinéma le 22 novembre 1957, avec du retard. Il est loin d'être parfait et montre le maire Günther Klotz mettre le premier coup de pioche dans un nouveau quartier de la ville, des manifestations sportives comme du football et de la natation et la traditionnelle foire d'automne. Les images sont accompagnées en continu par la musique d'un orgue électronique, les commentaires sont déclamés en alternance par une voix masculine et une voix féminine. Il n'y a aucune véritable séparation entre les reportages et la publicité pour les magasins locaux (par exemple, matériel photo, habillement, fourrures, papeterie, bijouterie, autos, jouets). Pour le générique, la caméra tourne une situation quotidienne du centre-ville avec le titre *Karlsruher Monatsspiegel*. Il est très rapidement remplacé par un autre générique montrant Emil Meinzer utilisant une caméra ARRI 35 mm

avec l'indication « Meinzer-Film zeigt IHNEN den *Karlsruher Monatsspiegel* » (« Meinzer-Film VOUS présente le *Karlsruher Monatsspiegel* »). Pour le titre du premier reportage (« Erster Spatentisch in der Waldstadt »), les lettres blanches sont fixées sur une planche.

Soutien essentiel de la ville

Le deuxième numéro débute le 20 décembre 1957 avec onze reportages et seulement deux spots (coiffeur, grand magasin Union). Le titre avant les reportages a disparu. Emil Meinzer tente de combiner différentes manifestations, comme le concours de la meilleure couturière amatrice animé par le présentateur de télévision Peter Frankenfeld (1913-1979), le concours de beauté « Dame avec chien » et l'élection de Miss Karlsruhe. Dans le reportage suivant, Miss Allemagne rend visite au grand magasin Union et assure ainsi sa publicité. Viennent ensuite de nombreuses informations sportives, avec deux matchs de football et une compétition de natation.

Lors de la planification du troisième numéro, Meinzer se rend compte que la production risque d'être déficitaire s'il ne parvient pas à augmenter le nombre de spots publicitaires. Dans un courrier de deux pages adressé à la ville, il explique en détail sa situation économique délicate. Chaque numéro lui coûte 2908 DM sans ses honoraires et chacune des cinq copies du *Karlsruher Monatsspiegel* lui coûte 600 DM de fabrication :

« Le 3ème numéro est sur le point d'être achevé, mais je ne peux plus assurer son financement sur mes propres deniers, car les fruits économiques ne se feront véritablement sentir qu'à compter du 4ème numéro. En effet, comme je vous l'ai expliqué, je peux enfin démarcher les entreprises de manière intensive et je suis convaincu que les 200 mètres de film publicitaire prévus seront atteints dès le 4ème numéro.

Vous, cher monsieur le maire, m'avez parlé, à l'occasion de la remise des traditionnelles étrennes de l'artisanat, d'une éventuelle aide financière municipale consistant à me payer les copies de films fournies. »⁸

Afin de garantir la production des actualités locales et sur la base des réactions positives aux premiers numéros, une aide exceptionnelle de 2 500 DM est accordée par le maire.

La distribution n'atteint pas non plus les résultats escomptés. En 1922, Karlsruhe compte 22 salles de cinéma. Le premier numéro du *Monatsspiegels* est projeté dans dix cinémas de la ville et dans quatre communes voisines

⁸ Courrier d'Emil Meinzer au maire Günther Klotz, daté du 07/01/1958 (archives municipales de Karlsruhe, inventaire 1/H-Reg n° 10451).

(Daxlanden, Berghausen, Grötzingen, Jöhlingen). Les 2^{ème} et 4^{ème} numéros sont projetés dans neuf cinémas de Karlsruhe et trois de sa périphérie. Ainsi, la distribution ne rapporte qu'environ 500 DM à Meinzer. Le financement et les aspects économiques sont le talon d'Achille du projet, car Meinzer a déjà accumulé près de 41 000 DM de dettes de ses précédentes activités de production. Ses équipements de bureau sont saisis par les autorités fiscales et il est menacé d'expulsion de son logement. En avril 1958, Meinzer demande une aide permanente de la ville. En échange, il propose de réaliser un portrait de la ville à partir des images existantes. Dans une nouvelle budgétisation des coûts de chaque numéro, il parvient à un total de 3757,30 DM, y compris la location du studio et les frais de sa voiture. Entre-temps, il embauche un présentateur professionnel des actualités nationales *Blick in die Welt* pour la somme de 250 DM ; ce dernier se charge également souvent de rédiger les textes (100 DM). Pour chaque numéro, il achète 600 mètres de film négatif et tourne 500 à 600 mètres. Les actualités finales font en moyenne une longueur de 350 mètres. Cela signifie que Meinzer est très efficace en termes de production, avec un excellent rapport de métrage inférieur à 1:2. Sur la base des estimations de Meinzer, le service financier calcule un déficit mensuel de la production des actualités de 2 150 DM. Le maire décide d'accorder au 6^{ème} numéro un montant de 1 700 DM. À l'automne 1958, le conseil municipal décide de subventionner la production du *Karlsruher Monatsspiegel* à hauteur de 2 000 DM par mois, soit 24 000 DM par an. Emil Meinzer doit alors coordonner les sujets avec le service de presse de la ville et fournir trois copies aux archives municipales ; cette disposition permettra la transmission unique en Allemagne d'actualités locales.

L'administration municipale est consciente du fait qu'elle ne peut pas se fier totalement à Meinzer concernant les aspects économiques. C'est pourquoi ce dernier doit fournir les factures à la ville, qui se charge alors de les régler et peut donc ainsi exercer un contrôle économique. Avec le recul, cette stratégie semble insolite, car dans ses courriers adressés aux fournisseurs, la ville souligne toujours le fait que le journal est produit par un entrepreneur indépendant. Cela conduit inévitablement à des conflits, surtout lorsque les coûts de production dépassent les prévisions. Les archives contiennent de fait une correspondance fournie à ce sujet, ainsi que sur les tentatives de Meinzer visant à réduire les coûts auprès des différents fournisseurs ou au niveau des droits musicaux et des licences. Meinzer propose de s'occuper lui-même du mixage de la musique, des commentaires et du son d'origine si la ville finance le matériel requis, comme un projecteur (2 500 DM) et trois nouveaux magnétophones (1 300 DM chacun). Il a déjà effectué ces tâches pour les premiers numéros, mais sans disposer du matériel professionnel adéquat. Au cours de l'été 1959, le service culturel de la ville écrit aux propriétaires de

onze cinémas qui ne projettent pas encore le *Karlsruher Monatsspiegel* pour leur demander s'ils pourraient envisager de projeter ce programme au cours de sa 3^{ème} ou de sa 4^{ème} semaine. Selon le service culturel de la ville, l'expérience aurait démontré que le nombre de spectateurs augmente lorsque le journal est projeté, mais le cinéma Rex répond que pour lui, seule la première semaine est acceptable.

Un modèle pour d'autres villes ?

Les actualités locales éveillent l'intérêt d'autres communes. Par exemple, le service de presse de la ville de Darmstadt écrit qu'il serait intéressé par la production d'actualités locales similaires. Selon lui, un programme régulier pourrait inciter les citoyens à s'intéresser aux activités de la ville dans une plus forte mesure qu'un film sur la ville, qui par ailleurs coûterait plus cher. Les représentants de Darmstadt demandent alors plus de détails sur les conditions financières et proposent l'envoi d'une délégation sur place pour observer quelques numéros. La réponse ne fournit toutefois que des informations générales et la prise en charge financière de la production par la ville n'est pas détaillée. La projection a lieu le 12 novembre 1959. Un film de Munich sur la situation scolaire et la reconstruction des écoles après la guerre est également montré. Munich a en effet décidé de produire épisodiquement des courts-métrages monothématiques. Ces films d'une durée de 5 minutes coûtent 30 000 DM pour la production et 20 000 DM pour la distribution et sont projetés dans 22 cinémas de Munich sur une période de quatre semaines. Chaque année, Munich produit deux de ces films sur la politique locale pour un coût de 100 000 DM. Par opposition, la prise en charge par la ville de Karlsruhe du *Monatsspiegel* est particulièrement avantageuse pour un programme de ce type, comme le constate la presse locale. Les principaux événements de tous les domaines sont habilement présentés. Les actualités constituent, avec leurs reportages chronologiques, une archive du développement de Karlsruhe pour les générations à venir alors que simultanément, la politique locale prend une place plus importante au cinéma. Par rapport à Munich, le financement des actualités implique des coûts moindres : pour l'exercice fiscal 1959, les coûts de production se montent au total à 32 500 DM, soit 8 500 DM de plus que le budget accordé de 24 000 DM ; le surcoût est pris en charge par la ville.

Le thème « Villes et film » est abordé lors de la 4^{ème} conférence des services de presse communaux à Ludwigshafen. À cette occasion sont présentés les exemples de Munich, Aix-la-Chapelle, Hambourg et Berlin. Après cette conférence, la ville de Leverkusen demande des copies des actualités de Karlsruhe. La valeur historique pour les archives de la ville est mentionnée dans



Fig. 3 : Emil Meinzer et Gerhard Berberich à l'orgue Hammond dans un studio audio de Wiesbaden le 12/06/1964 pour la production du 75ème numéro en couleur.
(Photo : StadtAK 8 / BA Schlesiger A11_91_1_34A).

un grand article du *Badischen Allgemeinen Zeitung* à l'occasion du deuxième anniversaire du programme d'actualités :

« Il est désormais habituel, pour les habitants de Karlsruhe, d'assister directement aux actualités locales par le biais de la caméra de monsieur Meinzer. Par ailleurs, il est particulièrement flatteur, pour le patriotisme local, d'habiter dans une ville disposant de ses propres actualités, même si elles ne sont que mensuelles. »⁹

Il est mentionné qu'Emil Meinzer est un autodidacte qui produit seul les actualités dans son atelier de la Sophienstraße, où il a mis en œuvre une installation développée ou modifiée par ses soins. Seuls les commentaires sont dits par Albrecht Göhler, qui travaille régulièrement pour les actualités nationales *Blick in die Welt* et la *Hessischen Rundfunk* à Francfort et écrit fréquemment lui-même les textes de ses commentaires. Göhler réalise également une interview du maire Günther Klotz à la fin de l'année 1959, diffusée dans le numéro de janvier 1960 des actualités. Pour l'enregistrement original de l'interview, le caméraman Werner Zimpel de Wiesbaden doit louer un équipement supplémentaire qui coûte 503,50 DM. Pour 1960, Emil Meinzer annonce qu'il souhaite acquérir son propre équipement pour les enregistrements originaux.

⁹ IX, « Die ganze Stadt spielt mit. Karlsruher als Filmstar – Aus der Werkstatt des “Karlsruher Monatsspiegel” », *Badische Allgemeine Zeitung*, 17/12/1959.

Critique de l'« autosatisfaction patriotique locale »

Mais le *Karlsruher Monatsspiegel* n'est pas vu d'un bon œil par tout le monde. En janvier 1960 est lancé un débat dans les colonnes de la rubrique « L'opinion des lecteurs » du *Badischen Neueste Nachrichten* sur la valeur et la qualité des actualités locales. Gerhard Fehl écrit :

« Ces films fournis par quelques sociétés de production cinématographique sont comme un potage brûlé avant le dîner : ils ne gâchent pas l'appétit pour le film principal qui suit, mais on préfère les laisser de côté. C'est pourquoi il est désagréable de se voir désormais servir, avant chaque film, le même “potage” brûlé. Comme s'il était impossible, pour un cinéma exigeant, de rayer l'“entrée” de son menu ?! »¹⁰

Hans Welte soutient, dans une lettre de lecteur, la critique des actualités :

« Il est en effet intolérable, pour les spectateurs déconcertés, de se voir servir chaque mois sans résistance possible ce breuvage de dilettantes composé de frime provinciale, d'autosatisfaction patriotique locale et d'efforts confidentiels et maladroits de quelques commerçants intéressés visant à améliorer leur chiffre d'affaires – parfois même plusieurs fois à la suite. Et ils devraient pour cela renoncer à leur droit parfaitement légitime de profiter d'un bon *kulturfilm* ! »¹¹

Outre quatre opinions critiques, cinq avis positifs sont publiés, qui considèrent les actualités comme une bonne opportunité de s'informer des manifestations locales. Horst Schade écrit qu'on ne peut pas comparer des reportages documentaires dans leur réalité crue avec un film mis en scène :

« En tant que spectateur qui s'offre peut-être un bon film par semaine, j'ai toujours apprécié les reportages du *Karlsruhe Monatsspiegel*. Ils sont parfaitement documentés pour qui s'intéresse à la vie de la ville. »¹²

Albert Kiefer écrit : « La critique de monsieur Fehl ignore au moins 90 % des habitants de Karlsruhe ; monsieur Meinzer doit poursuivre son travail publicitaire sympathique et de qualité en faveur de Karlsruhe. »¹³ Dans ces lettres critiques de lecteurs, Meinzer voit une campagne : leurs arguments

10 Gerhard Fehl, « Eine angebrannte Suppe: der “Karlsruher Monatsspiegel” », *Badische Neueste Nachrichten*, 15/01/1960.

11 Hans Welte, « Kinematographischer Jahrmarkt der Eitelkeiten », *Badische Neueste Nachrichten*, 19/01/1960.

12 Horst Schade, « Über den Monatsspiegel immer gefreut », *Badische Neueste Nachrichten*, 21/01/1960.

13 Albert Kiefer, « Noch einmal: “Karlsruher Monatsspiegel” », *Badische Neueste Nachrichten*, 23/01/1960.

seraient tous les mêmes et les reproches soulevés seraient faux, comme le fait que les actualités dureraient une demi-heure. Dans un courrier de cinq pages adressé au maire, Meinzer se défend et insiste une nouvelle fois sur sa situation économique catastrophique. Vraisemblablement en réaction à ces lettres, le service de presse est chargé d'observer les réactions du public dans les cinémas de Karlsruhe le Kamera, le Kurbel, le Studio 3, le Luxor, le Schauburg et le Scala. Selon l'estimation des propriétaires des cinémas, 80 % des spectateurs souhaitent voir les actualités locales. Le problème serait qu'elles sont diffusées dans différents cinémas centraux sur une période de deux semaines. Lorsque les spectateurs vont plusieurs fois par semaine au cinéma, ils doivent voir les actualités à chaque fois. Les cinémas écrivent que certains spectateurs demandent, avant d'acheter leur ticket, si les actualités locales seront projetées. Lorsque quelqu'un rate une projection à Karlsruhe, il arrive qu'il se rende au cinéma de Durlach pour une séance de rattrapage. Pour éviter le phénomène de répétition, Meinzer propose de couper les actualités en deux parties pour une plus grande diversité, mais il semble que cette idée n'ait jamais été mise en œuvre.

Rayonnement international

L'attractivité des actualités est soulignée par le fait qu'au cours de la première semaine, alors que le *Karlsruher Monatsspiegel* est projeté à l'occasion d'une conférence médicale en août 1960 dans le pavillon d'un jardin public, plus de 9 000 spectateurs y assistent (ticket à 0,10 DM). Dans une lettre adressée au maire, Meinzer affirme qu'en 1960, plus de 100 000 personnes ont vu les actualités dans le pavillon. Une copie est également adressée au cinéma le Casino, le plus grand cinéma allemand de Broadway, à New York. Le succès y est important auprès des spectateurs, mais le transport par avion est coûteux. La ville répond que les frais doivent être pris en charge par le cinéma new-yorkais. Monsieur Bertsch, président du « Badischen Volksfest-Verein » à New York, est impressionné par les actualités et apprécie la réalisation des reportages, qui répond à ses attentes. C'est ainsi que les actualités sont projetées chaque mois au Casino. Il conseille même à Meinzer d'envoyer ses actualités au Canada.

Nancy, ville jumelée française

Le thème de l'amitié franco-allemande est régulièrement abordé dans le *Monatsspiegel*, car Karlsruhe a établi un jumelage avec Nancy ; ainsi, des visites réciproques sont régulièrement organisées et documentées. Il s'agit, par exemple, de matchs de football, de la visite de délégations des associations

dédiées au carnaval à Nancy ou de l'ouverture d'un pavillon de Karlsruhe dans cette même ville. En octobre 1959, des donneurs de sang de la ville de Nancy visitent la ville et une bibliothèque franco-allemande est ouverte. Des orphelins de Nancy sont invités à Karlsruhe à Noël en 1961, ou des pompiers français rendent visite à leurs collègues. En octobre 1965, dans le cadre de la semaine de l'Europe, les maires de Karlsruhe, Nancy et Strasbourg se rencontrent à l'occasion de la construction de la halle de Nancy. En février 1966, le titre de citoyen d'honneur est remis au docteur Pierre Wéber, maire de Nancy. Lors de la remise des Bambi, des stars de cinéma françaises, telles que Jean Marais, sont souvent distinguées, mais l'Alsace apparaît peu dans les reportages.

À l'occasion d'un débat public du conseil municipal, la qualité et la valeur de l'archivage des actualités sont évoquées. Le débat porte sur l'opportunité pour la ville d'investir dans un film de présentation supplémentaire, afin d'attirer des investisseurs potentiels. Ce film en couleur sur le développement dynamique de Karlsruhe est tourné par le réalisateur et caméraman célèbre et reconnu Wolf Hart (1911-2002) en septembre 1960¹⁴. Il associe des images de la ville prospère et de son industrie à de la musique avant-gardiste, qu'il utilise partiellement en contrepoint¹⁵.

Concernant le *Monatsspiegels*, il est décidé de créer une commission composée de trois membres. Cette dernière découvre que les dettes de Meinzer se montent à 32 000 DM et discute de l'opportunité de poursuivre le projet d'actualités ; la décision est prise sur la base des qualités journalistiques, culturelles et historiques des actualités. En moyenne, 80 % des reportages sont consacrés aux événements locaux et au maximum 20 % aux spots publicitaires, les numéros 14 à 26 se contentant même d'une moyenne de 12 %. Les coûts de production se montent à environ 2 600 DM par numéro (hors frais de copie), entièrement pris en charge par la ville. Pour réduire les coûts, la commission propose de réduire la longueur des actualités à 250 m, avec 50 m dédiés à la publicité. Mais Meinzer doit être mieux contrôlé par la ville. Une autre proposition consiste à financer les six prochains numéros et à observer comment l'aspect économique de la production évolue et si le cadre financier est respecté. La responsabilité de la production est transmise, à la mi-septembre 1960, du service de presse à l'office de tourisme. Pour ce dernier, il est évident que la subvention annuelle de 24 000 DM accordée jusqu'alors ne suffit pas et qu'elle doit être augmentée d'au moins 5 000 DM par an, ce qui est accepté.

14 « Stadtväter als Stars. Gestern wurde der Bürgersaal zum Filmatelier », *Badische Volkszeitung*, 10/09/1960.

15 Son film *Stadt im Umbruch* (1961) est édité sous forme de bonus sur le DVD de la HDF consacré à Karlsruhe (voir la note de bas de page 2).



Fig. 4 : En 1960, plus de 100 000 personnes voient le « Karlsruher Monatsspiegel » dans le pavillon d'un jardin public. (Photo : StadtAK 8 / BA Schlesiger A7_67_4_71).

Le contenu des futures actualités doit être discuté plus tôt, même si Meinzer conserve sa souveraineté, en tant que producteur indépendant, quant au choix des thèmes abordés. En septembre 1960, Meinzer déménage son atelier du numéro 178 de la Sophienstrasse au 41 de la même rue :

« À partir des anciens locaux de l'institut de technique dentaire situés Sophienstraße, le responsable du Monatsspiegel Meinzer a mitonné un studio incomparable. “Tout a été bricolé par mes soins” déclare-t-il fièrement, “le seul artisan extérieur est l'électricien, qui a effectué les raccordements”. L'élément luxueux est l'atelier, avec ses projecteurs et ses caméras. La salle de mixage et de montage n'est pas moins admirable. On sent ici aussi la patte d'un chef appliqué et doué, devant qui le profane ne peut être qu'admiratif. »¹⁶

16 -tke : « “Monatsspiegel” in neuen Räumen », *Allgemeine Zeitung*, 21/09/1960.

Longueur du Karlsruher Monatsspiegel, nombre de cinémas et coûts du n° 10 au n° 30

Numéro		Longueur	dont pub.	Nombre cinémas	Cinémas KA	Cinémas Banlieues	Coûts
10	12/1958						2 666,30 DM
11	1/1959						2 379,32 DM
12	2/1959						2 432,45 DM
13	3/1959						2 505,34 DM
14	4/1959	305 m	55 m	10	9	1	2 956,44 DM
15	5/1959	353 m	40 m	11	10	1	2 626,15 DM
16	6/1959	378 m	50 m	11	10	1	2 966,62 DM
17	7/1959	363 m	20 m	14	9	5	3 545,40 DM
18	8/1959	384 m	47 m	15	9	6	3 144,73 DM
19	9/1959	385 m	45 m	15	11	4	2 955,74 DM
20	10/1959	285 m	48 m	15	8	7	2 335,56 DM
21	11/1959	267 m	48 m	16	9	7	2 513,41 DM
22	12/1959	255 m	44 m	18	10	8	2 166,52 DM
23	1/1960	390 m	29 m	18	10	8	2 504,14 DM
24	2/1960	222 m	26 m	18	9	9	2 046,13 DM
25	3/1960	227 m	29 m				1 965,06 DM
26	4/1960	288 m	45 m	18	8	10	2 583,73 DM
27	5/1960	390 m	28 m	18	8	10	2 731,16 DM
28	6/1960	379 m	45 m	18	8	10	2 726,98 DM
29	7/1960	347 m	21 m	18	8	10	2 446,66 DM
Totaux		5 218 m	620 m	233			52 197,84 DM
Moyenne		326 m	39 m (12%)	15,5			2 609,89 DM

Source : Archives municipales de Karlsruhe 1 / H-Reg 7443 ; calculs de l'auteur.

Pour préparer le 250^{ème} anniversaire de la fondation de la ville, le 75^{ème} numéro des actualités « Das schöne Karlsruhe » paraît en couleur à l'été 1964. Il s'agit d'un portrait plutôt conventionnel de la ville et de son histoire, présentée comme une ville moderne d'Europe centrale. De nombreux aspects déjà abordés dans les actualités normales sont une nouvelle fois repris, comme sa modernité après les destructions de la Deuxième Guerre mondiale et la reconstruction qui a suivi, la qualité des infrastructures (routières, ferroviaires, portuaires et aéroportuaires), les nouveaux secteurs industriels, l'université riche de traditions, les investissements dans de nouvelles écoles et dans la formation ainsi que la culture et le zoo.

Après la reprise en main du *Karlsruher Monatsspiegel* par l'office de tourisme, les archives municipales ne disposent quasiment plus de lettres ni de dossiers de production. Il semble qu'Emil Meinzer ait réussi à produire ses actualités avec le financement mensuel de la ville à hauteur de 3 000 DM, car des numéros ont été projetés régulièrement jusqu'en mars 1966, avant qu'Emil Meinzer ne succombe, le 6 avril 1966, à un infarctus à l'âge de 51 ans à la clinique universitaire d'Heidelberg. La tentative d'Alfred Pogorzalek visant à poursuivre le *Karlsruher Monatsspiegel* dès novembre 1966 échoue car les autorités municipales refusent de lui accorder le même appui.

Autopromotion d'une politique couronnée de succès

Ce qui caractérise le *Karlsruher Monatsspiegel*, c'est sa vision optimiste de l'évolution moderne de la ville et de l'industrie. L'euphorie de la période du miracle économique et la fierté de la reconstruction de la ville après les destructions considérables de la Deuxième Guerre mondiale sont évidentes. Le cinquième numéro d'avril 1958 célèbre ce résultat exceptionnel avec une rétrospective des douze dernières années. Plus d'un tiers de Karlsruhe a été détruit, et une ville moderne a émergé en quelques années. Elle dispose désormais d'un réseau routier de plus de 300 km de long, dont un tiers a été construit entre 1954 et 1957. Chaque année sont construits 3 000 nouveaux logements, 51 millions de DM sont investis, de nouvelles écoles et des piscines publiques dédiées au temps libre sont bâties. Le commentateur constate qu'au cours des dix dernières années, le travail de 60 années a été abattu. Karlsruhe est la première ville allemande à se doter d'une centrale nucléaire à des fins d'étude, ce que les actualités qualifient d'avancée pacifique pour l'humanité. Sur les images historiques de la ville détruite, on reconnaît un Günther Klotz encore mince qui dirigera la ville de Karlsruhe en tant que maire de 1952 à 1970. Dans le premier reportage suivant cette rétrospective historique, une exception dans les actualités, Günther Klotz et deux autres politiciens rendent hommage au commandant de la garnison américaine qui quitte son poste. Les politiciens apparaissent très fréquemment dans les actualités, et pas uniquement en raison de leur soutien financier. Ils donnent l'impression de décider de ce qui se passe dans la ville. Le directeur des archives municipales Ernst Otto Bräunche présente une analyse statistique¹⁷ selon laquelle le maire Günther Klotz est présent dans 87 des 94 numéros, le plus souvent dans plusieurs sujets. Le *Monatsspiegel* reçoit ainsi le surnom de « Kloz tönende Wochenschau », en écho à « Fox tönende Wochenschau » (un programme d'actualités nationales), mais ses collègues apparaissent aussi

17 Bräunche, « "Karlsruher Monatsspiegel" », <http://dokumentarfilmforschung.de/dff/cms/?p=572#more-572> (consulté le 21/01/2015).

régulièrement dans les actualités : Franz Gurk (maire de 1953 à 1963) dans 35 numéros, Otto Düllenkopf (maire de 1961 à 1970) dans 22 numéros, Walter Wädele (maire de 1964 à 1983) dans huit numéros et Hermann Kugel (maire de 1947 à 1961) dans sept numéros. Günther Klotz était très apprécié de la population, mais il est difficile de dire si cela est dû aux actualités locales ou à son action charismatique et à sa présence dans la ville.

Outre la reconstruction de la ville, Karlsruhe a également particulièrement réussi l'implantation de nouvelles industries. Rien qu'en 1959, la société pharmaceutique Pfizer lance la construction de son nouveau site, le port sur le Rhin est étendu, le fabricant de pianos Bechstein s'installe à Karlsruhe, Pepsi-Cola lance la construction de sa 19^{ème} usine allemande de mise en bouteilles et les deux groupes pétroliers Esso et DEA lancent la construction de deux raffineries au nord-ouest de Karlsruhe. Ces événements sont l'occasion de multiples reportages. Étonnamment, ces entreprises ne font aucune publicité dans le *Monatsspiegel*. Emil Meinzer produit une chronologie des événements qui en dit long sur cette époque et sa culture. La police est très fréquemment montrée en train de régler le trafic en plein essor ou dans un rôle de conseil auprès de la population. Dans certains reportages, on aperçoit aussi Fritz Knippenberg avec un microphone, le correspondant radio de la *Süddeutschen Rundfunks*. C'est un indice du fait que Meinzer choisit des événements susceptibles d'éveiller l'intérêt général des médias. Outre la politique et le développement de la ville, le sport est un thème récurrent des actualités, et avant tout le football et la natation, mais aussi la boxe et quelques autres activités sportives. En janvier et février, le carnaval joue un rôle dominant et occupe souvent la moitié des reportages. Les visites d'hôtes de marque font régulièrement l'objet de reportages, de même que l'enterrement de citoyens connus.

Sur le plan esthétique, Meinzer suit les standards traditionnels des actualités avec de nombreux sujets distincts, tourne souvent sans pied, rarement en plans détaillés et rapprochés et sans expérience de l'organisation. Son but est de rapporter la version officielle, de présenter les personnes les plus importantes des mondes de la politique, de l'économie et de la culture et de ne pas critiquer les développements. C'est la tendance de cette époque. La tendance visant à remettre en cause publiquement les notables n'apparaît qu'une dizaine d'années plus tard.

Conclusion

À la fin des années 1950, le rôle du cinéma évolue fondamentalement. Initialement, il s'agit pour la population d'une offre essentielle de divertissement. Les longs-métrages américains sont aussi populaires que les films allemands. Le nombre de spectateurs augmente en permanence, tout comme le nombre

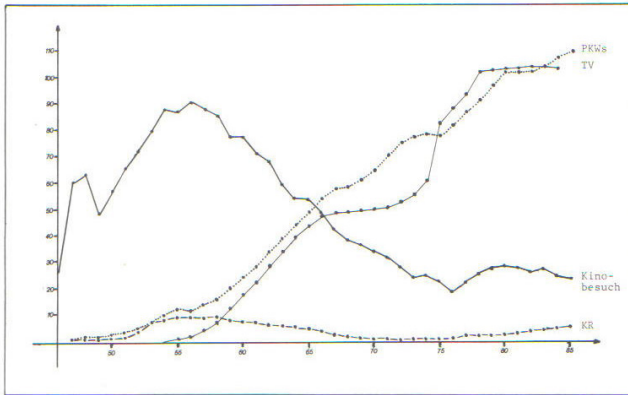


Fig. 5 : Graphique de Gerhard Bechtold sur l'évolution des voitures, des motos, des sorties au cinéma et des postes de télévision à Karlsruhe de 1947 à 1985 (en milliers). (Source : Gerhard Bechtold : *Schauplätze in der Stadt. Eine Kulturgeschichte des Kinos in Karlsruhe*, Karlsruhe 1987, p. 110.)

de cinémas. Lorsqu'Emil Meinzer débute son activité, le cinéma a déjà atteint son apogée. En 1956, les cinémas de Karlsruhe ont vendu 4 555 715 tickets d'entrée, un record absolu. En moyenne, chaque habitant allait alors 20 fois par an au cinéma, alors que la moyenne actuelle est de 1,5 fois par an. Karlsruhe et ses environs disposent à l'époque de 22 cinémas offrant un total de 11 626 places. Les images animées sont alors la principale attraction de l'offre culturelle. Cela explique l'énorme attractivité de la remise des Bambi pour la ville. Mais alors même que le nombre de cinémas passe à 26 pour un nombre de places porté à 13 256, le nombre de spectateurs chute à 3 847 629. Et ce n'est que le début : de 1956 à 1967, 11 cinémas ferment à Karlsruhe, avant tout dans les banlieues. Par rapport au record de 1956, le nombre de spectateurs chute de plus de la moitié pour atteindre 2,1 millions.

La perte de terrain du cinéma est souvent expliquée par la seule montée en puissance de la télévision. D'un côté, il est évident que le nombre de téléviseurs dans les foyers augmente. En Allemagne de l'Ouest, la diffusion régulière commence en 1952. En 1954, Karlsruhe ne compte que 61 postes de télévision, puis 2 260 en 1956 et le nombre augmente de 4 000 à 6 000 nouveaux postes chaque année à compter de 1959. La télévision gagne donc en influence. Mais d'autres facteurs doivent également être pris en compte. Dans son étude locale sur le cinéma, Gerhard Bechtold¹⁸ démontre de manière tout à fait convaincante que la perte de vitesse du cinéma découle de l'évolution générale des habitudes en matière de temps libre et du dévelop-

¹⁸ Gerhard Bechtold, *Kino. Schauplätze in der Stadt. Eine Kulturgeschichte des Kinos in Karlsruhe*, Karlsruhe, Von Loeper, 1987.

pement de Karlsruhe en tant que site industriel. Avant la Deuxième Guerre mondiale, seulement 17 653 personnes travaillent dans le secteur industriel, alors qu'elles sont 44 315 en 1963. Parallèlement à cette évolution intervient la construction de nouveaux lotissements et de maisons familiales dans les banlieues, régulièrement présentée dans le *Monatsspiegel*. Parallèlement à l'essor de la télévision, on constate également la multiplication des voitures et motos, ce qui signifie que le public est plus mobile et découvre de nouveaux loisirs.

En un sens, les cinémas et le *Karlsruher Monatsspiegel* sont victimes du confort croissant et des évolutions sociales qui en découlent. Les actualités nationales subissent la même pression et ne sont pas non plus à même de concurrencer les journaux télévisés quotidiens allemands. Au final, le *Karlsruher Monatsspiegel* est un témoignage unique de l'évolution d'après-guerre d'une grande ville d'Allemagne de l'ouest. Il illustre la modernisation et l'essor rapide de l'économie. Financées par la municipalité, les actualités ne pouvaient se permettre un point de vue critique mais agissait plutôt comme un organe d'information flatteur accompagnant de manière optimiste le développement de la ville. C'est d'ailleurs toujours un problème pour les actualités locales.

Films d'éducation et films industriels

Psychopathologie en mouvement

Histoire des films psychiatriques à Strasbourg et Heidelberg

Introduction

Rares sont les films psychiatriques à avoir atteint la notoriété de *Vol au-dessus d'un nid de coucou*, film de Miloš Forman de 1975 basé sur le roman éponyme de Ken Kesey publié en 1962. Alors que les longs métrages et, plus encore, les documentaires se rapportant à cette thématique ont, au moins en partie, rencontré et rencontrent encore un large public, cela n'est pas le cas, à de rares exceptions près, des « films utilitaires », qui s'adressent à des groupes cibles très restreints¹. Dans cette optique, il n'est pas étonnant que la discipline historique ait seulement récemment commencé à s'intéresser, du point de vue de l'« histoire visuelle »², au genre cinématographique « institutionnel » et aux films pédagogiques psychiatriques, pas plus que le thème des « photographies de patients psychiatriques » ait récemment commencé à retenir l'attention³.

- 1 Pour une « vue d'ensemble des thèmes psychiatriques abordés » dans différents genres cinématographiques, cf. Hans Jürgen Wulff, *Psychiatrie im Film*, Münster, MFAkS Publikationen, 1995 (première parution en 1985 sous le titre « Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film »). Du côté français on trouve une synthèse dans le cadre des manifestations organisées depuis 1994 par le Centre national de documentation audiovisuelle en santé mentale (CNASM). http://www.api.asso.fr/espace_adherents/wp-content/uploads/2012/06/plaquette-CNASM.pdf (eingesehen 3.6.2015).
- 2 Pour deux études classiques au sujet du *pictural turn* en histoire médicale voir: Martin Pernick, *The Black Stork: Eugenics and the Death of 'Defective' Babies in American Medicine and Motion Pictures since 1915*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1996. Lisa Cartwright, *Screening the body. Tracing medicine's visual culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995. Pour une conceptualisation de l'histoire visuelle voir : http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul (consulté le 7.5.2015).
- 3 Franz-Werner Kersting, « Visual History (I/II). Anstaltspsychiatrie der 50er und 60er Jahre im Spiegel von Filmdokumenten aus Westfalen », *Westfälisches Ärzteblatt* 2013, cahier 3, p. 56–58 et cahier 4, p. 47–48. Au sujet des photographies psychiatriques, cf. surtout Helen Bömelburg, *Der Arzt und sein Modell. Porträtfotografien aus der deutschen Psychiatrie 1880 bis 1933*, Stuttgart, Steiner, 2007 ; Susanne Regener, *Visuelle Gewalt*.

La psychiatrie et la neurologie font partie des spécialités médicales qui se sont tournées de manière très précoce vers le film. Bien avant la Première Guerre mondiale, Paul Richer et Albert Londe produisent au *Laboratoire photographique* de la Salpêtrière à Paris une série de dix films courts mettant en scène des perturbations neurologiques affectant les malades de l'institution. En Allemagne, les premières prises de vues à thématique neurologique et psychiatrique datent sensiblement de la même période. Paul Schuster organise en 1897 à Berlin une première « présentation de mouvements pathologiques à l'aide du cinématographe avec une explication de ceux-ci »⁴ et Emil Kraepelin à Munich, Otfried Foerster à Breslau, Alexander Westphal et Hans Hennes à Bonn poursuivent cette initiative⁵. En Roumanie, Georges Marinesco engage avec un assistant des expériences cinématographique qui cherchent à démontrer visuellement le succès d'une prise en charge thérapeutique de l'hystérie par l'hypnose⁶. En 1905, le médecin américain Walter Greenough Chase à Boston, ou encore Arthur Van Gehuchten⁷ en Belgique, commencent à fixer la séméiologie clinique de leurs patients sur de la pellicule afin de l'employer pour l'enseignement. Pour l'essentiel il s'agit, comme cela a été revendiqué de manière explicite après 1920, de mettre à profit le nouveau médium film pour promouvoir une documentation « exacte » des schémas de mouvements difficiles à décrire autrement et qui étaient reconnus comme symptômes caractéristiques de certains tableaux cliniques. En particulier en psychiatrie la production de films est valorisée pour la « qualité de ces images » qui fixent des phénomènes psycho-pathologiques afin de les utiliser pour présenter ces tableaux cliniques à des étudiants dans le cadre de l'enseignement. La nouvelle cinématographie médicale portait en elle la promesse d'un enregistre-

Menschenbilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts, Bielefeld, Transcript, 2010. ; et Georges Didi-Hubermann, *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982. Geneviève Aubert, « From photography to cinematography: Recording movement and gait in a neurological context », *Journal of the History of Neurosciences*, n° 11 (2002), p. 248-257.

- 4 Paul Schuster, « Vorführung pathologischer Bewegungskomplexe mittelst des Kinematographen und Erläuterung derselben », A.Wangerin, O.Taschenberg, (éds.) *Verhandlungen der Deutschen Gesellschaft der Naturforscher und Ärzte 1897*, Leipzig, FCW Vogel, 1898, p. 196-199.
- 5 Hans Hennes, « Die Kinematographie im Dienste der Neurologie und Psychiatrie, ebst Beschreibung einiger seltener Bewegungstörungen », *Medizinische Klinik*, n°. 6 (1910), p. 2010. Adolf Nichtenhauser, *A History of Motion Pictures in Medicine* (unpublished book manuscript, c. 1950), Adolf Nichtenhauser Collection, MS C 380, Archives and Modern Manuscripts, History of Medicine Division, National Library of Medicine, Bethesda, Md.
- 6 Georges Marinesco, « Un cas d'hémiplégie hystérique guéri par la suggestion hypnotique et étudié à l'aide du cinématographe », *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* vol XIII (1900), p. 176-183.
- 7 Geneviève Aubert, « Arthur van Gehuchten takes neurology to the movies », *Neurology*, n°. 59 (2002), p. 1612-1618.

ment « exact » et d'une documentation objective des éléments typiques de la clinique.

Nous disposons aujourd'hui d'études individuelles pour ces films précoces en psychiatrie et en neurologie. La Première Guerre mondiale avec son cortège de souffrances neurologiques et psychiatriques a donné lieu à une nouvelle étape du développement de ces audio-visuels⁸. Un nouveau genre de film « utilitaire » à sujet psychiatrique apparaît dans les années 1920. Après le film d'enseignement et de recherche des premières années se multiplient des vues d'hygiène sociale conçues comme des films d'éducation (populaire). Bien que le film scientifique ne soit pas clairement distinct du film éducatif à ses débuts, et que souvent des images migrent en tant que *stock-shots* d'un genre vers l'autre, le film de propagande sanitaire, en particulier en Allemagne sous le national-socialisme, trouve une forme canonique et largement distribuée qui vise en particulier les maladies héréditaires et la santé « raciale » du peuple⁹. Dans ce cadre, le film psychiatrique et neurologique sert en particulier à accompagner l'adoption de la « loi pour l'empêchement de la descendance malade héréditaire » (*Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses*) entrée en vigueur le 1^{er} janvier 1934 et à en promouvoir l'acceptabilité sociale¹⁰. De manière similaire, la Seconde Guerre mondiale déclenche à nouveau une production intense de films psychiatriques et neurologiques de recherche, d'enseignement et d'éducation qui sont mobilisés tant pour l'instruction des troupes que pour l'information générale de la population¹¹. Enfin, il apparaît dans l'entre-deux-guerres une catégorie de films qui est tournée dans des institutions et cliniques psychiatriques et qui peut être, par leur forme et caracté-

8 Julia Barbara Köhne, *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens (1914–1920)*, Husum, Matthiesen, 2009. Pour une approche comparée du sujet voir la journée d'études tenue à Strasbourg le 2 décembre 2014 « Les invalides de la Grande Guerre à l'écran, France/Russie/Allemagne ». http://medfilm.unistra.fr/wiki/Tous_les_evenements (consulté le 3.6.2015)

9 Rost, Karl Ludwig, *Sterilisation und Euthanasie im Film des "Dritten Reiches". Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Maßnahmen des NS-Staates*, Husum, Matthiesen, 1987, p. 200–221 surtout au sujet des films concernant les « Kriegshysteriker » 1917/18 de Ferdinand Kehrer et Max Nonne qui ont comme objectif de retracer les symptômes, la thérapie et l'état après traitement des malades.

10 Christian Bonah, Vincent Lowy, « D'Erbkrank (1934–36) à Opfer der Vergangenheit (1937) : les représentations du handicap mental dans le cinéma de propagande nazi », Christian Meyer, *Normes et normalisation du travail*, Annecy, GEPSO, 2010, p. 35–49. Christian Bonah, Vincent Lowy, « La propagande sanitaire par le film documentaire en France et en Allemagne. Réflexions à partir de deux exemples du milieu des années 1930 : L'œuvre Grancher et Erbkrank », *Cahier International Fondation Auschwitz*, « Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crimes and genocides », 13 (2007), p. 85–99.

11 Pour une vue d'ensemble américaine: National Library of Medicine, *Mental Disease moving Images pre 1950 at the National Library*, Bethesda, n.d.

ristiques communes, désignée comme des « films institutionnels asilaires »¹². Depuis les années 1950, l'industrie pharmaceutique manifeste un intérêt à documenter par le film l'influence et l'efficacité des nouvelles thérapeutiques psychopharmacologiques développées dans les années 1950 et 1960. Il s'agit de prouver par l'image les améliorations spectaculaires de patients afin de promouvoir l'utilisation des médicaments nouveaux de la période¹³. Un grand nombre des films tournés dans des institutions universitaires ou hospitalières, par l'armée ou l'industrie, n'ont pas été conservés. Bien d'autres de ces films éphémères, c'est-à-dire de films dont le message est devenu caduque ou erroné avec le temps, reposent encore aujourd'hui dans des sous-sols d'universités, de cliniques ou dans des archives du film où ils sont oubliés sans avoir servi à une analyse historique¹⁴. Nous savons peu de choses au sujet de la production de films d'enseignement et de recherche après la Seconde Guerre mondiale. Cette étude entend proposer une première contribution destinée à combler cette lacune.

Sur la base de deux corpus cinématographiques des années 1970 et 1980 réalisés de part et d'autre du Rhin, différentes questions sont explorées par un regard comparé. Pour bien cerner les problématiques qui sont en jeu, il est important de noter que le corpus français a été réalisé de manière professionnelle en coopération avec une société pharmaceutique, alors que le corpus de Heidelberg a été produit par des cinéastes médecins non professionnels avec des caméras super 8 dans un contexte purement universitaire. Dans une optique directe et transparente d'apprentissage et de formation continue, les films de Heidelberg s'adressent à un « public spécialisé » d'étudiants et de (jeunes) collègues. Les films pédagogiques français ciblent le même public, mais l'apprentissage dans ce cas véhicule une réclame plus ou moins subtile en faveur d'intérêts économiques.

12 Le film institutionnel psychiatrique peut être défini comme un film qui est initié de l'intérieur d'une institution à vocation psychiatrique. Ses objectifs consistent à diminuer des préjugés à l'encontre de l'institution et à promouvoir l'image de celle-ci. A titre d'exemple Hans-Walter Schmuhl und Franz-Werner Kersting ont analysé le film *Ringende Menschen* (Des hommes qui luttent, 1933) pour le désigner comme un sous-genre le « Bethelfilm ». Présentation orale à Bethel le 14.11.2014, inédit).

13 Christian Bonah, « Marketing Film. Audiovisuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Example of Sandoz in the 1960s », Jean-Paul Gaudillière, Ulrike Thoms (éds.), *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century: Research for Sales in the Pharmaceutical Industry*, London, Pickering&Chato, 2015, p. 87-103.

14 Ce sujet est au centre du projet Neuropast actuellement en évaluation pr la Commission européenne. *Neuroimages of the Past: Remediations of European Neurological and Psychiatric Film Heritage (1870-1970)*, Humanities in the European Research Area (HERA), HERA Joint Research Programme, 2015.

Quelles étaient les conditions locales de la production de ces films et quels étaient les buts poursuivis par leurs initiateurs ? Quel était précisément le public visé ? Existe-t-il de réelles différences entre les films universitaires et les films produits par l'industrie pharmaceutiques, par exemple concernant l'utilisation d'images suggestives ? Avant de mener une première analyse comparative des deux corpus cinématographiques, ces problématiques doivent être brièvement définies et les films placés dans leur contexte d'apparition.

Pur apprentissage ? Le service « Audiovision » de la clinique psychiatrique de Heidelberg dans les années 1970 et 1980.

« Le cinéma joue déjà un rôle considérable dans la médecine moderne », affirme Curt Thomalla à l'automne 1918 en évoquant une archive cinématographique neuropsychiatrique dans la revue *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*¹⁵. Le cinéma lui semble important dans le cadre de l'enseignement de la médecine, car pour la formation du praticien, la « vision » ne peut être remplacée par aucune explication ni aucun livre, qu'il soit ou non illustré ».

Thomalla évoque essentiellement trois domaines d'utilisation des films pédagogiques : l'observation de pathologies mentales/physiques en mouvement, particulièrement adaptée à une comparaison ultérieure avec des images des patients concernés après traitement ; la représentation de « gestes pathologiques confus », sinon difficilement descriptibles, par le biais du film ; enfin, l'utilisation du film pédagogique en tant qu'« outil de traitement psychopathologique »¹⁶. La présentation clinique traditionnelle de patients à l'auditoire n'est ainsi pas abandonnée, mais simplement complétée. En particulier, lorsque les pathologies psychiatriques doivent être discutées de manière systématique les unes après les autres dans le cadre d'une série de conférences, une « indépendance du matériau de malades » semble pertinente, car le conférencier ne trouve pas toujours, dans le « vivier » de chaque clinique, les « sujets de démonstration » appropriés.

L'organisation du cours avec des « pathologies » appropriées, pour l'essentiel lourdes, est un thème qui, de fait, joue déjà dans les années 1920 un rôle important, et probablement pas uniquement à Heidelberg. Le premier professeur de psychiatrie de Heidelberg, Karl Fürstner (1848-1906), qui enseigna à l'université de Strasbourg dès 1890, évoque déjà en 1884 plus de 60 à 70 « présentations de malades » par semestre, en expliquant à ce sujet : « Un postulat important pour qu'un cours de psychiatrie porte ses fruits est

15 Curt Thomalla, « Ein psychiatrisch-neurologisches Filmarchiv », *Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie*, vol. 45 (1919), p. 87.

16 *Ibid.*

un nombre suffisant de malades nouveaux, qu'ils soient curables ou non – je laisse cette question en suspens –, de patients dont le trouble pathologique influe purement sur la sphère de l'humeur, de l'intellect et de la volonté avec une force et une puissance suffisantes pour qu'il puisse être démontré, de patients dont les impressions et représentations peuvent encore fournir des détails concernant certaines interrogations. »¹⁷

Pour le successeur de Fürstner également, Emil Kraepelin (1856–1926), la présentation des patients dans le cadre des cours de psychiatrie est essentielle, comme le montre notamment la publication de ses cours cliniques qui ont connu plusieurs éditions depuis 1901¹⁸. Pour le cours clinique, et d'après Kraepelin au moins autant pour la recherche clinique, le « flux » de patients lourds appropriés semble décisif et est rendu possible par l'« évacuation » rapide des malades chroniques vers les asiles et établissements psychiatriques prévus à cet effet. Kraepelin déplore à diverses reprises, « au vu de l'objectif pédagogique de l'institution », des ralentissements sensibles des transferts des malades vers les asiles et demande la construction d'un nouvel établissement ou l'extension des installations existantes¹⁹. Il s'installe à Munich en 1903, frustré de ne pas avoir obtenu satisfaction à Heidelberg à sa demande centrale d'une spécialisation de la clinique universitaire pour des patients présentant des pathologies lourdes dans l'intérêt de la recherche et de la pédagogie²⁰. Il n'est donc pas étonnant que l'influent psychiatre s'informe des évolutions et possibilités du cinéma et qu'il s'exprime sur le sujet dès 1921, alors qu'il se trouve à Munich. Lors de l'assemblée générale annuelle de l'association des psychiatres bavaois, il présente des « enregistrements cinématographiques de malades ». Le compte rendu indique : « Avec un échantillon fourni des maladies les plus diverses, le conférencier illustre l'immense valeur du cinématographe, qui permet ainsi de consigner de manière durable des pathologies passagères. »²¹

17 Karl Fürstner, *Ueber Irrenkliniken an der Hand eines Berichts über den Betrieb der Universitäts-Irrenklinik zu Heidelberg während der Jahre 1878–1983*, Heidelberg, Hörning, 1884, p. 32 et p. 4–5.

18 Emil Kraepelin, *Einführung in die Psychiatrische Klinik. Zweiunddreißig Vorlesungen*, Leipzig, J.A. Barth, 1901. D'autres éditions sont parues en 1905, 1916 et 1921.

19 Archives générales de Karlsruhe, ministère de l'éducation et de la culture, conférences des directeurs d'asiles, 235 / 484 b. Compte-rendu de la « conférence des directeurs d'asiles du 10/01/1896 », point III : « Überfüllung der Heidelberger Klinik. Schwierigkeiten der Evacuation ».

20 Wolfgang Burgmair, Eric Engstrom, Matthias M. Weber, « Einleitung. Anmerkungen zu Emil Kraepelins Wirken in Heidelberg », *ibid*, *Emil Kraepelin. Kraepelin in Heidelberg 1891–1903*, Munich, Belleville, 2005, p. 44–50.

21 Compte-rendu de la 15^{ème} assemblée générale annuelle de l'association des psychiatres bavaois à Munich les 30 et 31 juillet 1921, 2^{ème} session, « Emil Kraepelin, présentation d'enregistrements cinématographiques de malades », *Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin*, n° 78 (1922), p. 147.

Quelque cinquante ans plus tard est créé, au sein de la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg, un petit service dont le but semblerait être calqué très exactement sur le programme de Thomalla cité en introduction si celui-ci n'avait pas alors été oublié. Au début des années 1970 apparaît en effet au sein de la clinique universitaire de psychiatrie un petit service dédié au tournage et à l'archivage de films pédagogiques appelé « Audiovision ». Le médecin-chef de l'époque, Joachim Ronge, peut être considéré comme l'initiateur de ce service cinématographique²². Il raconte, au cours d'un entretien, que la clinique a d'abord été dotée d'un service photographique au sein duquel les patients étaient photographiés pour les dossiers médicaux²³. Lorsqu'il a été mis un terme aux photographies des patients, un collaborateur de Ronge a l'idée d'utiliser la nouvelle technologie cinématographique et vidéo dans le contexte psychiatrique. En tant que cinéaste amateur (auteur essentiellement de films en haute mer) surtout intéressé par la technique cinématographique du Super 8, puis par la nouvelle technologie vidéo, Ronge s'empare de l'idée. Walter von Baeyer (1904–1987), alors professeur à Heidelberg, se montre très ouvert à cette idée novatrice²⁴. Ainsi, Heidelberg est « tout au plus la troisième clinique après Berlin » à mettre en œuvre un service d'audiovision sous le mandat de Baeyer²⁵. Toutefois, en ces temps particulièrement riches en controverses et en récupérations politiques, tous ses collègues ne se montrent pas aussi favorables à cette nouveauté. Le psychiatre phénoménologue Wolfgang Blankenburg (1928–2002) critique l'intrusion de la technologie dans la psychiatrie. Lorsque Blankenburg, après le départ de Baeyer en 1972, reprend son poste à titre intérimaire, il met un terme au travail du service d'audiovision. En septembre 1973, toutefois, la direction de la clinique est reprise par Werner Janzarik (*1920) jusqu'en 1988. Celui-ci se fixe pour objectif, selon

22 Entretien téléphonique de Maike Rotzoll avec le docteur Joachim Ronge du 7 mai 2015.

Ce dernier explique qu'il a commencé à travailler à la clinique de Heidelberg au milieu des années 1960, d'abord en tant qu'assistant, puis en tant que médecin-chef (dans un premier temps non habilité). Il a dirigé le service des patients calmes dédié aux femmes, le laboratoire d'EEG et le service d'audiovision.

23 Ce service a été dirigé par Keilbach, collaborateur de longue date du Prof. Hans-Joachim Rauch au sein du service de neuropathologie. L'idée de Keilbach a consisté, après la fermeture du service photographique, à « faire quelque chose avec des films ».

24 Il n'existe, à notre connaissance, aucun film datant de l'époque antérieure au début des années 1970. Walter von Baeyer a, selon Ronge, soutenu la création du service d'audiovision mais n'a laissé filmer aucun entretien avec ses patients.

25 Joachim Ronge, « Über die Anwendung audiovisueller Methoden in der psychiatrischen Klinik der Universität Heidelberg », Hanfried Helmchen, E. Renfordt (éds.), *Fernsehen in der Psychiatrie. Symposium Berlin, Oktober 1977*, Stuttgart, Thieme 1978, p. 16–17. Ici se retrouve l'affirmation que « depuis quatre ans on produit à Heidelberg de manière systématique des enregistrements audio-visuels ».

ses propres termes, de réorganiser « la clinique qui part à vau-l'eau »²⁶. C'est vraisemblablement dans ce contexte qu'il autorise la reprise des activités du service d'audiovision préalablement fermé²⁷. Les activités de ce service correspondent manifestement à l'orientation choisie par Janzarik en matière de psychopathologie, dont il écrit lui-même rétrospectivement que ses théories et points de vues semblent « déraisonnables » à ses assistants et étudiants²⁸.

Ronge le convainc aisément de la pertinence des films pédagogiques, avec leurs images psychopathologiques particulièrement impressionnantes, dans le cadre de cours systématiquement tournés vers les « pathologies », utilisables en fonction des besoins car les patients appropriés ne sont pas toujours présents au moment opportun au sein de l'établissement, ni prêts à donner leur accord pour une présentation clinique en personne dans le cadre d'une conférence devant un auditoire. Ronge raconte avoir lui-même utilisé des films par ailleurs essentiellement à des fins thérapeutiques. Son but aurait été de discuter, avec les patients dépressifs et éventuellement leur partenaire après rémission, de leur pathologie lourde par le biais du film, afin d'améliorer la compréhension de la maladie²⁹. Ces thèmes, ainsi que les nouveautés en matière de technique cinématographique, sont discutés dans le cadre de l'« Internationalen Arbeitskreis für Audiovision in Psychiatrie und Psychotherapie (IAAPP) » fondé au milieu des années 1970, qu'il préside pendant quelques années³⁰. Ronge quitte la clinique de Heidelberg en 1979 pour prendre la tête du service psychiatrique à Ludwigsburg, où il met également en place un stu-

26 Werner Janzarik, « 100 Jahre Heidelberger Psychiatrie », Werner Janzarik (éd.), *Psychopathologie als Grundlagenwissenschaft*, Stuttgart, Enke, 1979, p. 13.

27 Ronge se souvient de discussions avec ses collègues critiques, auxquels il aurait reproché la cessation « autoritaire » de son activité.

28 Cf. note 26.

29 Les patients étaient informés et un consentement formel devait être fourni. Lors de leur départ de l'établissement, il leur était de nouveau demandé s'ils acceptaient l'utilisation des images dans le cadre de cours. Ronge se souvient qu'un collègue d'Aix-la-Chapelle avait également utilisé la confrontation avec les images filmées dans un cadre thérapeutique non pas avec des patients dépressifs, mais avec ceux diagnostiqués comme étant schizophrènes. Ronge a publié sur cette thématique : Joachim Ronge et Bernhard Kügelgen (éd.), *Perspektiven des Videos in der klinischen Psychiatrie und Psychotherapie*, Berlin et Heidelberg, Springer, 1993 ; Joachim Ronge (éd.), *Videounterstütztes Arbeiten in der klinischen Psychiatrie und Psychotherapie*, Ludwigsburg, Wissenschaft&Praxis, 1994.

30 Les sessions du groupe de travail ont été documentées, certaines sous forme de conférences non disponibles dans le commerce (par exemple les 3^{ème} et 4^{ème} en 1978/79 dans une conférence publiée par Ronge en 1980 sous le titre « Audiovisuelle Methoden in der psychiatrischen und psychotherapeutischen Fort- und Weiterbildung », d'autres sous forme d'actes réguliers (par exemple la 17^{ème} en 1995 dans un ouvrage de Peter Hartwich (éd.), *Video-technik in Psychiatrie und Psychotherapie*, Sternenfels, Wissenschaft&Praxis, 1999.

dio cinématographique. Après le départ de Ronge, d'autres médecins-chefs assurent la direction du service d'audiovision de Heidelberg³¹.

Concernant le développement de l'audiovision dans la cave de la clinique psychiatrique sise au numéro 4 de la Voßstraße, Reinhard Steger raconte qu'il a été en charge de l'organisation du service de 1984 jusqu'à son départ de la clinique en 2011³². Janzarik est un « progressiste » en matière de films pédagogiques. Il encourage son médecin-chef Ronge et l'audiovision et s'implique personnellement en assumant le rôle du psychiatre dans de nombreux enregistrements³³. Ces films sont tournés à des fins de recherche et d'enseignement. Dans les objectifs assignés à la recherche, disposer de documentation continue est très important, et plus particulièrement, de l'évolution des symptômes dans le temps. Concernant les films à caractère pédagogique, l'objectif est essentiellement la mise à disposition de « cas » marquants pour une projection devant un auditoire dans le cadre des conférences hebdomadaires prévues au cours d'un semestre, dans l'hypothèse où aucun patient de la clinique ne présenterait les mêmes symptômes³⁴.

31 Selon les indications du contemporain Reinhard Steger, il s'agissait en 1979 de Wolfram Schmitt et en 1982/83 de Klaus Diebold.

32 L'entretien a été mené par Maïke Rotzoll par téléphone le 4 février 2015. Le studio d'« audiovision » s'est toujours situé dans la cave de la clinique ; la pièce sert aujourd'hui de bureau pour le laboratoire d'EEG. Après le décès brutal de l'infirmier en charge du tournage en 1984, Reinhard Steger, salarié de la clinique depuis 1973, à temps partiel en 2011 (travail à temps dégressif) et retraité en 2014, a repris les rênes du service d'audiovision sur le plan technique et organisationnel, ainsi que le tournage des films. Tout d'abord sont utilisés des films pour caméra noir et blanc et, après 1984, des films couleur sont réalisés sur cassettes VHS. Les films anciens ont été copiés sur des cassettes VHS ensuite. Alors que l'infirmier Waldling n'a jamais monté des films, une partie des films plus longs de Reinhard Steger a été montée avant leur utilisation pédagogique, de manière à supprimer les séquences les moins pertinentes sur le plan psychopathologique. Actuellement, le service d'audiovision est géré par un infirmier à titre exclusif d'« archives cinématographiques » ; les films ont été numérisés. Toutefois, ils ne sont que très rarement utilisés dans le cadre des cours.

33 Ronge et ses successeurs ont tourné avec un infirmier passionné de technologie du nom de Waldling, qui assurait également l'organisation du petit service. Ce dernier était chargé de filmer les « cas » appropriés, mais aussi de les archiver.

34 Cette pratique n'a pas été poursuivie par le successeur de Janzarik, Christoph Mundt. Ce dernier souhaitait ne présenter que de « vrais » patients, même avec des symptômes moins impressionnants. Depuis cette époque, les films sont plutôt montrés par les médecins-chefs et les assistants à l'occasion des cours qui accompagnent les conférences tout au long d'un même semestre. C'était encore le cas dans les années 1990, comme se souvient l'auteur de par sa propre expérience.

Films d'enseignement psychiatriques entre industrie et université. L'exemple de la série de films d'enseignement Delagrange.

Du côté de Strasbourg, il est possible de rapprocher du corpus de films de Heidelberg une série de films d'enseignement français qui ont été produits entre 1971 et 1976. Compte tenu des différences d'organisation de la formation médicale dans les deux pays il convient, pour les besoins de la comparaison, de s'attarder brièvement sur ce point. En France, des cliniques et hôpitaux universitaires, en tant qu'institutions sous tutelle de la faculté de médecine, n'existent pas en tant que tels jusqu'en 1958. Même après cette date la formation médicale continue à s'appuyer sur une double structure où les facultés de médecine sont responsables de l'enseignement théorique et les hôpitaux pourvoient à l'instruction pratique. Les deux ensembles disposent de hiérarchies distinctes et leurs voies de recrutement diffèrent. Par ailleurs il existe dans le domaine de la psychiatrie, dans les deux pays, des centres hospitaliers spécialisés régionaux à côté des hôpitaux généraux. Cette différence d'organisation explique qu'en France les films d'enseignement universitaires cliniques sont plus difficilement individualisables qu'en Allemagne.

Dans le contexte de la révolution thérapeutique³⁵ d'après 1945 et de l'essor de l'industrie pharmaceutique internationale, et à l'image de la création pionnière de la Cinémathèque Sandoz à la fin des années 1950, des filmothèques d'enseignement médical sont créées dans de nombreuses entreprises de la branche. Dans une collaboration entre des médecins et des réalisateurs spécialisés dans la production de films scientifiques et pédagogiques utilitaires, des centaines de films médicaux sont tournés pour être diffusés dans le cadre de l'enseignement et dans des réunions et des congrès médicaux. Le catalogue de films de l'entreprise Sandoz de 1969 dénombre par exemple 116 de tels films d'enseignement produits depuis 1958. Ceci signifie que l'entreprise finance en moyenne la production de dix films par an, dont environ un cinquième concerne des sujets psychiatriques et neurologiques dans le cas de Sandoz. Près de la moitié des films de Sandoz sont réalisés par Eric Duvivier. Né en 1928 à Lille, ce neveu du réalisateur français renommé Julien Duvivier abandonna après la Seconde Guerre mondiale ses études de médecine pour créer en 1946 une firme de production de films connue sous le nom de *ScienceFilm / Art et Science* à Paris. Dans les cinquante ans qui suivent il produit plus de 700 films d'enseignement médicaux sous contrat avec l'industrie pharmaceutique. Comme le montre un catalogue de *ScienceFilm* des années 1980, plus d'une centaine de films de cette production était dédiée à des sujets

35 Jeremy Greene, Flurin Condrau, , Elizabeth Siegel Watkins, *Therapeutic Revolutions: Pharmaceuticals and Social Change in the Twentieth Century*, Chicago, Chicaggo University Press, 2015 (sous presse).

psychiatriques et neurologiques. Il pouvait s'agir de thématiques centrées sur une substance psychoactive comme dans le cas du film *Le métopropramide* (1964) produit pour Delagrangé ou orientées vers des tableaux cliniques comme les films *Syndrome hébéphrénocatatonique* (1971) également pour Delagrangé ou *Dépression* (1962) financé par Lamidey ; enfin le catalogue contient une série de films expérimentaux produits avec Sandoz qui inclut des titres comme *Ballet sur un thème paraphrénique* (1962/63), *Les années folles de Sylvain Fusco* (1982) ou encore *Images du monde visionnaire* (1964).

Dans le cadre de cette activité exceptionnelle et de longue durée, Eric Duvivier réalise entre 1971 et 1976 une série de seize films d'enseignement qui, à l'aide de présentations de malades, propose des démonstrations sémiologiques de tableaux cliniques typiques et centraux pour la formation des psychiatres. Les vues tournées en 16mm, en noir et blanc, d'une durée variable entre 6 et 29 minutes, sont produits en collaboration avec le professeur agrégé Thérèse Lemperière et les psychiatres André Féline, Bertrand Samuel-Lajeunesse et Isabelle Ferrand au Centre psychiatrique de l'hôpital Saint-Anne et à l'hôpital Louis-Mourier à Colombes. Le commanditaire de la série est les *Laboratoires Delagrangé*, une entreprise pharmaceutique française, fondée en 1931, de taille moyenne dans les années 1970, spécialisée dans le domaine des neuroleptiques et avec comme produit phare le neuroleptique antiémétique Priméperan³⁶. La réalisation des films est confiée à *ScienceFilm* la société de production d'Eric Duvivier. La série se compose des seize titres suivants : *Symptomatologie hystérique* (29 minutes), *Symptomatologie mélancolique* (14 minutes), *Etat démentiel* (12 minutes), *Angoisse psychotique* (10 minutes), *Expérience délirante primaire chez un adolescent* (13 minutes), *Délire chronique persécutif et mégalomaniaque* (14 minutes), *Bouffée délirante mystique* (13 minutes), *Athymhormie schizophrénique* (12 minutes), *Forme de début de la schizophrénie* (6 minutes), *Syndrome hébéphrénocatatonique* (11 minutes), *Psychose alcoolique* (14 minutes), *Psychose hallucinatoire chronique* (19 minutes), *Hystéro-épilepsie* (21 minutes), *Troubles névrotiques de la sexualité chez une personne obsessionnelle* (16 minutes), *Etat démentiel: maladie d'Alzheimer* (15 minutes), et enfin *Jalousie et dépression* (11 minutes).

36 Les Laboratoires Delagrangé ont été créés en 1931 par Jacques Delagrangé sous le nom de *Société d'application pharmacodynamique*. Au début des années 1960 l'entreprise investit en particulier dans la recherche autour des benzamides et développe le médicament Priméperan (Métopropramide). En 1991 les Laboratoires Delagrangé sont intégrés dans le groupe pharmaceutique Synthélabo. Michèle Ruffat, *175 ans d'industrie pharmaceutique française. Histoire de Synthélabo*, Paris, Synthélabo, 1996.

La démarche suivie par Eric Duvivier pour produire ces films nous est connue à travers une série d'interviews que nous avons menés avec lui ³⁷. En général, Duvivier se tourne vers un ou une spécialiste reconnu d'un domaine médical défini et qui présente une affinité pour le film. Après une première série d'échanges avec le/la médecin en quête de thématiques porteurs, le/la spécialiste rédige en général une première esquisse du sujet à traiter que Duvivier reprend ensuite pour écrire son scénario. Dans le cas des seize films d'enseignement présentés ici, les patients sont choisis par les médecins qui ensuite les interrogent en direct devant la caméra et ils sont filmés dans les bureaux ou dans des salles de consultation des cliniques où travaillent les médecins. Les médecins mettent Duvivier en contact avec des industriels du médicament avec lesquels ils travaillent. En s'appuyant sur la réputation dont les médecins disposent auprès des entreprises pharmaceutiques, Duvivier négocie ensuite les conditions de tournage et le financement des films avec les industriels qui deviennent ainsi leur commanditaires. Il s'agit ainsi d'un système de production professionnel de films qui sont initiés, comme à Heidelberg, par des cliniciens mais qui ensuite diffèrent de la situation de Heidelberg par leurs conditions de production professionnelles. Les seize films ne font aucune réclame pour des produits précis. Seul le générique de début et de fin annonce « les laboratoires Delagrangé présentent ... » indiquant le contexte de commande des films. Toutefois, la série des films est ensuite annoncée et distribuée par la *Cinémathèque Delagrangé*, accompagnée de prospectus publicitaires présentant les films individuels. La distribution des films est gratuite et leur emploi régulier, non seulement dans le cadre de l'enseignement dans les facultés, mais aussi dans des réunions et des congrès médicaux. Lors de soirées destinées à des médecins, la présentation des films est associée à la présence des visiteurs médicaux de la firme responsable de leur exploitation à des fins de réclame. En comparaison avec le corpus de films de Heidelberg, qui est une production strictement locale vouée à une utilisation sur place, les films français ne relèvent pas de la même logique. Leur production est parisienne ou nationale, issue d'une collaboration entre des industriels et des réalisateurs professionnels. Leur circulation est nationale, voire internationale. Malgré ces différences caractérisant leur production, les films cliniques des deux corpus étudiés révèlent des similitudes significatives qu'il convient d'étudier par la suite.

37 http://www.canal-u.tv/video/cerimes/entretien_avec_eric_duvivier.10645 (consulté le 3.6.2015).

Gros plan sur les symptômes clés. Le psychiatre Werner Janzarik dans le contexte des films pédagogiques

Retournons à Heidelberg. L'intérêt marqué de Janzarik pour la psychopathologie explique certainement le fait que 29 films dans lesquels Janzarik examine et interroge lui-même les patients ont été conservés³⁸. Comme l'explique Reinhard Steger, si Janzarik a si souvent endossé le rôle de l'interviewer, c'est parce que c'est lui, en tant qu'excellent psychopathologue, qui parvenait le plus rapidement et de la meilleure façon à illustrer par son exploration les symptômes que l'on souhaitait conserver sur pellicule. Janzarik rencontrait les patients avant de réaliser les films, à l'occasion d'entretiens d'admission (en tant que chef de la clinique, il est connu pour avoir supervisé toutes les admissions afin de mettre au point ses propres fiches pour la documentation continue et, le cas échéant, de préparer un tournage), tout en sachant précisément quels symptômes il souhaitait « mettre en exergue ».

Manifestement, les films montrant Werner Janzarik lors de l'exploration de patients étaient considérés comme des documents intemporels d'illustration des symptômes, car ils n'ont généralement pas été datés. Ils ont été entièrement tournés en noir et blanc, donc vraisemblablement avant 1984, année où l'audiovision a adopté les films en couleur, mais aussi certainement avant 1988, année du départ en retraite de Janzarik. Sur le plan thématique, on constate un intérêt particulier pour la schizophrénie (9 films), la dépression endogène (7 films) et les syndromes organiques (10 films). Les films ont tous été tournés dans le studio spécialement aménagé à cet effet dans la cave de la clinique, assombrie à l'aide d'un rideau. Le mobilier se compose pour l'essentiel de deux chaises simples et parfois d'une petite table, ce qui correspond aux autres salles d'examen de la clinique, complété par un bureau et une table d'examen. Le cadre usuel et familier pour tous les participants de l'exploration psychiatrique ou des entretiens individuels est ainsi recréé.

Sur la base de trois séquences de film, nous allons maintenant tenter de caractériser le fonds documentaire. Ainsi, il est intéressant de déterminer quelles leçons peuvent être provisoirement tirées du choix des patients, par exemple s'ils ont servi à illustrer un modèle psychopathologique donné, comme le « *typus melancholicus* » d'Hubert Tellenbach, ou s'ils ont été sélectionnés en vue d'une observation courante. De plus, il convient de prendre

38 Un entretien a également été réalisé avec Werner Janzarik au cours duquel il approuve l'utilisation des films dans cette optique et pour déterminer des pathologies. D'autres psychiatres de Heidelberg ont dirigé des enregistrements d'explorations psychiatriques dans des cas typiques ou, au contraire, frappants pour le fonds du service d'« audiovision », partiellement issus de périodes nettement postérieures. Cette contribution se limite aux films montrant les explorations de Janzarik car ces dernières illustrent parfaitement sa période d'activité.



Fig. 1 : Clinique psychiatrique de Heidelberg, archive audiovisuel, film Anni M. (Intervieweur Prof. Werner Janzarik), s. D. (1973–1984), image fixe.

en compte l'interaction entre le médecin et le patient : dans quelle situation la documentation est-elle intervenue, comment les sujets observés ont-ils été « mis en scène », comment la relation médecin/patient peut-elle être caractérisée ? De quel type d'information dispose l'examineur en utilisant le film comme support qu'un « récit » sans image sur la base des antécédents médicaux ne peut pas lui fournir ? Que révèlent les séquences de film du point de vue historique sur la situation des patients dans le quotidien psychiatrique ?

Dans sa blouse blanche, Werner Janzarik est assis en face d'Anni M., la quarantaine, en jupe et pull rayé. Les petits sièges simples avec accoudoirs sont disposés en diagonale, de sorte que les pieds des interlocuteurs semblent presque se toucher. Entre le médecin et sa patiente se trouve, sur la moquette claire et devant le rideau sombre qui touche le sol, un microphone sur son pied métallique et rien d'autre. Dès le début, la caméra se tourne vers les deux interlocuteurs, le psychiatre et sa patiente, alors qu'ils discutent de manière détendue et amicale, chacun avec les mains sur les genoux. Toutefois, juste après la première question du psychiatre, qui demande à la patiente si elle sait pourquoi elle est ici (à la clinique), Anni M. est filmée sous de nouveaux angles : parfois le visage et le haut du corps, parfois juste le visage de face ou de profil, parfois tout son corps, tranquillement assis sur le siège simple. Après cinq minutes environ, un artefact interrompt le déroulement du film : grâce à un fondu, le psychiatre apparaît à l'écran et les deux interlocuteurs sont montrés brièvement côte à côte, puis l'on voit de nouveau Anni M. sous différents angles, parfois seulement ses mains croisées immobiles. À la fin, le film revient à la situation de départ et montre les deux interlocuteurs.

Seules la blouse blanche et l'initiative du dialogue du psychiatre définissent l'asymétrie de la situation et orientent l'attention du spectateur sur la patiente. Cette constellation s'appuie sur le cadrage : elle, la patiente, est avant tout l'objet de l'observation, le film n'a visiblement pas pour objectif de montrer et de transmettre, au sens d'un modèle, les positions du corps dont les psychiatres peuvent ensuite discuter. Le cadrage s'avère faire partie intégrante du film pédagogique, il indique discrètement au spectateur sans un mot de commentaire à quel endroit il doit poser son regard pendant l'entretien d'exploration psychiatrique : sur les mimiques et la gestuelle, sur les changements d'expression du patient ou leur absence.

De fait, Anni M. semble extrêmement calme et placide si l'on considère les monstruosité qu'elle raconte ; elle évoque largement le fait que ces horreurs l'accablent, mais sans exprimer d'émotion. Comme s'il s'agissait d'une communication tout à fait « normale », elle décrit, avec un choix de mots cohérent et une syntaxe correcte, ses surprenantes expériences et ses réflexions à ce sujet.

Voici ce qu'elle affirme. Par radio, le voisin de la maison mitoyenne et sa femme commentent d'un air tout à fait approbateur ses activités ménagères, échangent entre eux à ce sujet et émettent même des suggestions, jusqu'au choix des sels de bain multicolores. Manifestement, les voisins peuvent tout observer avec précision malgré les murs, ce qui ne peut s'expliquer que par l'installation d'un dispositif d'écoute et de capture d'images, toutefois si habilement camouflé sous le crêpi que l'on ne remarque rien depuis l'extérieur. À ce moment de l'entretien, le psychiatre implique activement la caméra en rappelant que l'entretien en cours est également filmé : « Regardez, nous avons ici un appareil pour filmer [...] était-ce la même chose ou bien était-ce différent ? » Mais cette caméra n'intéresse pas la patiente, elle veut parler de ses expériences avec les dispositifs d'enregistrement invisibles. Dans certaines pièces de sa maison, raconte-t-elle, les voisins ont même réussi à créer une mise sous influence mentale ou bien à générer des manifestations physiques étranges en elle. Tous deux mettent en œuvre des efforts importants, notamment pour la réalisation des films. Cela se justifie du fait de leur intention de vendre ces films dans la « zone de l'Est ». Selon Anni M., ses voisins, qui ne seraient pas comme elle-même des électeurs de la CDU, mais « autre chose », souhaiteraient en effet y émigrer.

Fascinés, de plus en plus incrédules et vraisemblablement aussi en partie amusés à l'idée de la commercialisation en RDA de films sur la vie de cette ménagère du Palatinat électoral, la plupart des spectateurs du film se concentrent probablement sur le contenu informatif. Ils notent au passage qu'Anni M. réagit avec incompréhension aux questions suspicieuses du psy-

chiatre et qu'à un moment, elle lance presque indignée : « Ça ne s'invente pas. »

Alors qu'un historien commencerait peut-être à réfléchir à une période de la Guerre froide où la RDA pouvait être qualifiée de « zone de l'Est » et où les téléviseurs couleur (1967) ou les magnétoscopes (1971) étaient à la pointe de la technologie, la psychiatre estime que ce film pédagogique aborde rien de moins que l'une des questions centrales de sa spécialité : qu'est-ce que la folie ? À l'époque, les dispositifs d'écoute intégrés n'étaient après tout pas du tout impensables, l'entretien s'étant déroulé à l'époque de l'affaire « Lauschangriff auf Bürger T. » (mise sur écoute du citoyen T.) – on savait, en 1977, que la sécurité du territoire, dans le cadre de la lutte contre les attentats terroristes, avait placé deux ans auparavant des micros dans un logement privé³⁹. Aussi, Anni M. constate dans le film que ce qu'elle vit s'apparente largement à de l'espionnage.

La « folie » est ainsi le thème principal de ce film pédagogique. Du point de vue psychiatrique, on peut certes largement utiliser l'enregistrement pour familiariser les étudiants, dans le cadre de conférences ou de cours, à d'autres catégories de psychopathologies, et en particulier aux différents types d'hallucinations, au fait d'entendre des voix, à savoir des voix qui dialoguent, qui commentent, qui insultent ou qui donnent des ordres (lesquelles étaient même considérées comme des symptômes de premier ordre selon Kurt Schneider (1887–1967) ? Ce sont particulièrement les questions à choix multiple qui permettent de l'appréhender...). Mais la particularité de ce film semble être autre chose, la pureté de la représentation de ce que les neurologues appellent un « trouble mental de fond ». Il est rare d'avoir accès aussi tranquillement aux incohérences du raisonnement formel dans une pensée propre, et donc à une conviction propre et à une évidence immédiate que l'on qualifie de « délirante » en psychiatrie et que l'on ne peut que difficilement, voire pas du tout, transmettre avec des mots, sans expérience.

Ce qui semble couler de source du dialogue entre Janzarik et Anni M., et qui illustre la conviction intangible de la patiente concernant les machinations de ses voisins, s'avère toutefois être le fruit de la technique d'interrogatoire du psychiatre. Par le biais d'« objections suspicieuses » (au sens d'un doute émis par l'interlocuteur dans le cadre de l'entretien pour évaluer sa réaction), Janzarik approfondit l'exploration des critères de folie définis en 1913 par Karl Jaspers dans son ouvrage *Allgemeine Psychopathologie*, et plus particulièrement son caractère non corrigible ou « non influençable ni par l'expérience ni par des conclusions impératives » et la qualité spécifique

³⁹ Le magazine *Der Spiegel* en date du 28 février 1977 (n° 10) est consacré au premier gros scandale d'écoutes de la RFA et portait le titre de première page « Verfassungsschutz bricht Verfassung. Lauschangriff auf Bürger T. – Atomstaat oder Rechtsstaat ? », cf. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40941938.html> (consulté le 08/05/2015).



Fig. 2 : Clinique psychiatrique de Heidelberg, archive audiovisuel, film Doris S. (Intervieweur Prof. Werner Janzarik), s. D. (1973–1984), image fixe.

de la « certitude subjective incomparable »⁴⁰. Il s'agit de déterminer comment le doute émis est perçu, admis et assimilé ou d'emblée rejeté comme étant insignifiant »⁴¹. Les étudiants doivent comprendre et se remémorer plus tard, en tant que médecins, que rien au monde ne peut faire démentir Anni M. de ses convictions.

De Doris S., admise à la clinique pour une « dépression sévère », on dispose de deux enregistrements, l'un effectué lors de sa phase sévère directement après son admission, et l'autre après amélioration sensible de son état environ quatre semaines plus tard. Les deux entretiens sont largement de nature diagnostique, à l'exception de quelques brefs apartés dans le premier, par exemple pour signifier à la patiente dépressive qu'elle doit garder espoir en une amélioration. Janzarik recherche systématiquement les symptômes considérés comme typiques de la « dépression endogène », les symptômes sévères comme l'humeur dépressive matinale, les troubles du sommeil avec un réveil précoce, les pensées suicidaires et le « sentiment de perte de sentiments ». Il tente également d'identifier la « personnalité prémorbide » en suggérant à la comptable qu'elle exerce son métier avec plaisir en temps normal et qu'elle est d'un naturel pointilleux. À ce moment, juste après le début du premier des deux entretiens, il approfondit pour les spectateurs du film ce qu'Hubert Tellenbach (1914–1994) a postulé avec précision comme le « trait de caractère de base constitutif du *typus melancholicus* », en référence à l'« ordre

40 Karl Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Berlin et Heidelberg, Springer, 1948, p. 80.

41 Concernant le principe de doute dans le diagnostic psychiatrique, cf. Hermes A. Kick, « Der Wahn als Problem der klinischen Diagnostik und als Abwandlung der dialogischen Grundverfassung », *Fundamenta Psychiatrica*, n° 6, 1992, p. 193.



Fig. 3 : Clinique psychiatrique de Heidelberg, archive audiovisuel, film Christa H. (Intervieweur Prof. Werner Janzarik), s. D. (1973–1984), image fixe.

du monde du travail », dans son livre sur la mélancolie⁴². Janzarik juge ce livre comme étant l'ouvrage de l'école psycho-phénoménologique « le plus actuel »⁴³. Des échos rapportent les critiques selon lesquelles Tellenbach aurait plutôt décrit le « *typus* » de la ménagère souabe en se basant sur les représentantes rencontrées au sein de la clinique de Heidelberg et admises en tant que patientes dépressives.

C'est vraisemblablement un autre point qui marque la plupart des spectateurs de ces deux films pédagogiques et surtout du premier, qui présente la patiente dans un état de dépression grave : son immobilité corporelle et la torpeur triste de son visage. Cette impression est renforcée par un cadrage pour une large part totalement fixe.

Le film consacré à la patiente maniaque Christa H. est tout l'opposé, et ce n'est probablement pas un hasard si les enregistrements de Doris S. et Christa H. sont classés l'un après l'autre sur différents supports. Le fait de les projeter l'un après l'autre permet d'illustrer de manière exemplaire la polarité qui existe entre « manie » et « dépression ». Ce qui impressionne chez Christa H., outre un mélange unique de gaieté et d'irritabilité, c'est l'agitation psychomotrice très photogénique saisie par la caméra qui tente de suivre dans la salle d'examen les mouvements vifs de la patiente. De temps en temps, le psychiatre apparaît aussi à l'image, assis seul et légèrement amusé par les escapades et les avances de la patiente qu'il observe. Ce n'est que lorsqu'elle commence à se déshabiller pour de bon et à jeter des objets vers la caméra que

⁴² Hubert Tellenbach, *Melancholie. Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik*, Berlin, Springer, 1961, p. 51–57.

⁴³ Werner Janzarik, « 100 Jahre Heidelberger Psychiatrie », Werner Janzarik (éd.), *Psychopathologie als Grundlagenwissenschaft*, Stuttgart, Enke, 1979, p. 16.

le psychiatre intervient, apparemment avant tout pour protéger l'équipement technique du service d'audiovision : « Bien, maintenant on se rhabille, même si c'est difficile ! »

On déduit de nombreux autres films qu'ils ont tous été tournés le premier jour après l'admission, avant même le début du traitement (non spécifié). C'est particulièrement vrai pour un cas important, tel que Thomalla l'avait déjà défini, pour des troubles physiques typiques mais rares tels que la « catatonie », mais aussi pour les cas purement psychopathologiques considérés comme typiques. On trouve souvent de la documentation sur le déroulement, les améliorations de l'état sous médication, sans toutefois mentionner quels médicaments.

Pour les patients aussi, il devait être clair, pendant les enregistrements, que le but était de faire ressortir le côté typique de leur état psychiatrique. Des phrases comme : « Nous observons chez nos dépressifs... » amènent à s'interroger sur les symptômes de l'interlocutrice. Le style du psychiatre semble paternaliste et tourné vers la norme, il paraît intéressé par le récit des personnes concernées. Le quotidien psychiatrique en dehors de la phase d'exploration se dessine à peine par le biais du film, à l'exception de brèves indications sur la situation au sein de la clinique et parmi les autres patients. Il semble toutefois évident que de nombreuses personnes concernées ne se sont présentées pour admission au sein de la clinique que contraintes et forcées, l'enregistrement en cas de situation grave semblant être perçu comme partiellement désagréable dans la plupart des cas. Ceci a-t-il constitué, pour les opposants à l'audiovision dans les tumultueuses années 1970, un motif de considérer la caméra et la psychopathologie elle-même comme des instruments psychiatriques répressif ?

Comparaison avec les films d'enseignement français entre production locale et films dédiés à un « public spécialisé »

Il convient de comparer aux trois séquences de films enregistrés à Heidelberg trois films issus de la série d'enseignement Delagrangé. Là où les films du corpus de Heidelberg sont identifiés par le nom des patientes (Doris S., Christa H., etc.) le corpus Delagrangé indique clairement que ces films sont destinés à un public plus large que celui de la clinique où ils sont produits. Ces films en 16 mm portent tous le titre d'une maladie ou d'un syndrome (Délire chronique, Psychose maniaco-dépressive, etc.). Tous les films de la série commencent avec un générique qui insiste sur le fait qu'il s'agit de films d'enseignement « strictement réservés au corps médical ». Les publics cibles des deux séries de films sont donc clairement de nature identique mais de diffusion différente. Le générique invariable des films français poursuit par la

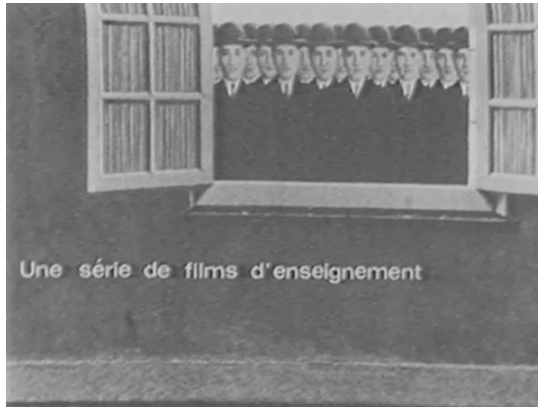


Fig. 4 : Générique de début identique pour tous les films de la série de films d'enseignement Delagrangé, 1971-1976. Délire chronique persécutif et mégalo-maniaque (ScienceFilm / Delagrangé, 1971). Source: Medfilm.unistra.fr.

mention du commanditaire « Delagrangé présente ... » pour ensuite inscrire le film individuel dans la série de films d'enseignement « Séméiologie psychiatrique : présentations de malades » et le situer par rapport à la clinique où le film est tourné et aux médecins qui ont participé à l'enregistrement. En contraste avec les films cliniques de Heidelberg qui n'ont pas de générique et ne peuvent être situés que par référence à leur contexte local, les films français sont des documents publiés où la mention et l'identification des patients ne jouent aucun rôle au point que leur nom n'est jamais mentionné. Dans ces films, ce sont des patients anonymes qui illustrent des tableaux cliniques.

Sous le titre *Délire chronique persécutif et mégalo-maniaque* (1971), nous rencontrons un patient corpulent, dans sa soixantaine, qui est assis en costume et cravate face à la caméra. La jeune psychiatre qui l'interroge, en jupe courte, n'est visible que furtivement au tout début du film en marge de l'image et filmée de dos. A la suite de sa question initiale qui portait sur ce qui se passait dans la vie du patient depuis un certain temps, le champ de prise de vue de la caméra se rapproche du patient avec un gros plan sur son visage lorsqu'il relate ses observations. Ses expressions faciales sont enregistrées dans de longues séquences calmes et statiques pour montrer au spectateur, comme dans les films de Heidelberg, ce qu'il devrait observer en particulier dans des situations analogues. Les cadrages du film pendant sa durée de onze minutes oscillent de manière périodique entre les gros plans sur le visage du patient et un plan moyen montrant son buste afin de transcrire ses gestes et ses mouvements. Après son apparition rapide au début du film la psychiatre intervient peu dans la suite de la séquence et elle n'est présente que par sa voix



Fig. 5 : Délire chronique persécutif et mégalo-maniaque (ScienceFilm / Delagrangé, 1971) Au premier plan la jeune psychiatre et face à la caméra le patient sexagénaire. Source: Medfilm.unistra.fr.

off minimale qui de temps en temps relance le récit par des « et puis ... » sans orienter le patient davantage.

Comme dans le cas de Anni M. à Heidelberg, le patient est calme et détendu. Il relate sa persécution par la franc-maçonnerie. Il décrit qu'il est observé depuis des années par des membres de la Grande Loge qui le poursuivent pour lui extorquer des fonds. Son récit est émaillé de la relation de scènes de surveillance par la police qui est de mèche avec les francs-maçons et s'attarde sur une blessure grave en Algérie qui a guéri de manière miraculeuse à la suite d'une apparition divine qu'a eue le patient. En changeant de sujet, le patient se plaint ensuite d'être recherché à la télévision pour un meurtre qu'il n'a évidemment pas commis. A aucun moment de l'échange, la psychiatre ne remet en question les observations du patient ni ne cherche à introduire l'enregistrement audio-visuel en train de se faire comme élément pour savoir s'il pourrait s'inscrire dans la surveillance ressentie par le patient. Le patient et sa description se trouvent au premier plan du film, la caméra comme dispositif reste invisible. La prise de vue calme et maîtrisée se termine simplement par un gros plan sur le visage du patient que le film présente.

Les formes bipolaires de la psychose maniaco-dépressive sont au centre de trois des seize films d'enseignement. Afin de poursuivre notre comparaison, nous revenons ici sur deux de ces films. *Psychose maniaco-dépressive : accès mélancolique chez une personne âgée* (1971) présente une patiente, également dans sa soixantaine, qui est assise, comme dans le premier film, face à la caméra et au psychiatre. De manière similaire le psychiatre, cette fois un homme, sous la forme de professeur J. M. Alby, apparaît brièvement et de dos en marge de l'image au début du film qui est tourné dans le bureau du psy-



Fig. 6 : Psychose maniaco-dépressive : accès mélancolique chez une personne âgée, (ScienceFilm / Delagrangé, 1971). Source: Medfilm.unistra.fr.

chiatre, et non pas dans une salle de consultation de la clinique comme dans le film précédent. La patiente, toujours sans nom, porte un peignoir fermé de manière négligée et gémit avec une toute petite voix hésitante « je ne peux pas dormir ... ». Les questions plus directives du psychiatre paraissent plus rudes et présentes que dans le film précédent et contrastent avec la mimique de la patiente filmée en gros plan pour montrer son absence d'expressivité et son découragement. La patiente baisse ses yeux et la caméra suit son regard en élargissant le champ qui montre par un plan moyen les gestes de la patiente dont les mains crispées et désespérées se tordent. Le questionnement du psychiatre se fait plus insistant et énergique : « Comment voyez-vous votre avenir ? » « Très sombre ... (gémissement) ». « Est-ce qu'on peut vous aider ? » mais la patiente esquive « ... plus à mon âge ». « Plus rien ne vous intéresse ? » Après un gémissement renouvelé, le plan retourne à un gros plan sur les mains immobiles de la patiente abattue qui amorce un geste lent et hésitant pour retirer de la poche de son peignoir un mouchoir chiffonné et en boule et s'essuyer lentement son front en sueur. Dans un dernier constat désespéré, la patiente déclare « je ne peux plus rien faire ... » et son regard vide croise une dernière fois celui de la caméra. Comme dans le corpus de Heideberg, un deuxième film consacré à la même pathologie contraste cet état de la patiente avec le trouble opposé de ce que les psychiatres désignent sous le terme d'une manifestation bipolaire : le versant manique. Avec une première partie du titre identique, le film *Psychose maniaco-dépressive : accès maniaque* (1971) présente, dans le même bureau, avec le même psychiatre, un patient masculin de 49 ans. Entre une étagère de livres et une plante verte du bureau, le patient souriant et avenant répond volontiers à la question qui

lui demande comment il va. Ses élaborations contrastent singulièrement avec l'inhibition de la patiente précédente. Le patient est affable, change plusieurs fois de sujet, saute d'un événement à un autre en passant en revue sa formation et son enfance, sa famille et un séjour de vacances à la mer, il détaille ses connaissances de voile et philosophe sur la meilleure manière de faire sortir le soleil quand il ne fait pas beau et constate pour finir que, depuis plus de trois ans, il est toujours de bonne humeur.

Les trois films présentés ici sont très homogènes dans leur manière de présenter les malades et la manière de les filmer. Un plan initial pose le cadre des entretiens avec, au centre, le patient et en effleurant en marge de l'image et vu de dos, le professionnel de santé psychiatre. Sa présence est plus évoquée que montrée. Le restant des films est entièrement consacré au portrait du patient présenté. Les films se donnent volontairement une tonalité documentaire, ils sont calmes et objectivant à la fois par le choix que fait le réalisateur Eric Duvivier de filmer en noir et blanc et par une action de caméra minimaliste et fonctionnaliste. Les films « documentent » plus un état ou un tableau clinique qu'ils ne rendent compte du patient à proprement parler aux fins d'orienter le regard des spectateurs en formation pour apprendre à voir par soi-même.

Intemporalité et apolitisme ? La psychopathologie à Heidelberg

La clinique de Heidelberg peut compter sur une longue et puissante tradition en matière de psychopathologie. Depuis Kraepelin au moins, cette tradition est déterminante pour sa renommée, et ses successeurs y ont également contribué. Après la Seconde Guerre mondiale, sous Kurt Schneider, la psychopathologie « intemporelle » remplit une fonction de retraite apolitique dans une tour d'ivoire, un retour à l'« essentiel » dans une mise à distance muette de l'activité politique de la clinique sous le psychiatre nazi Carl Schneider, y compris l'implication taboue dans la mise à mort de patients. Cependant, une psychiatrie qui tourne le dos à la société ne peut pas s'inscrire durablement dans la tendance sociopolitique d'alors. De Walter von Baeyer, nommé en 1955, on attendait qu'il dépasse ce silence sans engagement. Et de fait, sa « psychiatrie de la rencontre » et la psychiatrie sociale établie depuis les années 1960 ont conduit à un véritable engagement politique de la clinique et de ses représentants au sens de la réforme psychiatrique des années 1970. À son grand regret, von Baeyer quitte son poste en 1972 alors que l'histoire de la clinique est marquée par des affrontements politiques autour du « collectif socialiste des patients », dont il se sent partiellement responsable en raison de sa tolérance de tendances démocratiques⁴⁴. Selon les récits internes à la

44 Maïke Rotzoll, Gerrit Hohendorf, « Zwischen Tabu und Reformimpuls. Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Heidelberger Universitätsklinik nach

clinique, Janzarik a dû remettre de l'ordre dans le chaos laissé par son pré-décèsseur. Le retour à la tradition d'une psychopathologie forte et classique en tant que premier centre d'intérêt scientifique a joué, dans ce contexte, un rôle décisif. Ce retour à une situation antérieure n'est apolitique que dans la mesure où elle a permis de mener à bien une dépolitisation au sein de la clinique ; vraisemblablement, les collaborateurs récalcitrants de la clinique ont tout d'abord rejeté l'orientation vers l'ancienne psychopathologie du nouveau chef car ils l'ont interprétée comme un instrument répressif de domination.

Les films pédagogiques réalisés par le département audiovisuel avec Werner Janzarik comme psychiatre se veulent aussi des documents sur la psychopathologie intemporelle et apolitique. Ils représentent un système de pensée refermé sur lui-même dans lequel des symptômes ainsi que des maladies psychiatriques hypothétiques ont une place clairement définie et immuable. Si l'on accepte, en tant que psychiatre, la construction de ce système de pensée, alors on peut concevoir et utiliser les films qu'il a produits de manière « intemporelle » pour (re)produire le système. Du point de vue historique, depuis l'extérieur de cette construction, les films font eux-mêmes symptôme. Ils reflètent un système incapable d'un regard critique sur lui-même ou sur ses limites. Un système faisant désormais lui-même partie de l'histoire et dont l'« intemporalité apolitique » se heurte de plus en plus clairement aux liens complexes qui sous-tendent un système de diagnostic en prise avec les conditions culturelles et sociales d'une société.

Notre regard comparé montre par ailleurs que les films de part et d'autre du Rhin ne suggèrent pas seulement une intemporalité apolitique, mais aussi combien les prises de vues de part et d'autre, malgré leur contexte de production très différent, se ressemblent dans ce qu'ils donnent à voir des présentations des patients dans les années 1970. À l'époque de la psychopharmacologie moderne, l'industrie produit des films d'enseignement de sémiologie psychiatrique qui non seulement ressemblent, comme nous l'avons montré, aux films cliniques de Heidelberg mais qui participent en tant que films d'enseignement pour les futures psychiatres à harmoniser ou encore à uniformiser des systèmes de pensée et d'évaluation clinique. Ainsi les documents filmiques analysés ici se donnent à voir non seulement comme apparemment intemporels et apolitiques, mais encore comme des vues transculturelles d'une portée quasiment universelle pour une pratique et sémiologie psychiatrique semblable et donc comparable partout. Ces films sont ainsi à la fois le reflet d'une pratique de plus en plus homogène de part et d'autre du Rhin de ce qu'est – ou doit être – la sémiologie psychiatrique et un instrument de

1945 », Sigrid Oehler-Klein, Volker Roelcke (éd.), *Vergangenheitspolitik in der universitären Medizin nach 1945. Institutionelle und individuelle Strategien im Umgang mit dem Nationalsozialismus*, Stuttgart, Steiner, 2007, p. 326.

cette même uniformisation. En cela, ces films sont peut-être aussi une image en creux de la mise en pratique progressive d'une directive statistique des troubles mentaux sous l'égide de la société américaine de psychiatrie qui, à la même époque, promeut son *Manuel diagnostique des troubles mentaux* (DSM I et II 1952–1968). Celui-ci classe et catégorise les maladies mentales selon une clé unique – transculturelle et universelle – dont le fondement est l'identification clinique de syndromes et leur articulation en cinq axes, dont le lien avec l'industrie pharmaceutique a été critiqué à maintes reprises.

Muscles, sang et développement

L'appareil pédagogique cinématographique de
l'Institut d'anatomie de Heidelberg

L'Institut d'anatomie et de biologie cellulaire de l'université de Heidelberg abrite au total 27 films pédagogiques et de recherche dans le domaine de la médecine au format 16 mm, qui n'est quasiment plus utilisé de nos jours. Ils ont été achetés entre 1934 et 1978. Ces enregistrements, essentiellement conçus comme films muets, présentent brièvement des contenus pédagogiques dans les domaines de l'anatomie microscopique et macroscopique, de la physiologie et de l'embryologie. Un autre film montre les avantages de la chirurgie coronarienne moderne sous forme de film scolaire. Malheureusement, on ignore combien de films au total étaient en usage à l'Institut d'anatomie.

À la différence du film scolaire classique, conçu de façon didactique pour une classe d'âge précise, avec une dramaturgie logique, les documents cinématographiques retrouvés sont souvent exempts de dramaturgie identifiable. Ils montrent de brefs moments d'un événement complexe et illustrent un savoir médical qui ne correspond plus complètement à l'état actuel des connaissances ou aux modes de présentation modernes.

Les films constituant le fonds de Heidelberg proviennent de la *Reichsanstalt für den Unterrichtsfilm* (RdfU), de la *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (RWU), de l'*Institut für den wissenschaftlichen Film* (IWF) ou de l'*Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (FWU). Les premiers films achetés à l'époque des titulaires de la chaire Erich Kallius (1867–1935) et Kurt Goerttler (1898–1983) étaient consacrés sans exception à l'anatomie macroscopique et à l'embryologie. La plus grande partie du fonds (12 films au total) a été achetée entre 1950 et 1957 sous Hermann Hoepke (1889–1993). Beaucoup des films qui relèvent à parts égales de l'anatomie, de la physiologie et de l'embryologie ont été achetés par l'IWF.

Les techniques utilisées, telles que la cinématographie à rayons x, l'accélération ou le ralenti, la kymographie à rayons x ou la microcinématographie, mais aussi la vivisection, correspondaient à la pointe des possibilités techniques de l'époque. Le réglage et la direction de la caméra sont judicieusement minima-

listes. Certaines techniques sont utilisées de préférence pour certains apprentissages. Par exemple, les films d'embryologie se distinguent par l'utilisation de l'accélééré. Cela correspond bien entendu à la nature de leur souhait de présenter brièvement et par une vue en plan des procédures de développement qui prennent habituellement beaucoup de temps. Mais dans le domaine de la physiologie également, l'accélération multiple peut servir à réduire à quelques minutes des procédures qui durent sinon plusieurs heures. Dans les deux cas, ceci était obtenu grâce à la microcinématographie. Les manipulations sur des organismes microscopiques ou de taille normale montraient l'état de l'évolution technique et offraient en outre la possibilité de renoncer aux essais sur les animaux.

Comme dans le cas de la fabrication de modèles à plaques de cire, les films pédagogiques et d'enseignement étaient traditionnellement réalisés dans les instituts : chaque institut produisait des courts-métrages avec le soutien de la RdfU ou de la RWU, par exemple, et documentait ainsi les travaux dans son domaine de recherche privilégié. Aujourd'hui, les films pédagogiques universitaires dans le domaine préclinique sont souvent réalisés en autoproduction avec des moyens rudimentaires et mis en ligne sur des portails Internet tels que *YouTube*. Les collaborateurs des instituts filment les professeurs et leurs cours reposant sur des programmes informatiques de type *PowerPoint*. Les séquences filmées ne témoignent donc généralement plus d'un intérêt de l'institut pour un champ de recherche, mais servent à la répétition didactique des connaissances. Dans certaines facultés de médecine, on initie aussi des projets filmés pour lesquels des reportages ou des entretiens sont enregistrés à des fins pédagogiques, essentiellement dans la phase de formation déjà clinique. Les supports pédagogiques filmés qui accompagnent actuellement l'enseignement se distinguent donc fondamentalement dans leur structure et leur but des films pédagogiques utilisés autrefois à l'Institut d'anatomie de Heidelberg. Les enregistrements achetés par l'institut reflètent donc moins l'intérêt des collaborateurs pour un champ de recherche qu'ils ne documentent probablement le contenu pédagogique de l'époque.

À l'Institut d'anatomie de Heidelberg, il y a un certain temps que les films ne sont plus présentés pendant les cours. À leur place, on utilise dans les cours en petits groupes, outre les traditionnels modèles en plastique, des supports modernes tels que l'informatique.

L'exemple de Heidelberg : les cours d'anatomie et le film

Nous étudierons à la lumière de l'exemple de l'*Institut d'anatomie et de biologie cellulaire* de Heidelberg comment les films ont été utilisés et si le chan-

gement dans les pratiques de projection de supports pédagogiques peut être lié à une évolution générale des supports pédagogiques.

En Allemagne, on s'intéresse au nouveau média qu'est le film dès 1907. La « *Kommission für Lebende Photographie* » (Commission pour la photographie vivante) décide à l'époque que les films destinés aux élèves ne doivent pas exprimer d'émotions ni représenter de conflits. Les enregistrements doivent impérativement se différencier des films de divertissements scénarisés de façon dramatique, ils ne doivent ni tomber dans le mélo, ni présenter de scènes vulgairement comiques, répugnantes ou immorales.¹ Le film pédagogique universitaire en tant que genre propre ne s'est pas encore établi. À cette époque, pour l'auteur non nommé du traité de la « *Kommission für lebende Photographie* », les films pédagogiques ont plutôt pour mission de diffuser la culture générale, à l'instar d'un cinéma itinérant. Les éditeurs de tels films sont notamment la cinémathèque du *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* de Berlin.

Les missions du film pédagogique médical sont également définies plus précisément. Ils doivent fixer des mouvements indépendamment du temps et de l'espace et toujours les représenter de la façon la plus réaliste et la plus vivante possible. Grâce à l'essor de l'industrie cinématographique, les films pédagogiques médicaux peuvent sinon remplacer totalement, du moins compléter à merveille les supports pédagogiques jusque-là usuels : modèles, cadavres ou images. On promet un aperçu de l'essentiel et la vue est propagée sans effort, désagrément ni distraction.

Outre des longs métrages et des sujets de journal télévisé, l'entreprise cinématographique *Universum Film AG* (UFA) produit aussi des films pédagogiques. Son collaborateur Curt Thomalla (1890–1939), médecin, s'occupe en détail des possibilités d'utilisation du film pédagogique médical dans la formation des étudiants. Dans son article « *Die Verwertungsmöglichkeiten des medizinischen Lehrfilms* » (Les possibilités d'utilisation du film pédagogique médical), Thomalla formule son concept de façon approfondie et nomme les avantages ainsi que les contenus pédagogiques possibles du film : les maladies rares ou les variations par rapport à la norme peuvent être analysées à loisir indépendamment des patients disponibles. Ceci fait gagner du temps et de l'argent et évite les essais sur les animaux. De plus, les techniques du ralenti ou de l'accélééré et de la microcinématographie ouvrent de nouvelles possibilités d'analyse à l'enseignement et surtout à la recherche. Thomalla postule comme quintessence didactique une thèse qui rappelle beaucoup la théorie d'apprentissage « *Lernen am Modell* » (Apprendre sur modèle) d'Albert Bandura (1925), même si Thomalla n'aborde que deux des phases d'apprentissage

1 Fritz Terveen, *Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland*, Emsdetten (Westph.), Lechte, 1959, (Beiträge zur Filmforschung, tome 3), p. 18 – 20.

définies par Bandura, l'attention et le rappel des contenus mémorisés. Thomalla voit dans ces deux effets un immense avantage de l'utilisation de films dans l'enseignement, car l'étudiant « voit mieux, voit plus, voit plus précisément ». Devenu médecin, il est alors à même de « rattraper rapidement ce qu'il a manqué et de rafraîchir les connaissances oubliées ».² La reproduction par l'action motivée et renforcée ajoutée chez Bandura n'est pas évoquée chez Thomalla. Cet élément se retrouve toutefois chez Alexander von Rothe, un médecin qui fait filmer des opérations à des fins pédagogiques. Rothe pense que l'étudiant peut non seulement apprendre à identifier la préparation anatomique fixée sur la pellicule, mais aussi apprendre la bonne technique de coupe grâce à la représentation filmée.³

Il faut attendre encore dix ans pour que le concept de film pédagogique soit valablement défini en mai 1931 à la conférence internationale de Vienne sur le film pédagogique. On retient comme caractéristiques que cette « suite d'images animées » doit proposer un contenu didactique homogène sous forme pédagogique pour susciter des réflexions et encourager les compétences. Le contenu du film doit être de qualité et en aucun cas relater quelque chose qui nécessiterait un long examen. Bien sûr, l'élément créateur du mouvement doit être utilisé à bon escient, l'enchaînement des procédures montrées doit suivre une logique imparable et les contenus doivent bien entendu refléter la réalité et ne pas relever du domaine de la fiction.⁴

Quelques années plus tard, en 1936, il est décidé en référence au décret du ministre du Reich et de Prusse pour la Science, l'Éducation et l'Éducation populaire du 6 février 1935 (RK 5563 W 1) que « ne sont montrées que des procédures, l'analyse pédagogique et scientifique doit généralement être laissée à chaque professeur. Les titres doivent donc être limités au minimum et ne pas avoir un caractère d'explication scientifique, mais de titre de chapitre ou d'indication de contenu. »⁵

L'objectif d'utiliser les films de façon institutionnalisée dans les écoles, les universités et la recherche a été défini officiellement avec la fondation de la *Reichsanstalt für den Unterrichtsfilm* (RdfU). Le film peut désormais être transporté facilement dans les établissements d'enseignement comme support de propagande et y exposer par exemple « la science des races et l'ethnolo-

2 Curt Thomalla, « Die Verwertungsmöglichkeiten des medizinischen Lehrfilms », dans: Universum-Film (éd.), *Das medizinische Filmarchiv bei der Kulturabteilung der Universum-Film-A.-G.*, Berlin, Gahl, 1919, p. 14-29.

3 Alexander von Rothe, « Aseptische Kinematographie des blutigen Eingriffs », dans: *ibid.*, p. 34-36.

4 Fritz Terveen, *Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland*, Emsdetten (Westph.), Lechte, 1959, (Beiträge zur Filmforschung, tome 3), p. 171 et 172.

5 Kurt Zierold, *Der Film in Schule und Hochschule. Die amtlichen Bestimmungen über den Unterrichtsfilm*, Stuttgart, Kohlhammer, 1936.

gie » à l'auditoire. Comme le film doit aussi favoriser l'imagination des élèves et leur interaction avec l'enseignant, la plupart des films sont muets pour soutenir la mission didactique du pédagogue ou du scientifique. Kurt Zierold (1899–1989), l'un des co-fondateurs de la RdfU, essaie de transformer le film pédagogique en concept didactique concret. Il rapporte en détail l'utilisation du film et indique qu'il doit être employé en fonction de l'âge. Chaque projection doit être bien préparée et suivie d'une discussion. Pour ne pas interférer avec les sensations provoquées par le film, Zierold recommande de ne procéder à aucune analyse pendant la projection ; l'effet du film doit seulement être renforcé.⁶ (Ces réflexions font probablement plutôt référence à l'utilisation du film pédagogique dans les écoles que dans les universités.)

De quelle façon les films disponibles étaient-ils utilisés et à quel contenu le corps enseignant de Heidelberg était-il attaché ? L'exemple d'un film muet tourné en 1925 permet d'observer les possibilités didactiques de l'époque et les pratiques de projection en découlant éventuellement dans l'enseignement de la médecine. Des témoins de l'époque ont pu être interrogés sur l'utilisation de ce film et d'un autre, de sorte qu'outre l'analyse du fond et de la forme, l'utilisation filmique effective à Heidelberg a aussi pu être documentée.

L'université de Heidelberg a acheté les premiers films à la *Reichsanstalt für den Unterrichtsfilm* entre 1934 et 1940. D'après un inventaire de 1935, il n'y avait que deux projecteurs de films 16 mm et très peu de films 16 mm à l'université de Heidelberg.⁷ Cependant, les projecteurs ne se trouvaient pas dans la section d'anatomie, mais dans celles de physiologie et de médecine clinique. À l'époque, les cours de l'institut d'anatomie n'étaient accompagnés que des images d'un diascope ou d'un épidiastroscope.⁸ Il n'y avait alors qu'un vieux projecteur de film hors d'usage.⁹ On ne sait pas quand l'institut d'anatomie a disposé à nouveau de son propre appareil.

Cependant, ce qui est certain, c'est que les anatomistes de Heidelberg présentaient dès le milieu des années 1920 que le film pédagogique deviendrait à l'avenir un support incontournable. Erich Kallius (1867–1935), titulaire de la chaire d'anatomie et directeur de l'institut de 1921 à 1935, signa en 1924 une lettre de la plume de l'organisation « *Badische Lichtspiele für Schule und Volksbildung* » (Cinéma badois pour l'école et l'éducation populaire), qui soutenait l'introduction institutionnelle du film pédagogique. Cette organisation diffusa une circulaire invitant les professeurs d'université « à explorer les possibilités didactiques de l'image et du film et à leur accorder

6 Kurt Zierold, *Wesen und Werden des Unterrichtsfilms*, Stuttgart, Kohlhammer, 1938.

7 Wolfgang Tolle, *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*, Berlin, W. Tolle, 1961.

8 UAH, IV,1,n° 31,B-2155/1 : Studentenschaft an Rektorat. 13.9.1934.

9 UAH, IV,1,n° 31,B-2155/1 : Dekan Medizin an Rektor. 2.4.1935.

la place qui leur revient dans la pédagogie moderne ». ¹⁰ Malheureusement, il semble que cette lettre n'était qu'une déclaration d'intention, car elle reste très vague quant aux modalités de mise en œuvre de cette exigence. Reste à savoir si les scientifiques avaient en tête plus que la projection des séquences ou s'ils voulaient les étudier et les analyser réellement.

Les films les plus anciens du fonds de l'institut d'anatomie durent entre trois et sept minutes et traitent de sujets du domaine de l'embryologie et de l'anatomie macroscopique. Trois de ces cinq films présentent des contenus cinématographiques à rayons x : deux montrent les différentes possibilités de mouvement des extrémités supérieures du corps humain, le troisième un chat avalant un produit de contraste pour rendre visible le péristaltisme de son tube digestif. Ces films montrent des procédures jusqu'alors cachées que seuls les rayons x permettent de voir. Un autre film montre un homme torse nu effectuant différents mouvements, qui sont ensuite présentés sous forme de radios. Outre ce parallèle didactique, deux films sur cinq utilisent des intertitres.

Les anatomistes de Heidelberg reçoivent de la *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* deux films d'environ cinq minutes : « *Die Entwicklung des Eies der weißen Maus* » (Évolution de l'ovule de la souris blanche) et le film d'anatomie microscopique « *Der Muskelmann Wilhelm Emter aus Lörrach* » (Wilhelm Emter, l'homme musclé de Lörrach) ; ces deux films utilisent des intertitres en introduction aux images. Tous deux ont été réalisés par la RWU avant l'achat et la distribution et proposés, comme au total un tiers des enregistrements disponibles à Heidelberg, dans une version adaptée. La modification ultérieure de certains de ces films s'est avérée nécessaire, par exemple pour en supprimer les symboles nazis. Cela signifie que le fonds de films n'a pas été complètement renouvelé mais seulement modifié au fil du temps et des changements de pouvoir politique.

Le *Muskelmann*, tourné en 1925, a été modifié en 1936 par la RdfU pour l'enseignement à l'université. L'université de Heidelberg en a fait l'acquisition entre 1940 et 1950 et c'est seulement en 1955 que l'anatomiste de Göttingen Erich Blechschmidt (1904-1992) commente le film dans un livret d'accompagnement. Ce film est le plus ancien du fonds, et nous l'étudions de plus près ci-après car il est disponible en trois exemplaires, ce qui laisse à penser qu'il avait une grande importance pour les anatomistes de Heidelberg.

Arthur Friedel (1880-1944), réalisateur de ce film qui durait initialement presque dix minutes, a travaillé par intermittence entre 1908 et 1936 comme assistant, puis comme professeur à l'Institut d'anatomie de l'université Frédéric-Guillaume de Berlin. Il a aussi travaillé pour la Hochschule für Leibesü-

10 UAH, IV,1,n° 31,B-2155/1 : Badische Lichtspiele an das Rektorat der Universität. 18.7.1924.

bungen (faculté d'exercice physique) de Berlin, qui formait des professeurs de sport. Elle visait à enseigner sous le même toit la théorie, la pratique et l'histoire de l'exercice physique. Les futurs enseignants devaient aussi être initiés à l'anatomie et à la constitution du corps humain. De plus, il publia en 1927 pour la Hochschule für Leibesübungen le « Handbuch für Leibesübungen » (Manuel d'exercice physique). Friedel cherchait essentiellement à partager avec le lecteur l'anatomie et les résultats de la recherche dans le domaine de la mécanique articulaire et musculaire. Comme ses modèles, Friedel axe sa présentation sur l'appareil locomoteur, l'orientation du corps, « son mouvement dans l'espace et le mouvement de ses parties ». ¹¹

Friedel avait à l'origine conçu le film « *Der Muskelmann Wilhelm Emter* » pour la formation des professeurs de sport, il a donc fallu l'adapter pour pouvoir le proposer également à une faculté de médecine. L'enchaînement des séquences montre des poses sportives et des mouvements à vitesse normale et au ralenti, annoncés par des textes blancs sans empatement insérés sur fond noir. La caméra est fixe et orientée de façon frontale à hauteur des yeux d'Emter. Les plans rapprochés sont, certainement pour des raisons techniques, filmés à l'extérieur à la lumière du jour et fixés sur la pellicule, alors que les plans de demi-ensemble sont filmés sur fond noir avec lumière artificielle.

L'acteur Wilhelm Emter était un athlète. Son corps entraîné semble aujourd'hui encore idéal pour démontrer le jeu des muscles de la ceinture scapulaire, des bras, de l'abdomen et du dos. Les scènes sont filmées simplement et semblent vouloir placer sous le meilleur jour les aptitudes spécifiques de l'athlète Emter, quasiment sans trucage ni double fond. La comparaison directe des vues du corps vivant avec les corps donnés à la science lors des cours de préparation macroscopique doivent fournir aux étudiants une vision plastique, et l'utilisation du ralenti permettre une analyse précise de la forme et de la fonction de certains muscles. ¹² L'aptitude exceptionnelle de Wilhelm Emter à exécuter des mouvements courants du corps humain de façon exagérée vient soutenir cet objectif pédagogique.

Ce qui frappe le spectateur d'aujourd'hui est la durée des intertitres. Leur apparition semble très longue et il se peut aussi qu'ils aient servi d'interruption, car le film peut facilement s'arrêter dans cet intervalle pour introduire brièvement les séquences suivantes. Ceci permettait aux étudiants de percevoir plus consciemment les différentes actions et de les comparer aux connaissances déjà acquises. Il est donc plus probable que le film n'était projeté aux étudiants qu'après un cours introductif et qu'il ne servait pas d'introduction

11 Arthur Friedel, *Handbuch der Leibesübungen. Anatomie. 1. Knochen und Gelenklehre*, Berlin, Weidmann, 1927.

12 Erich Blechschmidt, *Der Muskelmann Wilhelm Emter aus Lörrach*, Göttingen, Institut für den wissenschaftlichen Film, 1955.



Fig. 1 : Der Muskelmann Wilhelm Emter aus Lörrach, photo, avec l'aimable autorisation de la Technische Informationsbibliothek de l'université de Hanovre.

Fig. 2 et 3 : Anatomie des Menschen. Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte : Bewegungsapparat. Heidelberg, 1921. Fig. 133 et 131.

au sujet. Dans le film, Emter fait office de préparation anatomique vivante et il perpétue de plus la tradition de représentation anatomique de l'époque. Avec le choix de ses poses, Friedel fait clairement référence à Hermann Braus et à son manuel « Anatomie des Menschen » (Anatomie de l'être humain) (figure 1-3). Braus révèle des faits immuables et dépassionnés et semble présenter de façon condensée les informations anatomiques correspondantes comme une norme idéale et constante.

À l'époque du tournage, Heidelberg accorde de l'importance au sport et à ses effets sur le corps humain. Lors du semestre d'été 1925, l'université propose le cours « Der Einfluss von Leibesübungen auf die Körperbildung mit Vorstellung Lebender » (Influence de l'exercice physique sur la formation du corps avec présentation vivante) de l'hygiéniste Ernst Gerhard Dresel (1885-1964) et de Hermann Hoepke (1889-1993), à l'époque encore assistant à l'Institut d'anatomie.¹³ Cependant, le film « *Der Muskelmann Wilhelm Emter* » n'est acheté que plus tard, peut-être pour éviter d'employer des personnes pour les présentations, mais on peut aussi imaginer un lien avec la publication en 1936 du livre de Hoepke « *Das Muskelspiel des Menschen* » (Le jeu des muscles chez l'être humain).

Dans les années 1970, on recommence comme dans les années 1920 à inviter des sportifs pour montrer les mouvements des muscles aux étudiants. Dans le cadre de l'unité d'enseignement « Bewegungsapparat » (appareil locomoteur), les démonstrations des sportifs sont intégrées directement au cours. Ceux-ci peuvent présenter leurs capacités particulières pendant les pauses entre les explications, au rythme du professeur. Pour indiquer aux bodybuilders professionnels les muscles à présenter, on suspend de grands panneaux montrant en images colorées les différents muscles. Outre les démonstrateurs

13 Programme des cours du semestre d'été 1925 : <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/VV1923SSbis1925SS/0132>



Fig. 4 : un étudiant présente les muscles de son dos dans la cour intérieure de l'université de Heidelberg.

vivants, Hoepke exhibe aussi dans ses cours d'anatomie des photographies prises à Heidelberg. Elles montrent des étudiants en médecine volontaires et leur musculature, probablement photographiés dans la cour intérieure de l'Alte Anatomie de la Brunnengasse à Heidelberg (fig. 4). En général, la présentation vivante des muscles ainsi que la projection du film n'interviennent qu'à la toute fin du cours, une fois que les étudiants peuvent déjà se représenter ce qu'on leur montre.

Tous les professeurs n'utilisent pas les films, soit parce qu'ils ne maîtrisent pas la technique, soit parce qu'ils ne veulent pas être liés à d'autres personnes qui devraient logiquement accompagner le cours comme présentateurs. Ces collaborateurs sont essentiellement des assistants de la section ou des concierges qui doivent s'habituer à la présentation. Certains aussi ne trouvent pas la technique assez stable pour baser l'enseignement dessus.

De nos jours, on ne montre ni « films de muscles » ni corps vivants dans les cours d'anatomie. Mais le cours magistral, rendu nécessaire par le grand nombre d'étudiants, est enrichi par des illustrations ou par la pratique de conférenciers cliniciens.

Les films réalisés après « *Der Muskelmann Wilhelm Emter* » utilisent essentiellement la cinématographie à rayons x ou la microcinématographie. Peut-être qu'aucun autre film n'était proposé ou que les films devaient compléter l'enseignement avec des contenus qui soit n'étaient pas accessibles aux étudiants, soit ne l'étaient qu'au prix d'importants efforts personnels ou matériels.

Les films dans l'enseignement de l'anatomie dans les années 1970

Dans le groupe des films du fonds de Heidelberg achetés plus tard, un film se distingue en ne documentant ni des procédures microscopiques ni des procédures de cinématographie à rayons x, mais en présentant plutôt au spectateur l'activité de préparation. Dans ce film, l'anatomiste de Heidelberg Christine Heym (1932–2011) montre aux étudiants la préparation des fibrillations du cerveau. La démonstration a été filmée en noir et blanc à Heidelberg à la fin des années 1970 et distribuée par l'*Institut für den wissenschaftlichen Film* (IWF) afin de fournir au novice des instructions pour représenter rapidement et correctement les structures souhaitées.

Le manque de temps lors du cours de préparation macroscopique sert ici de prétexte pour créer un guide visuel à l'aide de différentes techniques filmiques. Les premières scènes montrent la scientifique debout devant une table, un cerveau dans la main, qu'elle sort délicatement d'un seau pour le poser sur la table. Les outils nécessaires sont présentés, chaque étape est accompagnée d'une courte animation. Le film utilise donc en alternance le véritable cerveau et l'animation pour fournir aux spectateurs un vade-mecum pas à pas. Les scènes de préparation montrent en gros plan les mains de l'anatomiste, qui progresse lentement mais sûrement entre les formations.

Ici aussi, le principe susmentionné de projection après le cours a été confirmé par des témoins de l'époque. Le film n'était projeté qu'après une introduction, et l'on peut donc supposer que les étudiants savaient déjà à quelles structures s'attendre. Ce procédé didactique selon lequel « Nous ne voyons que des choses que nous connaissons déjà et auxquelles nous nous attendons » est à ce jour encore considéré comme une *règle d'or* dans de nombreux instituts d'anatomie.

Mais pourquoi l'utilisation des films a-t-elle radicalement diminué dès la fin des années 1980 à l'Institut d'anatomie de Heidelberg, alors même que le film parlant aurait permis de commenter simultanément l'action ? Au cours des quelque 40 années pendant lesquelles les films ont été utilisés comme support dans l'enseignement de l'anatomie, il s'agissait notamment de rendre visible l'invisible : les rayons x démystifiaient le processus de la digestion, la cinématographie rendait visible l'interaction des composants du sang entre eux, chaque spectateur regardait dans le microscope comme témoin et comme scientifique analysant et interprétait le mouvement accéléré à l'écran sans les connaissances préalables sinon probablement indispensables. Cette illusion d'un savoir acquis par l'observation et non par la compréhension ne pouvait être découverte que par l'expertise du professeur.

Si l'on s'intéresse à la formation des collaborateurs qui utilisaient des films à Heidelberg jusqu'au début du 21^e siècle, on remarque qu'ils font souvent partie des professeurs très expérimentés. Cette supposition est confirmée par

les déclarations d'un scientifique qui enseignait dans les années 1970. Les films ne pouvaient être utilisés que par des collaborateurs très savants car sans cette compréhension, il était impossible en tant que présentateur de comprendre le contenu des films et de commenter en même temps les procédures montrées à l'écran. Plus l'utilisation des moyens didactiques (tels que les sous-titres ou plus tard le son) dans le film était minimaliste, plus il fallait que le personnel enseignant s'implique pour comprendre et vérifier les images et pour préserver la hiérarchie entre apprenants et enseignants.¹⁴

Avec le départ des professeurs qui avaient intégré ces contenus, le recours au support filmique dans l'enseignement a cessé. Ceci se vérifie aussi dans l'usage des nouveaux moyens pédagogiques tels que l'informatique. Cela montre que l'utilisation dépend de l'enseignant, de son expérience et de ses préférences. L'usage librement choisi des films ne doit donc pas nécessairement et exclusivement être vu comme une question d'époque, mais aussi plus ou moins comme une question de personne.

Jusqu'à tout récemment, aucun des professeurs actuels ne connaissait l'existence des films, et leur contenu comme leur présentation sont en partie dépassés, ils paraissent aujourd'hui démodés. Même les rares films parlants qui pourraient être projetés sans autre explication paraissent aujourd'hui dépassés à cause de caractéristiques formelles telles que la dominante chromatique, des façons de filmer désuètes et des animations simplistes – une impression encore renforcée par les accessoires ordinaires des protagonistes, tels que les lunettes ou les vêtements, des coiffures vieillottes ou des musiques passées de mode. Le film « Rehabilitation durch Koronarchirurgie » (Rééducation par la chirurgie coronarienne) des années 1960 est un parfait exemple de ces caractéristiques, mais marque aussi par l'anachronisme de son contenu. De plus, la société pharmaceutique Schwarz n'a certainement pas conçu ce film à des fins pédagogiques. Ce qui est surtout discutable, c'est de considérer les interventions cliniques du point de vue de leur bilan économique. Cette vision va à l'encontre de la représentation moderne du modèle de relation médecin-patient, dans laquelle l'approche paternaliste perd du terrain au profit d'une relation de partenariat.

Bien plus encore que le contenu des films, c'est la didactique par l'observation pure qui semble dépassée. Si les cours magistraux traditionnels subsistent, les nouvelles unités d'enseignement telles que l'*anatomie virtuelle* ou le *cours de sonographie* se déroulent à Heidelberg sous forme de travaux dirigés en petits groupes. Les films complétaient le cours magistral, ils servaient à l'approfondir par la répétition et formaient la base d'un cognitivisme typique : observation et compréhension, apprentissage par l'imitation. Cette approche, que l'on pourrait qualifier de pseudo-constructiviste, suscite une il-

14 Ramon Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften*, Bielefeld, Transcript, 2007.

lusion d'expérience personnelle et n'autorise qu'une interprétation. Toute véritable interaction est exclue du fait du déroulement immuable du film. Cette façon de faire convient plutôt bien aux étudiants qui amassent des connaissances et les oublient aussitôt après le contrôle. Aujourd'hui, l'enseignement à l'Institut d'anatomie se veut un mélange entre par cœur et compréhension, un apprentissage qui favorise la découverte. L'utilisation moderne des médias s'oriente souvent déjà sur la future interaction avec les patients, et des données numériques peuvent être utilisées pour motiver en plus des modèles traditionnels. L'utilisation de ces supports pédagogiques, qui provenaient déjà de la pratique clinique quotidienne, implique une familiarisation active au lieu d'une observation passive et exige donc des performances cognitives bien plus importantes que le simple visionnage d'un film.

Résumé

La pédagogie visuelle dominante du début du 20^e siècle a été marquée par la foi dans le progrès, dans la technique, et aussi par l'influence des évolutions politiques et sociales en général.¹⁵ À Heidelberg, comme dans les autres universités, les films pédagogiques devaient être utilisés pour illustrer le contenu des enseignements, mais aussi pour éveiller le goût de la recherche chez les étudiants. Néanmoins, les films ne sont plus utilisés depuis des années. On peut supposer que le déclin d'une technique autrefois très importante à Heidelberg tient à plusieurs facteurs : dans le passé, l'utilisation des films dépendait beaucoup des professeurs ; de plus, elle était en contradiction avec l'idée répandue depuis quelques années voulant que le cours magistral passif soit dépassé. Ceci est souligné par la volonté sociopolitique de ne plus associer l'apprentissage à l'effort, mais plutôt de relier le contenu au plaisir et à des éléments ludiques pour offrir à l'apprenant une éducation par le jeu. Si autrefois, les scientifiques et les politiques attachaient de l'importance à un enseignement par l'observation, les directives pédagogiques ont évolué au plus tard depuis les années 1970. Dans les années précédentes, les films standardisés introduisaient en quelque sorte le processus d'apprentissage. Mais de nos jours, la théorie de l'apprentissage soutient notamment que l'introduction doit impérativement être suivie d'un échange et d'une mise en pratique active pour approfondir les acquis et permettre le développement d'une capacité de transfert.¹⁶

La majorité des films a aujourd'hui plutôt un intérêt historique et de plus, certains films ne s'inscrivent plus dans le cursus actuel d'un institut d'anato-

15 Daniel Süß ; Claudia Lampert ; Christine Wijnen, *Medienpädagogik. Ein Studienbuch zur Einführung*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2013.

16 Dominik Petko, *Einführung in die Mediendidaktik*, Weinheim, Beltz, 2014.

mie : ils appartiennent à d'autres disciplines précliniques, telles que la physiologie. La prévision de Curt Thomalla selon laquelle le projecteur cinématographique « ne manquerait plus dans aucune salle de cours d'ici quelques années » ne s'est pas réalisée durablement. Après 40 ans d'utilisation plus ou moins intensive, le film ne joue plus aucun rôle dans l'enseignement de la médecine à Heidelberg.¹⁷

Je souhaite remercier très sincèrement MM. Albert Landsberger et Alfred Völkl pour leur aimable témoignage sur l'histoire de la pratique de la démonstration.

¹⁷ Curt Thomalla, « Der Film im Dienste des medizinischen Lehrbetriebs der Universitäten », dans : Universum-Film (éd.) : *Der Film im Dienste von Wissenschaft, Unterricht und Volksbildung*, Berlin, Gahl, 1919, p. 33-38.

Enseigner et faire de la publicité

Coup d'œil sur un producteur de films industriels scientifiques :
le service cinématographique de Bayer, 1924–1944

Les films présentés dans les avant-programmes ou les programmes complémentaires de l'entre-deux-guerres faisaient partie, tout simplement, de l'univers des spectateurs et des gérants de cinéma. Ils existaient et ils étaient montrés. Ce qui va de soi pour l'industrie cinématographique en général, à savoir qu'elle produit des films qui sont commercialisés, n'est pas aussi évident pour bon nombre de films d'avant-programme et de programme complémentaires. Ils étaient produits aux frais des commanditaires, étaient montrés gratuitement ou même, parfois, n'étaient projetés à nouveau que si le commanditaire effectuait un paiement supplémentaire. Qui était derrière ces films utilitaires ? Quelles étaient les raisons pour lesquelles des gens ou des institutions investissaient dans leur fabrication ? Comment ces « *message pictures* », autrement dit ces films de commande porteurs d'un message spécifique en arrière-plan, ont-ils été présentés à leurs publics, eux aussi bien spécifiques, pour lesquels ils étaient réalisés ?

Les pages suivantes sont consacrées à cette interrogation, à travers laquelle on tentera de replacer les précédentes analyses du contenu des films dans un cadre plus large. Notre étude est soumise aux conditions qui déterminent tout travail d'historien, c'est-à-dire l'accès aux sources. Les archives de la société Bayer AG offrent, à cet égard, des conditions idéales parce que ces archives privées comprennent, d'une part, une collection cinématographique considérable, qui est en grande partie numérisée, et, d'autre part, ouvrent généreusement leurs portes aux historiens¹. Il s'agira ici d'une étude de cas exemplaire de plusieurs films utilitaires industriels dont le concept de base correspondait, cependant, en grande partie aux documentaires et films éducatifs classiques. Les projecteurs seront d'abord dirigés sur la mise sur pied du service cinématographique de Bayer pendant l'entre-deux-guerres afin de

1 Je remercie tout particulièrement Monsieur Peter Frings du Bayer Archives Corporate History Service qui m'a aidé à rechercher les archives sans aucune restriction et réalise un précieux travail de numérisation et d'archivage à Leverkusen.

donner ensuite un aperçu plus précis des films qui y furent produits et de se pencher finalement de plus près sur l'organisation interne de la réalisation des présentations de films utilitaires.

La création du service cinématographique Bayer : 1924–1944.

Après la Première Guerre mondiale, un petit nombre de grandes entreprises industrielles a commencé à produire, dans le monde occidental, de façon indépendante ou avec l'aide de sociétés de production, des films industriels et publicitaires². Même l'excellente *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland* (Histoire du film documentaire en Allemagne)³ ne traite pas, dans les pages consacrées au film industriel, de la production cinématographique de l'industrie pharmaceutique allemande. Pour Bayer, l'une des entreprises pharmaceutiques allemandes de premier plan qui avait perdu sa position sur le marché international à la fin de la Première Guerre mondiale⁴, le travail cinématographique a commencé en 1924, lorsque la direction passa commande au service cinématographique, déjà très actif à cette époque, de la société sidérurgique Krupp AG d'Essen⁵ pour un film d'entreprise en quatre parties sur les différentes unités des usines de Leverkusen et d'Elberfeld⁶. C'est M. Caspari, responsable du service de la formation de l'époque, qui avait rédigé le scénario du film ; c'est pourquoi celui-ci fut connu, dans l'entreprise, sous le nom de « film de Caspari ». Un premier film éducatif pour Bayer fut également réalisé chez Krupp. Le film *Die Kleidermotte* (La Mite) (1924) traite de la biologie de l'insecte et indique ensuite comment protéger

2 Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (éd.), *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2009. Vinzenz Hediger, Patrick Vonderau (éd.), *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*, Berlin, Vorwerk 8, 2007.

3 Klaus Kreimeier, Antje Ehmman, Jeanpaul Goergen (éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Vol. 2 Weimarer Republik 1918–1933*, Stuttgart, Reclam, 2005. En particulier : Jeanpaul Goergen, « Industrie und Werbefilme », *op. cit.*, p. 33–38 et Jeanpaul Goergen, « In filmo veritas! Inhaltlich vollkommen wahr. Werbefilme und ihre Produzenten », *op. cit.*, p. 348–63.

4 Tobias Cramer, *Die Rückkehr ins Pharmageschäft. Marktstrategien der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co. in Lateinamerika nach dem Ersten Weltkrieg*, Berlin, wvb Verlag, 2010 ; Gottfried Plumpe, *Die I.G. Farbenindustrie AG. Wirtschaft, Technik und Politik 1904–1945*, Berlin, Duncker & Humblot, 1990.

5 Renate Köhne-Lindenlaub, « Filme von Krupp. Anmerkungen zu ihrer Entstehung, Nutzung und Überlieferung », in Manfred Rasch, K.P. Ellerbrock, R. Köhne-Lindenlaub et H.A. Wessel (éd.), *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen und Stahlindustrie*, Essen, Klartext, 1997, p. 41–58.

6 La description suivante se base essentiellement sur : Bayerarchiv, Dr. Weintraud, *Chronologische Darstellung der Entwicklung der Bayer-Filmstelle*, manuscrit inédit, 46 pages, s.d.

les textiles de ce parasite en utilisant le colorant incolore *Eulan* développé par Bayer. Outre les films d'entreprise et les films éducatifs furent réalisés, dès le milieu des années 1920, des « films publicitaires populaires », c.-à-d. des annonces cinématographiques brèves (d'une à cinq minutes) relatives aux produits. Ces films étaient envoyés par la filiale new-yorkaise de l'entreprise plus particulièrement en Amérique Latine, ce dont il est resté jusqu'à aujourd'hui, dans le langage populaire, l'expression « es bueno, es Bayer ».

Quand le service médical du service des films culturels de l'UFA fut confronté, au milieu des années 1920, à des difficultés financières, Emil von Rothe, collaborateur et directeur de l'institut cinématographique de la Charité de Berlin, se rendit chez Hoechst et à Leverkusen afin de fonder, en 1925, une société pour le documentaire médical avec des représentants de l'industrie pharmaceutique. Cette société avait pour but de soutenir la fabrication de films d'enseignement médical. A Leverkusen, on adopta d'abord une attitude expectative ; chez Hoechst, par contre, le responsable du service pharmaceutique, L. Lautenschläger, commença à collaborer intensément avec le service des films culturels de l'UFA. Dans le cadre de cette collaboration fut coproduite une série de documentaires pharmaceutiques consacrée exclusivement aux effets physiologiques de médicaments et anesthésiques connus, tels que la désencine, l'hypophysine ou la novocaïne. Au début, les films tournés dans les laboratoires biologiques de Hoechst étaient finalisés à Berlin, mais, dès 1926, un bâtiment provisoire, puis un bâtiment neuf de trois étages répondant à toutes les exigences de la fabrication des films muets scientifiques, furent utilisés. La direction du Service cinématographique de Hoechst fut prise en charge par W. Rahn, ancien chef des ventes de la société Casella désormais employé par Bayer, et intégra à partir de 1927 un correspondant scientifique, Oskar Wagner. Wagner était l'ancien premier collaborateur de von Rothe à Berlin et avait acquis une grande expérience cinématographique à l'UFA. Vétérinaire et parasitologue de formation, il exerça une activité cinématographique et scientifique chez Hoechst et fut le metteur en scène de nombreux films pharmaceutiques et de parasitologie qui sont récapitulés dans le tableau ci-dessous. Wagner commença notamment à partir de 1929 à enrichir les prises de vue de la nature par des films microcinématographiques et des techniques de films d'animation, conférant ainsi à la pellicule une fonction illustrative autonome⁷. L'accès facile aux divisions pharmaceutiques et sérologiques/bactériologiques de l'entreprise ainsi que les relations étroites avec les cliniques dans lesquelles les médicaments étaient testés permettaient au service cinématographique de produire des films scientifiques inhabituels

7 Oskar Wagner, « The Cinematograph in the Service of Medical and Biological Research in Medicine in its Chemical Aspects » in *Reports from the Medico-Chemical Research Laboratories of the IG Farbenindustrie Aktiengesellschaft*, vol. 2 (1934), p. 391-404.

et attrayants qui étaient largement diffusés par l'intermédiaire de canaux de distribution dont il sera question plus loin. À partir de 1933, des films en couleurs ainsi que des diapositives et des photos également en couleurs vinrent se joindre à l'ancienne fabrication de films muets en noir et blanc. Les formats de film étaient de 35 mm pour les films ordinaires et de 16 mm pour les films de format réduit. La longueur des films oscillait entre 500 et 1000 mètres. Cela correspondait, avec une durée de 18 à 36 minutes, à un programme complémentaire classique ou à un film éducatif⁸. Un film de 1000 mètres sur le salvarsan fut tourné à Francfort en collaboration avec le *Staatliches Institut für Experimentelle Therapie* (Institut d'Etat pour la thérapie expérimentale). Ce sont les directeurs des services scientifiques qui étaient responsables de l'utilisation des films par Hoechst et par Bayer. W. Rahn chargea le directeur du bureau pharmaceutique de Bayer, M. Schnücke, de présenter les films pharmacologiques disponibles avec un exposé explicatif dans le sud-ouest de l'Allemagne devant les cliniciens des grandes villes, ce dont la presse spécialisée et la presse quotidienne parlaient ensuite.

Hoechst s'était d'abord chargée seule de la production des films publicitaires scientifiques ; mais à partir de 1927/28, l'entreprise Bayer Leverkusen est intervenue de plus en plus dans la production cinématographique (voir tableau 1). En 1928, Bayer – contrairement à Hoechst – confia à Julius Pinschewer, le spécialiste bien connu du film publicitaire⁹, la production à Berlin de cinq courts-métrages publicitaires populaires : *Sindbad der Seefahrer* (Sindbad le marin), *Der besiegte Zauberer* (Le magicien vaincu), *Don Pancho*, *Falstaff*, *Stierkampf* (Corrida). Ces films étaient sonorisés avec un tourne-disque synchrone. À Leverkusen, une cabine cinématographique avait été aménagée dès 1925 dans la salle de conférences du bâtiment principal ; l'équipement y fut perfectionné au fil du temps et, à partir de 1935, une salle de projection bien équipée était également disponible dans l'une des grandes et imposantes salles de réunion. Les projections furent d'abord effectuées provisoirement par un responsable de l'atelier électrique ; puis, à partir de 1929, un assistant technique, désormais chargé exclusivement des films, fut engagé.

Après la restructuration des services de vente qui eut lieu en 1929, tout ce qui concernait les films releva de plus en plus de la compétence du service commercial, ce qui entraîna enfin, en 1934, la fondation du Service cinématographique de Bayer, organe autonome. Dès 1930, la conférence pharmaceutique du vendredi avait décidé, à Leverkusen, de ne plus utiliser, au niveau

8 Avec 24 images par seconde pour un film normal (NF), 100 m de pellicule correspondent à 3,6 minutes de projection.

9 Martin Loiperdinger, *Julius Pinschewer. Klassiker des Werbefilms*, Berlin, Absolut-Medien, 2010. André Amsler, 'Wer dem Werbefilm verfällt ist verloren für die Welt'. *Das Werk von Julius Pinschewer 1883-1961*, Zurich, Chronos, 1997.

interne, que des caméras de 16 mm, décision qui fut assez simple à appliquer à l'aide du « Movector 16 A » commercialisé à partir de la même année par AGFA.

Le tournant fondamental qui marqua la politique de production cinématographique de Bayer fut causé par un « intermède cinématographique » en 1931¹⁰. Pour le 70^e anniversaire du prof. Carl Duisberg, président du conseil d'administration, et du directeur du service des ventes, Rudolf Mann, Dr h. c., l'entreprise avait produit comme cadeau un film pour chacun des deux directeurs. Carl Duisberg avait reçu son *curriculum vitae* sur un film d'animation et, pour Rudolf Mann, tous les organismes de vente d'Allemagne et de l'étranger avaient envoyé individuellement à Leverkusen une bande de film comportant un tournage réalisé selon leur propre scénario sur leur domaine d'activités. Ces bandes furent réunies, avec l'aide de la société Pinschewer, en un seul film qui représentait désormais l'organisation de vente internationale de Bayer. Consécutivement à ces applications internes, un nouveau court métrage publicitaire, *Die drei Kavaliers* (Les trois gentlemen) (1932) qui était de nouveau signé par le Berlinoise Pinschewer, fut réalisé. Le temps était maintenant venu de détacher du service scientifique la centrale cinématographique de Bayer Leverkusen placée sous la direction de M. Krebs. Pour rapprocher la production cinématographique des sites de production cinématographique professionnels et l'installer dans la capitale, la centrale cinématographique s'établit au cinquième étage de la maison Bayer sur le Kurfürstendamm à Berlin et l'on engagea la monteuse professionnelle Eva Mord. En raison de l'apparition très rapide de désaccords, la centrale cinématographique revint à Leverkusen dès 1934. Au cours de la décennie 1932–1942, plus de 60 films furent réalisés sous la direction de Bayer. Il n'est pas possible d'en parler ici de façon détaillée ; ils sont toutefois mentionnés dans le tableau ci-dessous.

Films de Bayer utilisés

Le développement de la production cinématographique de Bayer après 1930 amena l'entreprise, à la fin de 1935 et au début de 1936, à répertorier pour la première fois ses propres films. Comprenant près de 100 pages, cet inventaire ne contient pas seulement un catalogue (incomplet) de la production cinématographique. Le répertoire offre un vaste mémo interne à la société qui aborde la question de la signification du film pour l'entreprise, explique les différents types de films, définit pour les collaborateurs les directives selon lesquelles les représentations cinématographiques doivent être effectuées et présente des contrats types et des modèles d'invitation. Bref, il s'agit d'instructions performatives qui, certes, ne documentent pas la façon dont les

¹⁰ Weintraud, *op. cit.*, p. 10.

Tableau 1 : répertoire des films utilitaires produits par Hoechst/Bayer entre 1924 et 1945.

Titre	Anée	Genre	Réalisateur	Produit / Sujet	Producteur	Métrage / Coproduction
Caspari-Film	1924	Werkfilm	Caspari	Werke Leverkusen	Bayer / Krupp	4 Rollen
Die Kleidermotte	1924	SA/T		Eulan	Bayer / Krupp	
Aspirin-Trickfilme	1920er	PA		Aspirin	Bayer subsidiaries US	
Desencin	1926	SA/T	O. Wagner	Desencin (Blutdruck)	Hoechst / Bayer	
Rivanol	1926	SA/T	O. Wagner	Rivanol (Desinfektion)	Hoechst / Bayer	NF/SF 977m
Hypophysin	1926	SA/T	O. Wagner	Hypophysin (Gynäkologie)	Hoechst / Bayer	NF/SF 730m
Novocain	1926	SA/T	O. Wagner	Novocain (Betäubungsmittel)	Hoechst / Bayer	NF/SF 692m
Suprarenin	1926	SA/T	O. Wagner	Suprarenin (Blutdruck)	Hoechst / Bayer	NF/SF 690m
Campherlösung Hoechst	1927	SA/T	O. Wagner	Campher-Sol.	Hoechst / Bayer	NF/SF 1042m
Das neue Schlafmittel Novonal	1927	SA/T	O. Wagner	Novonal (Schlaf)	Hoechst / Bayer	
Einstellung und Untersuchung der zur Serumgewinnung dienenden Pferde	1927	SA/T		Diphtherie Serum	Hoechst / Bayer	
Alt-Tuberkulin Koch	1927	SA/T		Tuberculin	Hoechst / Bayer	NF 483m
Darstellung des Tetanus-Toxins zur Immunisierung der Pferde	1927	SA/T	O. Wagner / Pr. Bieling	Tetanus	Hoechst / Bayer	
Herstellung des Diphtherie-Antitoxins (Behrings Diphtherie Heilmittel Hoechst)	1927	SA/T		Diphtherie Serum	Hoechst / Bayer	NF/SF 690m
Ratten und ihre Bekämpfung	1927	SA/T			Bayer: Pflanzen-schutzabteilung	
Bilder aus dem deutschen Weinbau	1927	SA/T		Nosprait, Gralitt, Aresin	Bayer: Pflanzen-schutzabteilung	SF 466m
Falstaff	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Sindbad der Seefahrer	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Der besiegte Zauberer	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	

Don Pancho	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Stierkampf	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Skorpion	1928	SA/T			Hoechst / Bayer	
Salvarsan, seine Herstellung, staatliche Prüfung und klinische Anwendung	1928	SA/T		Salvarsan	Hoechst / Bayer / Behring	NF/SF 1980m
Chemotherapeutische Untersuchungen zur Amöbenruhr	1929	SA/T	O. Wagner	Rivanol	Hoechst / Bayer	NF/SF 770m
Die Bilharzia des Wassergeflügels	1929	SA/T	O. Wagner		Hoechst / Bayer	NF/SF 345m
Das gelbe Galt	1929	SA/T	O. Wagner	Entozon Mastitis Streptococcus	Hoechst / Bayer	NF/SF 680m
Herstellung vom deutschen Immunserum gegen Schweinepest	1930	SA/T		Serum	Hoechst / Bayer	
Ausschnitte aus unseren Mikro-Aufnahmen	1930	SA/T	O. Wagner	Infektionskrankheit	Hoechst / Bayer	NF/SF 421m
Paradentose	1930?	SA/T		Zahnheilkunde	Hoechst / Bayer	NF/SF 325m
Results from hormone research / Ergebnisse der Hormonforschung	1930	SA/T		Hormone	Hoechst / Bayer	NF/SF 1300m
Farbstoff und Arzneistoff	1930	SA/T	O. Wagner	Fiebermittel, Betäubungsmittel	Hoechst / Bayer	
Novocain-Suprarenin-Carpule	1930	SA/T	O. Wagner	Novocain	Hoechst / Bayer	NF/SF 860m
Carl Duisberg Das Märchen eines Lebens	1931	A		70 Geburtstag C. Duisberg	Bayer	
In 1 Stunde um die Erde	1931	A	Pinschewer	70 Geburtstag R. Mann	Bayer	
Schlafkrankheit der Menschen	1931	SA/T	Zschuke	Germanin Bayer 205	Bayer	130m
Biologische Auswertung von Digitaliskörpern	1931	SA/T		Digitalis-Wertbestimmung	Hoechst / Bayer	NF/SF 300m
Taenia taeniaformis, ein Bandwurm der Katze	1931	SA/T		Parasiten	Hoechst / Bayer	NF 155m
Experimentelle Methoden der Kreislauforschung	1931	SA/T		Kreislauf	Hoechst / Bayer	NF/SF 735m
Diphyllobothrium latum, der breite Bandwurm des Menschen, Erreger der Bothryocyclophalus-Anaemie	1931	SA/T		Parasiten	Hoechst / Bayer	NF/SF 352m
Die drei Kavaliere	1932	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	NF/SF 296m

Beri-Beri	1932	SA/T				Bayer	SF
Opisthorchis felineus. Der Katzen-Leberegel	1932	SA/T			Hoechst / Bayer		
Der Arzt (hat Recht)	1933	PA	Eldoform		Bayer	NF/SF 40m	
Grosse Leute, kleine Leute	1933	PA	Eldoform / Helmitol		Bayer	NF/SF 40m	
Syphilis und Salvarsan	1933	SA/T	Salvarsan (neu)		Hoechst / Bayer		
Lärm	1933?	PA	Adalin		Bayer	NF/SF 30m	
Schlaf	1933?	PA	Adalin		Bayer	NF/SF 30m	
Niere (Trick)	1933?	PA	Helmitol		Bayer	NF/SF 40m	
Sport	1933?	PA	Helmitol		Bayer	NF/SF 40m	
Kinder	1933?	PA	Kresival		Bayer	NF/SF 40m	
Regen	1933?	PA	Kresival		Bayer	NF/SF 40m	
Das weisse Wunder	1933?	PA	Aspirin		Bayer	NF/SF 167m	
Cortase	1933?	PA	Aspirin		Bayer	NF/SF 135m	
Die Kette	1933?	PA	Aspirin		Bayer	NF/SF 113m	
Un dia horoso	1933?	PA	Mitigal		Bayer	NF/SF 100m	
Sieg	1933?	PA	Panflavin		Bayer	NF/SF 80m	
Avertin	1933?	SA/T	Avertin		Bayer	NF/SF 1250m	
Farb und Arzneistoffe	1933?	SA/T			Bayer	NF/SF 788m	
Das deutsche Frischei	1933?	SA/T			Bayer	NF 1570m	
Germanin	1933?	SA/T	Germanin		Bayer	NF/SF 165m	
Hexeton	1933?	SA/T	Hexeton		Bayer	NF/SF 280m	
Vigantol	1933?	SA/T	Vigantol		Bayer	NF/SF 933m	
Zahntechnische Produkte	1933?	SA/T	Xanthano, Moldano, Duroterm		Bayer	NF/SF 862m	
Getreidekrankheiten und ihre Bekämpfung	1933?	SA/T	Ceresan / Landwirtschaft		Bayer	NF/SF 910m	
Der Mann ohne Gedächtnis	1933?	S			Bayer	NF/SF 1140m	
Ein Ausschnitt aus der Erzeugungsschlacht	1933?	SA/T	Ceresan / Landwirtschaft		Bayer	SF 112m	
Der heilige Rock	1933	S			Bayer	NF/SF 285m	

Gespeicherte Sonnenenergie	1934	WW	Ulrich Kayser	Pyramidon, Adalin, Vigantol	Bayer / UFA	NF 1036m
Bayer IG Farbenindustrie AG (Auszug aus Gespeicherte Sonnenenergie)	1934	Industrial picture	Ulrich Kayser		Bayer	NF/SF 1027
Diphtherie-Serum	1934	SA/T		Serum	Hoechst / Bayer	NF/SF 1063m
Der Schmerz und seine Bekämpfung	1934	SA/T		Corbasil (Anaesthetics)	Hoechst / Bayer	NF/SF 684m
Malaria (und ihre Bekämpfung)	1934	WW (SA/T)	Ulrich Kayser	Anti-malarials	Bayer / UFA / (Hoechst)	NF 772m
Malaria. Experimentelle Forschung und klinische Ergebnisse (Plasmochin)	1934	SA/T	Ulrich Kayser	Plasmochin / Anti-malarials	Bayer	NF/SF 980m
Typhoral	1934	SA/T			Bayer/ Kinomat, Limberg & Peters	NF/SF 279m
Allmacht-Schlaf	1934	SA/T			Bayer/UFA	
Afrikanisches Abenteuer	1934	PA		Plasmochin, Atebrin, Anti-malarials	Bayer	NF/SF 180m
Afrikanisches Abenteuer	1934	PA		Chinoplasmin, Anti-malarials	Bayer	NF/SF 175m
Aus der Werkstatt moderner Arzneimittel	1935	SA/T K	Ulrich Kayser		Bayer/UFA	NF 382m
Unter dem Bayerkreuz	1935	PA	Ulrich Kayser		Bayer	NF/SF 100m
Deutschland kreuz und quer	1935	S			Bayer	
Gefahren überall	1936	PA			Bayer	
Schleichendes Gift – Geißel der Menschheit	1936	WW		Anti-syphillis	Bayer / UFA	NF 827m
Ascaris / Die Spulwurmkrankheit	1936	SA/T		Askaridol	Hoechst / Bayer	NF/SF 292m
Wunder die das Mikroskop erschließt	1936	SA/T		Microscopy	Hoechst / Bayer	
Das Blut	1936	SA/T			Hoechst / Bayer	
Olympiade	1936	S		Olympische Spiele	Bayer	verloren
Kinderspiele	1937	PA			Bayer	

Im Zeichen des Vertrauen	1937	WW	Walter Ruttmann			Bayer / UFA	
Im Dienste der Menschheit	1937		Walter Ruttmann				
Pflanzenschutz tut Not	1936/37	T		Nosprazit, Solbar, Ustin Venetan		Bayer Pflanzenschutz Dept	SF 365m
Ergebnisse aus der Vitamin-Forschung	1937	SA/T				Hoechst / Bayer	
Werkstoff-Untersuchung	1937	SA/T		Dental raw material evaluation		Hoechst / Bayer	
Entstehung und Bekämpfung der Leberegel-Seuche	1936/37	SA/T		Igitol		Hoechst / Bayer	NF 873m
Der schnelle Peter	1938	PA				Bayer	
Mückenkrieg	1938	PA		Anti-malarials		Bayer	
Aus der Physiologie und Pathologie der Verdauung	1938	SA/T		Digestion		Hoechst / Bayer	
Das Elektronenmikroskop im Dienste der medizinischen Forschung	1938	SA/T		Description of Electron-microscope		Hoechst / Bayer	
Stammhirn und Psyche	1938	SA/T				Bayer / Studio Epkens (Köln)	
Kieferchirurgie	1938	SA/T				Bayer	
Lokalanästhesie	1938	SA/T				Bayer	
Frucht in Gefahr	1938	SA/T				Bayer: Pflanzenschutz	
Chemotherapie bakterieller Infektionen	1940 (?)	SA/T	Sergius Koncek			Bayer	
Zähne in Not	1940	SA/T				Bayer	
Unfallbehandlung in der Kieferchirurgie	1942 (?)	SA/T				Bayer	
Abenteur auf dem Meeresgrund	1942 (?)	PA				Bayer / VEPRO A.S	
Ein alter Seebär erzählt	1942 (?)	PA				Bayer / VEPRO A.S	

Der Wunschring	1942 (?)	PA			Bayer / VEPRO A.S
Taverne	1942 (?)	PA			Bayer / VEPRO A.S
Feind Malaria	1942	WW			Bayer / Militär- ärztliche Akademie
Trachoma	1942	SA/T			Bayer
Syphilis	1942	SA/T			Bayer
Handicapped veteran's sport activities				Dr. Remberg	Bayer

Weiss = Bayer Film; **Grau** = Hoechst-Bayer Films; **Fett** = Wertwerbungsfilme (hochwertige 35mm Prestigefilme).

R = Repräsentationsfilm; **SR** = Vertreterfilm; **T** = Lehrfilm; **E** = Ausstellungsfilm; **M** = Produktionsfilm; **A** = Geburstagsfilm; **PA** = Populärer Werbefilm;

SA = Wissenschaftlicher Werbefilm/Wissenschaftlicher Demonstrationsfilm; **K** = Kulturfilm; **WW** = Wertwerbungsfilm; **S** = Sonderfilm.

Quellen:

Bayer Archive: Dr. Weintraud, Chronologische Darstellung der Entwicklung der Bayer-Filmstelle, unveröffentlichtes Manuskript. Dr. Lautenschläger, Historische

Bemerkungen zur Filmabteilung des Werkes Hoechst. Bayer Archive. A. Werksfilme Allgemeines, 92/1, Vol. 1. Bayer-Filme Aufstellung Jahreswende 1935–36.

Bayer Archive, A.3. Filmverzeichnisse, 92/1.1 Film Bayer Filmverzeichnis 1935/36–1974.

Eine Elektronische Suche in der digitalen Bayer Archive Liste nach Filmen bis 1945 ergibt 106 Einträge.

représentations se déroulaient dans la réalité mais fournissent des points de repère indiquant ce à quoi elles devaient ressembler.

Au début, le répertoire précise qu'il s'agit « d'un aperçu des moyens de lutte que nous pouvons mettre en œuvre dans le domaine important de la publicité par le film »¹¹. L'attention des collaborateurs et des lecteurs est attirée sur le fait que le répertoire est strictement confidentiel, n'est conçu que pour un usage interne et ne doit pas « sortir des bureaux »¹². Ce que le film signifie pour l'entreprise est montré brièvement en quelques chiffres : en 1933, les cinémas allemands ont accueilli environ 250 millions de spectateurs, chaque Allemand est allé en moyenne 6,8 fois par an au cinéma. Ces chiffres parlaient pour Bayer un langage si puissant que la conclusion résumait la situation en quelques mots : le film était devenu l'un des supports publicitaires les plus importants de l'époque. Alors que, dix ans plus tôt, le directeur du service cinématographique de Hoechst insistait encore sur le fait que la production de son service ne devait pas devenir l'objet d'une publicité populaire, la production cinématographique de Bayer montrait depuis 1928, à travers sa collaboration avec Julius Pinschewer, que la division du service cinématographique commun n'était pas seulement géographique, mais aussi conceptuelle. Bien que Bayer ne disposât d'aucune donnée sur l'impact de ses films de vulgarisation en Allemagne jusqu'au début des années 1930, et n'utilisât, comme il a été dit plus haut, que des documentaires scientifiques, les lignes de séparation entre ces deux catégories s'estompèrent au milieu de cette décennie. Ainsi, il ressort du répertoire cinématographique que les films ne sont pas importants uniquement en raison du nombre de spectateurs, mais aussi en raison de leur capacité de pénétration. En d'autres termes :

« La préparation intérieure du spectateur au divertissement et l'ambiance créée par l'obscurité qui l'entoure, la musique et l'image abaissent le seuil de la conscience critique et accroissent la force de suggestion de la publicité. »¹³

Bientôt, il y eut ainsi des soirées cinématographiques populaires Bayer au cours desquelles les « films de propagande » (films publicitaires) étaient accompagnés lors des pauses par des variétés musicales à succès mais aussi par des films de programme complémentaire, que l'entreprise commence à produire dès 1935 et qui font le plus souvent écho à des événements particuliers. Dès lors, la production cinématographique de Bayer englobait :

1. des films publicitaires populaires qui duraient entre 3 et 5 minutes ;

11 *Bayer-Filme Aufstellung Jahreswende 1935-36*, sans pagination.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

2. des films scientifiques de démonstration qui présentaient des connaissances éducatives de façon convaincante et aisément compréhensible et qui duraient le plus souvent de 15 à 30 minutes ;

3. *Kulturfilm* qui étaient considérés comme une forme intermédiaire, avantageuse pour la publicité, se situant entre les films de démonstration strictement scientifiques qui ne s'adressaient qu'aux spécialistes et les films de fiction.

4. des films de marque de prestige centrés sur les valeurs de l'entreprise qui étaient consacrés à une promotion générale, sans lien spécifique avec un produit particulier. Ces films devaient donner au public une idée de l'importance du secteur pharmaceutique et de ses missions « au service de la santé publique » ; et, enfin :

5. des films spéciaux qui avaient seulement pour tâche de relier les programmes proposés de façon assez lâche.

Selon les directives, le principe fondamental de chaque présentation était de rendre intéressants les films montrés au public et de contribuer ainsi au prestige de la société. Les projections de films s'adressaient aux universités, aux associations de médecins et autres organisations comparables, aux écoles, à un public choisi et spécifiques mais pouvaient aussi constituer des manifestations destinées au « grand public »¹⁴. Les programmes étaient adaptés en fonction de la cible. Les modèles d'invitation visaient des groupes de spectateurs déterminés. « La jeune génération est, elle aussi, une cible publicitaire avantageuse », proclame le répertoire, car, très tôt, « on peut imprimer en elle le nom de « Bayer » et la « croix de Bayer » en lien avec les produits pharmaceutiques »¹⁵. Il n'est donc pas surprenant qu'apparaissent, à partir de 1933, dans le tableau susmentionné, d'autres films publicitaires scientifiques ainsi que des films spéciaux, tels que *Der heilige Rock* (1933), un film qui décrit un pèlerinage à la « Sainte Tunique » de Trèves (une fête religieuse qui n'avait lieu que tous les 40 ans), ou encore des films de marque de prestige (*Wertwerbungsfilm*) qui, sous forme de films culturels sonores, donnent, en près de 45 minutes et sous la direction de l'UFA, un aperçu du géant pharmaceutique qu'est la maison Bayer. Enfin, on trouve dans les productions cinématographiques un autre film de prestige (*Im Zeichen des Vertrauens* [Sous le signe de la confiance], 1937) qui fut tourné par le réalisateur d'avant-garde Walter Ruttmann à une date où son repli sur lui-même ou son adaptation au

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

régime national-socialiste l'avait confiné dans la mansarde de la production cinématographique industrielle.¹⁶

Perspective

Les explications de cette contribution doivent nous inviter à élargir les horizons et à se détacher des films en tant que tels pour se demander quelle était la mission exacte des films utilitaires, à quelles occasions ils étaient montrés et à qui. Il s'agit en effet de ne pas considérer ces films seulement comme le miroir d'une époque, mais aussi comme des outils de communication. La contextualisation de ces films leur donne le cadre qui est nécessaire à leur interprétation. L'exemple de la production Bayer montre très clairement que les missions, les motifs et les destinataires des productions cinématographiques ont changé au cours d'une période d'une vingtaine d'années. La publicité moderne et les bouleversements politiques traversent la période traitée ici. Ces deux éléments ont été, dans une large mesure, laissés de côté ici en raison de l'objectif poursuivi par cet article: éclairer pour la première fois, l'histoire de la production cinématographique de Bayer.

L'année 1937/1938 n'apporta pas à Bayer uniquement la production, due à Walter Ruttmann, de son film probablement le plus important. C'est aussi l'année au cours de laquelle la situation économique et politique de l'Allemagne national-socialiste affecta la société avec une force particulière. Les difficultés économiques entraînèrent en 1938 une chute de la production cinématographique et des représentations cinématographiques. Une grande partie des collaborateurs de la centrale cinématographique fut licenciée et les productions réalisées avec l'UFA cessèrent. Avec le déclenchement de la guerre, Bayer transféra une partie de sa production de films d'animation au Danemark, où l'entreprise fonda la société VEPRO AS qui continua à produire des films pour Bayer pendant le conflit. La collaboration avec l'UFA fut remplacée par une production cinématographique commune avec la Militärärztliche Akademie (Académie de médecine militaire) et la Wehrmacht. Il faudrait se demander ici quelles ont été les conséquences de la prise de pouvoir nationale-socialiste sur la production cinématographique de Bayer à partir de

¹⁶ Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Mit Beiträgen von Paul Falkenberg, William Uricchio, Barry A. Fuks*, Berlin, Freunde der Deutschen Kinemathek e.V., 1989. Peter Zimmermann, « Neusachlicher Technikult und "stählerner Romantik". Walter Ruttmans Symphonien der Industriearbeit » in : Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Vol. 3. "Drittes Reich". 1933–1945, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 231–241. Peter Zimmermann, Kay Hoffmann, « Bekannte Regisseure zwischen Avantgarde, Sachlichkeit, Idyllik und Propaganda », *ibid.*, p. 110–132. Michael Cowan, *Walter Ruttmann and Multiplicity : Film – Advertising – Modernity*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013.

1933 et pourquoi cette production a pu se poursuivre pratiquement sans obstacle, en particulier jusqu'en 1938. Il va de soi que tous les films scientifiques et publicitaires (*wissenschaftlicher Werbefilm*) produits entre 1933 et 1945 n'étaient pas automatiquement des films nazis. Des futures investigations doivent pourtant se pencher sur ces questions et déterminer jusqu'à quel point ces productions cinématographiques concordaient avec les caractéristiques des films nationaux-socialistes, ou s'ils correspondaient plutôt aux concepts nouveaux d'une modernité ambivalente ou d'un modernisme réactionnaire. Il faudra notamment éclaircir la nature exacte des relations entre la centrale cinématographique et le régime national-socialiste avant et après 1938. Le 14 avril 1945, Leverkusen était occupée par les troupes américaines, et la production cinématographique cessa. La centrale cinématographique et ses films furent subordonnées à la commission de contrôle cinématographique américaine qui interdit, dans un premier temps, les productions et les projections de films jusqu'à un retournement de situation dans période de l'après-guerre, où, de nouveau, des médecins, des enfants, des étudiants et le grand public de l'Allemagne du sud-ouest découvrirent les films publicitaires scientifiques de Bayer.

Famine, la guerre et le colonialisme à l'écran

Cinéma, famine, « honte noire »

Films documentaires et de propagande typiques
de l'Allemagne d'après-guerre, 1919–1924

Dès les derniers mois de la guerre, le cinéma et le film formèrent les nouveaux médias de la société d'après-guerre de la république de Weimar. Cela se manifesta d'une part par la hausse rapide de la fréquentation des salles de cinéma de toutes tailles qui poussèrent comme des champignons en milieu urbain, d'autre part par le nombre croissant de films muets de différentes qualités qui fascinait le public. À l'époque de l'épidémie de grippe de 1918, et encore plus par la suite pendant la révolution de novembre et la première grande crise financière et économique de la jeune république, il s'agissait essentiellement de films de divertissement. Mais dans le même temps se développait un sous-genre de ce nouveau média : le film documentaire et de propagande politique, qui visait à sensibiliser dans le pays, mais aussi à l'étranger, aux situations spéciales et aux urgences provoquées par la guerre et l'économie. Les films de ce type, tels que *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* (Les conséquences du blocus de la faim sur la santé du peuple), planifié et réalisé par la section culturelle de l'UFA en 1919–1921, probablement sur commande de l'État, le film documentaire et de propagande *Hunger in Deutschland* (La Famine en Allemagne) tourné par Willi Münzenberg en 1924 pour le Secours ouvrier international (SOI) ou les deux films antifrançais et très chargés d'idéologie raciste *Die schwarze Schmach* (La Honte noire) et *Die schwarze Pest* (La Peste noire), refusés par la Filmprüfstelle en 1921, touchaient leur public soit comme avant-programme occasionnel au film muet principal, plutôt théâtral, soit étaient projetés lors de manifestations politiques, donc devant un public clairement acquis politiquement au film, comme c'était le cas notamment des films du SOI produits par Willi Münzenberg. Nous examinerons ici le climat politique qui entoura la production cinématographique en Allemagne dès les derniers mois de guerre, pendant la grippe espagnole, puis nous présenterons les deux films documentaires et de propagande sur la famine précédemment évoqués avec leurs perspectives politiques très différentes. Enfin, nous présenterons deux films

illustrant le problème de l'occupation française le long du Rhin dans une perspective raciste. Ce sont deux films perdus, qui n'ont probablement jamais été projetés en public, mais constituent un témoignage historique important du discours politique de plus en plus raciste du début des années 1920.

Le cinéma et la grippe

La grande grippe espagnole de 1918 a été évoquée par bien des aspects dans le passé et rapprochée du déroulement de la guerre. Mais on n'a que rarement souligné que la volonté de fuir la détresse de cette guerre qui n'en finissait plus et de l'épidémie a libéré des énergies compensatoires dans le domaine culturel, dont l'industrie cinématographique allemande naissante devait particulièrement profiter. On a l'impression que certains pans de la population se réfugiaient dans le plaisir en réaction à l'épidémie – une dangereuse insouciance, comme on le comprendrait bientôt. Alors que la grippe fait des ravages mortels dans le Sud-Ouest de l'empire, les cinémas des grandes métropoles, mais aussi des plus petites villes, ne désemplissent pas. Il en résulte parfois des conflits du fait de la détresse due à la grippe et des pertes humaines constantes sur le front. Des individus ou des autorités communales tentèrent de s'opposer à ce qu'ils considéraient comme un plaisir médiatique immoral.

Si ces tentatives restèrent souvent sans succès, elles témoignent de la situation de l'époque, où les plaisirs de la danse, du cinéma et du théâtre avaient pris des proportions sans commune mesure avec la gravité des événements. Cet entrain pouvait encore éventuellement être entravé des milices, mais plus arrêté : dès le 24 octobre 1918, le conseil municipal de Constance, par exemple, tente sans succès de fermer le théâtre municipal et les cinémas de la ville et de faire interdire toutes les « autres manifestations » à cause de l'épidémie de grippe. Pourtant, le Bezirksamt ne donna pas suite à cette demande, suivant ainsi une décision du ministère badois de l'Intérieur : celui-ci avait annulé la fermeture des théâtres et cinémas de Mannheim pour ne pas accabler encore plus la population¹. Mais l'état d'esprit de la population était-il vraiment si mauvais pendant la dernière année de la guerre ? Vers la fin du conflit mondial, les cinémas sortirent de terre comme des champignons dans les grandes villes de l'empire, ce que l'historien de l'art et critique Konrad Lange de Tübingen rapportait dès 1920 :

« L'énorme hausse de fréquentation des cinémas par les soldats en permission, qui avaient naturellement un besoin irréprensible de repos et de

1 Wilfried Witte, *Erklärungsnotstand. Die Grippe-Epidemie 1918–1920 in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Badens*, Thèse de doctorat en médecine, Heidelberg, 2003, p. 145.

détente, entraîna dès le milieu de la guerre une augmentation disproportionnée des ouvertures [de cinémas] »².

Cette tendance était un motif d'inquiétude pour les milieux conservateurs de l'empire. Elle était considérée comme inconvenante, comme le rapporte le journal du médiéviste Karl Hampe de Heidelberg en date du 27 septembre 1918. Il était temps, d'après Hampe, de dire enfin au « peuple » la « gravité de la situation » et de « mettre fin à ce brouillard enjôleur de dissipation et d'idéalisation »³. Il aurait déjà été compréhensible en soi de rechercher la détente et le divertissement au vu de l'épidémie de grippe naissante et de la situation politique et militaire tout à fait préoccupante de cette cinquième année de guerre. Mais d'un autre côté, cet engouement de la population pour le théâtre et le cinéma suivait aussi une évolution culturelle durable entamée bien avant le début de la guerre. En avril 1913, déjà, 206 salles de cinéma proposaient près de 50 000 places à Berlin. Il en allait peu ou prou de même en province⁴.

En 1918, Mannheim disposait déjà de quelques milliers de place de théâtre et de cinéma qui, malgré la guerre meurtrière et la grippe, ne désemplissaient pas. Le 13 juin 1918, le Neues Theater am Rosengarten donne les *Camarades* de Strindberg devant une salle comble. La saison des opérettes y est lancée le 2 juillet avec la représentation idyllique de *Auf Befehl der Kaiserin* par le théâtre Albert Schuhmann de Francfort, qui rencontra un certain succès. Dans le même temps, le Nationaltheater joue *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare, *La Cruche cassée* de Kleist et, ce qui est révélateur, *Le Crépuscule des dieux* de Wagner. En août et septembre 1918, deux nouveaux cinémas s'ouvrent à Mannheim, le Schauburg et le Lichtspielhaus Kaisersäle. Début octobre, au plus fort de la vague de grippe, le Colosseum projette dans une salle de 800 places le film *Memoiren des Satans* (Mémoires d'un satan) (2^e partie : *Fanatiker des Lebens* (les fanatiques de la vie, 1917). En parallèle, Emil Reinfurth dirige dans le Nibelungensaal l'opulent singspiel *Im deutschen Feldlager vor 300 Jahren* avec plus de 300 figurants, dont des sous-officiers, des soldats et des comédiens de la garnison de Mannheim. Au même moment, l'Union-Theater (U.T.) de Mannheim projette le film *Mania* avec Pola Negri et le Palast-Lichtspiele demandait le « Maximum » avec le premier film de Friedrich Zelnik⁵.

2 Lange Konrad, *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart, Enke, 1920, p. 138 ; ici cité d'après Witte, *op. cit.*, p. 151.

3 Karl Hampe, *Kriegstagebuch 1914-1919*, éd. par Folker Reichert et Eike Wolgast, Munich, Oldenbourg Verlag, 2004, p. 746.

4 Witte, *op. cit.*, p. 152.

5 Récapitulatif des spectacles d'après Witte, *ibid.*, p. 159-160.

Face à cette euphorie cinématographique, le conseil municipal de Mannheim examine le 17 octobre la décision de l'Ortsgesundheitsrat (conseil local de la santé) de fermer, outre toutes les écoles de Mannheim, également les lieux de divertissement. À cet effet, il s'adresse au ministère de l'Intérieur à Karlsruhe, qui annule immédiatement par télégramme l'ordre de l'Ortsgesundheitsrat, considérant que l'on peut sans crainte « laisser la population décider de son comportement ». La Gesellschaft der Aerzte (Société des médecins) de Mannheim en conçut de l'irritation et publia dans le *Generalanzeiger* du 21 octobre un communiqué en ces termes :

« L'épidémie a très largement gagné en étendue et en dangerosité. Les médecins sont parvenus à la limite de leurs capacités. Les hôpitaux débordent, le personnel soignant est accablé de travail comme jamais, mais après un jour de pause, les colonnes Morris invitent en toute impunité à visiter toutes sortes de lieux de rencontre, soit le meilleur moyen de continuer à propager l'épidémie. »⁶

Dans cet avis, presque tout est conforme à la réalité, sauf l'idée qu'une interdiction des réunions puisse encore changer quoi que ce soit à la propagation de la grippe. Aussi les « lieux de divertissement » de la ville restent-ils ouverts, tout comme à Munich, Francfort, Berlin et dans bien d'autres villes. Même le décès de la grippe du directeur du Rosengarten, Heinrich Löwenhaupt, le 29 octobre à l'âge de 70 ans, n'y changea rien, et le Colosseum projette début novembre les films *Getrennte Welten* (Mondes divisés) et *Der Sturz der Menschheit* (La chute de l'humanité). Il semble que non seulement cette fièvre théâtrale croissante concorde avec cette insouciance des gens vis-à-vis d'une mort presque inévitable que l'on constate toujours en cas de menace d'épidémie, mais aussi que de toute évidence une tendance de fond, la consommation culturelle, n'a été qu'interrompue par la guerre et s'apprête face à l'imminence de la fin de la guerre et malgré la menace d'épidémie à supplanter le militarisme martial imposé par les autorités. Il s'agit aussi d'une opposition entre les besoins individualistes et les postulats de la protection du bien commun.

Pendant, ce processus ne s'est fait ni uniformément ni sans contestation. La lettre d'un habitant de Cologne, probablement âgé, adressée au maire de sa ville le 18 octobre 1918 le montre clairement. Il y plaide pour la fermeture des théâtres et des cinémas pour des raisons sanitaires et critique en même temps l'inaction des pouvoirs publics dans des questions existentielles d'une façon qui montre clairement à quel point les conservateurs considéraient en octobre 1918 la souveraineté et le pouvoir d'action de la ville en tant qu'incar-

6 *Mannheimer Generalanzeiger*, 21 octobre 1918 ; ici cité d'après Witte, *ibid.*, p. 162.

nation de l'ordre comme déjà déclinants, au bord de « l'implosion » : « Dans toutes les grandes villes », affirme le plaignant au maire,

« où la grippe s'est déclarée, des mesures sont prises pour empêcher la propagation de cet horrible fléau. Les écoles sont fermées, les réunions interdites, et ainsi de suite. Évidemment, il n'y a qu'ici à Cologne qu'il ne se passe comme d'habitude rien. On nous a d'abord laissés mourir de faim, car aucune ville n'a pris aussi mauvais soin de ses habitants que Cologne. Et maintenant que nous sommes sous-alimentés, nous sommes abandonnés face à cette épidémie sans la moindre règle de précaution. Il est pourtant évident que les rassemblements de personnes propagent bien plus la maladie que lorsque de tels rassemblements n'ont pas lieu. Les théâtres, les cinémas, et tout devraient être fermés dans l'intérêt de la population. Celle-ci est déjà très troublée par les nombreuses victimes de l'épidémie. Beaucoup pensent qu'il ne s'agit pas de la grippe ou d'une pneumonie, mais de la peste pulmonaire, et certains médecins l'ont même confirmé ! Il convient donc d'exiger très énergiquement que des mesures de précaution soient prises immédiatement. Il faut aussi que les autorités conseillent à la population des moyens de prévention tels que les gargarismes à l'eau salée, les pastilles à la menthe réquisitionnées devraient être distribuées car, selon les médecins, elles empêchent l'infection, le menthol étant réputé comme désinfectant. On me dira qu'on ne peut pas fermer les théâtres, les cinémas, les salles de concert dans l'intérêt des artistes. Mais l'on peut répondre : que sont ces quelques personnes quand il s'agit de la population de tout Cologne ! De plus, il y a bien longtemps que l'on aurait dû envoyer les artistes au combat ou les réquisitionner pour les services de secours, ce qui leur éviterait de se retrouver sans occupation. Que diantre avons-nous besoin du théâtre en ces heures graves. [...] On pourra se réjouir si les habitants de Cologne ne meurent pas de faim. Que monsieur le maire aille voir par lui-même comment les pauvres gens se traînent, il en concevrait lui-même de la pitié. [...] L'État, par ses carences dans le ravitaillement ainsi que par l'interdiction de former des réserves, a lui-même favorisé les sociaux-démocrates et provoqué l'implosion. [...] Les cadavres seraient emmenés au cimetière par camions entiers tant les morts de la "grippe" seraient nombreux. Alors, à nouveau : fermeture de toute urgence de tous les théâtres, cinémas et écoles et interdiction de tous les rassemblements⁷. »

7 Lettre d'un habitant de Cologne au maire de sa ville, 18 octobre 1919 ; ici cité d'après Victoria Daniella Lorenz, *Die Spanische Grippe von 1918, 1919 in Köln: Darstellung durch die Kölner Presse und die Kölner Behörden*, Thèse de doctorat en Médecine, Cologne, 2011, p. 128-129.

À cette époque, l'implosion recouvre manifestement aussi le pacte conclu avec succès dans les premières années de guerre entre la « muse légère » et la « gravité du présent »⁸. En octobre/novembre en effet, on essaie encore de préserver cette trêve culturelle, désormais à cause du risque d'épidémie, en adoptant un programme de concert et de théâtre plus sérieux et finalement en fermant théâtres et cinémas sous la contrainte, par exemple à Fribourg. Mais à ce stade, il n'était déjà plus possible de tranquilliser les esprits. Début novembre 1918, la défaite et le chaos public sont déjà scellés, ce que la victoire de la grippe ne vient que confirmer.

La famine et le film

L'état dramatique de dénutrition de la population civile allemande, mais aussi des soldats sur la période 1914-1918 et au-delà fut décrite après la guerre presque exclusivement comme la conséquence du « blocus de la faim » organisé à l'encontre des Empires centraux par leurs ennemis de l'Entente. Effectivement, l'Empire allemand et l'Empire des Habsbourg furent affaiblis dans leur approvisionnement de nombreuses matières premières et produits alimentaires par les mesures d'embargo appliquées avec succès par leurs ennemis. Cependant, la famine ainsi survenue dans la population allemande résulte aussi de mauvaises décisions aux conséquences dramatiques d'une politique d'alimentation centralisée, voire dictatoriale, dont les efforts de régulation des prix et de la répartition restent largement insuffisants jusqu'à la fin de la guerre. La famine s'installe définitivement parmi les populations les plus pauvres des grandes villes à partir du début de l'été 1916. La crise alimentaire atteint un nouveau sommet pendant l'hiver 1916-17 : la récolte de pommes de terre de 1916 ne représente que 50 % du rendement habituel en raison des intempéries ayant provoqué le pourrissement des tubercules. Ce qui est consommable se trouve soit envoyé au front, soit gardé par les paysans. On fournit en remplacement à la population des rutabagas dont la valeur nutritionnelle est très basse et dont la répartition n'est de toute façon pas efficace. « L'hiver de la famine » 1916-17 prend la population par surprise et entame sa capacité de résistance physique. Comme on manque à cause de la guerre de main d'œuvre humaine et animale pour les travaux des champs ainsi que d'engrais, la récolte de céréales de 1917 se révèle également catastrophique. C'est ainsi que « l'hiver de la famine » est suivi d'un « été de la famine ». Le ravitaillement de la population urbaine ne s'élève plus qu'à 1 000 calories par jour : trop pour mourir et trop peu pour vivre et travailler. Les trafics et l'usure fleurissent.

⁸ Roger Chickering, *Freiburg im Ersten Weltkrieg: Totaler Krieg und städtischer Alltag 1914-1918*, Paderborn, Schöningh, 2009, p. 354-372.

Dès la fin de la guerre, le Conseil des commissaires du peuple, et aussitôt après le premier gouvernement du Reich élu de la République de Weimar utilisent sur la scène internationale la famine du peuple allemand à grand renfort d'agitation médiatique pour réclamer une réduction des réparations et une hausse des importations de denrées alimentaires. On compte parmi les propagandistes du « blocus de la faim » mené par l'ennemi le physiologiste berlinois Max Rubner qui, en tant que directeur de l'Institut Kaiser-Wilhem de physiologie du travail, avait conseillé officieusement le gouvernement du Reich depuis le début de la guerre pour les questions de nutrition, mais qui n'avait pas franchement contribué à résoudre la crise avec ses propositions parfois grotesques de jeûne et d'ersatz alimentaires et ses propositions irréalisables. Les dernières déclarations de Rubner sur la situation alimentaire pendant la guerre, rédigées et éditées pour le compte du Conseil des commissaires du peuple, datent de 1918⁹ et sont accompagnées d'un dessin de Käthe Kollwitz. C'est certainement aussi Rubner, également pour le compte du Conseil des commissaires du peuple, qui prépara la brochure de propagande *The Starving of Germany*¹⁰ réunissant les interventions d'une assemblée extraordinaire des Vereinigte medizinische Gesellschaften qui se tint dans les locaux de la Berliner Medizinische Gesellschaft le 18 décembre 1918.

Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit (1919–1921)

Outre la propagande d'après-guerre sur la famine imprimée et fondée scientifiquement, l'analyse cinématographique des présentes documentations sur la famine de 1914–1918 est particulièrement digne d'intérêt. C'est sur commande du ministère des Affaires étrangères¹¹ que la section des *kulturfilms* de l'UFA réalise en 1919–1921 le film *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit*¹² (Les conséquences du blocus de la faim sur la santé

9 Max Rubmann, [pseudonyme de Max Rubner], *Hunger ! Wirkungen moderner Kriegsmethoden*, Berlin, G. Reimer, 1919 ; et *Hunger ! Effects of Modern War Methods*, Berlin, G. Reimer, 1919.

10 *The Starving of Germany. Papers read at Extraordinary Meeting of United Medical Societies held at Headquarters of Berlin Medical Society, Berlin, Dec. 18th 1918*, Berlin, L. Schumacher, 1919.

11 BArch, R 43-1/2497. – De la chancellerie du Reich au ministre du Reich Dernburg et au sous-secrétaire d'État Pr Ernst Langwerth v. Simmern, Berlin, 27 mai 1919, extrait du procès-verbal de la réunion du cabinet du 26 mai 1919, 11h00 (présents : Scheidemann, Dernburg, Preuß, Wissell, Bauer, Schmidt, Noske, Bell, David, Gothein, Erzberger, Reinhardt, v. Trotha) : « Le ministère des Affaires étrangères a besoin de 5 000 M pour la réalisation d'un film sur le blocus de la faim. Le ministre du Reich Dernburg est prêt à fournir la somme sur les fonds du Reich. »

12 Bundesarchiv-Filmarchiv (BAFA), n° 18792-K268645 et BAFA, fiches d'autorisation, n° 4298. – N° de contrôle 1688, section culturelle de l'UFA, « Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit ». Le film est divisé en trois et sa longueur totale est de

du peuple). Les données de ce « film lu » richement illustré au plan cinématographique, est utilisé dans le cadre de la toute nouvelle politique culturelle extérieure de la république de Weimar¹³ avec d'autres imprimés sur le sujet et rencontre un grand succès dans les représentations de la jeune République à l'étranger¹⁴, ont été rassemblées par les producteurs¹⁵ à partir de documentations de l'Office impérial à la Santé, de rapports de « commissions interalliées et neutres »¹⁶ et de publications de revues scientifiques. À ce jour, la genèse du film n'est toujours pas connue dans tous ses détails. La seule certitude est que le ministère des Affaires étrangères commanda en mai 1919 à la société *Universum Film A.G.* (UFA) un film sur « les conséquences du blocus de la faim des alliés »¹⁷.

Ce projet est mis en œuvre par un groupe de jeunes médecins aux ambitions cinématographiques, qui sont cités dans le générique du film (Thomalla, Kaufmann, Reimann, Rosenthal). Ce sont toutefois apparemment Curt Thomalla (1890–1939) et Nicholas Kaufmann (1892–1970) qui se chargent de réunir le matériel. À partir de 1919, Curt Thomalla est le premier directeur de l'archive cinématographique de la Charité et reste actif à l'UFA jusqu'en 1923. Dès le départ, Nicholas Kaufmann s'occupe également des archives avec lui. Il dirigera ensuite la section des *kulturfilms* de l'UFA de 1927 à 1944.

Les travaux pour le film sur le blocus de la faim commencent en mai 1919. En mars 1921, le film est enfin approuvé sous son titre définitif *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* par la plus haute autorité de

1 220 m, soit une durée de projection d'environ 50 minutes. La date de la première projection n'est pas clairement connue, mais elle doit logiquement être postérieure à la date d'approbation par la Filmprüfstelle (31 mars 1921).

13 À ce sujet, cf. Wolfgang U. Eckart, *Geschichte der Medizin* (8. tomes), Weinheim, Springer, 1993.

14 Une brève recherche bibliographique dans les journaux américains accessibles pour la période allant jusqu'en 1922 indique plusieurs centaines d'articles sur le thème « Starvation – Blockade – Germany ».

15 Hans Cürlich (1889–1982) (réalisation) et les médecins cinéastes Georg Reimann, le neurologue, médecin social et scénariste Curt Thomalla (1890–1939), Nicholas Kaufmann (1892–1970), G. Rosenthal. – Cf. à propos de Thomalla et Kaufmann et de la naissance du film documentaire médical en général Philipp Osten, « Emotion, Medizin und Volksbelehrung: die Entstehung des "deutschen Kulturfilms" », *Gesnerus*, n°66 (2009), p. 67–102.

16 *Ibid.*

17 Les origines de la section des *kulturfilms* de l'UFA (depuis juin 1918) remontent à la fondation (30.01.1917) au sein du ministère des Affaires étrangères et à l'initiative de l'Oberste Heeresleitung du Bild- und Filmamt (Bufa), destiné à la production de films de propagande. Après la nationalisation de l'industrie cinématographique allemande, l'UFA fut créée en 1917. Sa section culturelle se vit confier en juin 1918 la réalisation de films de vulgarisation scientifique. Cependant, avant la fin de la guerre, on n'y tourna presque pas de films médicaux faute de besoins et de matériel. Ceci ne devient possible qu'après la création de l'archive cinématographique médicale à la Charité en janvier 1919, la section culturelle de l'UFA ayant recours à son fonds (cf. à ce sujet Osten, op. cit., p. 81).

censure de la république de Weimar, mais assorti d'une interdiction aux jeunes spectateurs. Sur le plan formel, le film s'articule en trois actes, dont le premier (« Blocus et coût de la vie ») traite du contexte du blocus et de la crise du ravitaillement et les accuse d'être à l'origine de la catastrophe alimentaire des années de guerre. Le deuxième acte du film aborde le sujet « Blocus et maladies », et le dernier, sous le titre « Blocus et enfants », examine les conséquences de la famine sur l'évolution de la santé infantile pendant les années de guerre et d'immédiat après-guerre ; l'aide alimentaire est également évoquée en détail. Globalement, avec ses trois actes distincts, le film suit trois grands axes : 1. la documentation avec des films authentiques et des citations tirées de la littérature scientifique, 2. la dénonciation politique du blocus de la faim comme arme de guerre contraire au droit international, utilisée particulièrement par la Grande-Bretagne, et enfin 3. l'exhortation à éviter de telles tactiques de guerre à l'avenir.

Il ne fait donc pas l'ombre d'un doute que ce film a été conçu et réalisé avant tout comme un instrument de propagande politique. L'effet recherché par cette propagande s'étend aussi à la situation alimentaire provoquée par les réparations dans l'après-guerre, même si le troisième acte évoque déjà des mesures philanthropiques, qui ne se déployèrent pleinement que fin 1919, par exemple avec l'aide alimentaire étrangère aux enfants. Les données statistiques sur lesquelles repose le film et qui coïncident avec les brochures de propagande du ministère des Affaires étrangères poursuivent aussi des fins de propagande. Ainsi, le film chiffre encore le nombre total de civils morts des effets de la famine à 770 000. Ce n'est qu'en 1928 qu'Emil Roesle relativisera ce chiffre par ses calculs et le réduira à environ 420 000 victimes de la famine¹⁸. Finalement, le film s'intègre ainsi à partir de novembre/décembre 1918 à la propagande internationale de l'empire, qui avait déjà sollicité par tous les canaux diplomatiques une aide alimentaire, en particulier des États-Unis, en agitant le spectre d'une « bolchévisation » imminente de l'Allemagne. La principale tête pensante de ce mouvement était le physiologiste de la nutrition berlinois Max Rubner.

Les sources des citations du film sont aujourd'hui impossibles à déterminer. Mais ceci ne porte que faiblement atteinte à la portée documentaire du film, car l'ensemble des images semblent réellement avoir été tournées majoritairement pendant les années de guerre. Ce qui pose toutefois question, c'est l'authenticité du lien, souligné par la propagande, entre le blocus de la faim et l'apparition de la maladie dans tous les cas invoqués, par exemple dans les séquences sur le rachitisme et la tuberculose. On en sait peu aussi sur la ré-

18 Emil Eugen Roesle, « Die Geburts- und Sterblichkeitsverhältnisse », in Franz Bumm, (éd.), *Deutschlands Gesundheitsverhältnisse unter dem Einfluss des Weltkrieges, Halbband 1.2* (= Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Weltkrieges. Deutsche Serie), Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1928, p. 59-60.

ception du film, projeté pour la première fois le 13 décembre 1920 au Tauenzienpalast de Berlin bien que la censure ne l'ait autorisé qu'en mars 1921 ; le bénéfice des entrées sera reversé à la Deutsche Kinderhilfe. Ernst Krieger, le directeur de la section culturelle de l'UFA prononce le discours d'introduction. Il souligne que le film était un appel aux milieux plus favorisés d'Allemagne à donner pour leurs compatriotes dans la détresse. Mais aussi que grâce à son caractère scientifique, le film se montre particulièrement adapté à une « propagande internationale dans la moindre trace d'agressivité »¹⁹.

La famine en Allemagne (1924)

Le film *Hunger in Deutschland* (1924)²⁰ de Willi Münzenberg (1889–1940)²¹ avec intertitres russes est d'une toute autre qualité. Münzenberg, membre depuis juillet 1912 du Comité central de la Jeunesse socialiste suisse et rédacteur du mensuel *Die freie Jugend*, dirigea pendant la Première Guerre mondiale le Secrétariat de la jeunesse international (Berne) et établit des contacts personnels avec Lénine. Le 10 novembre 1918, après un séjour en prison en tant qu'« étranger indésirable » et « partisan de la révolution d'Octobre », il est expulsé de Suisse. Münzenberg se rend alors à Berlin, y rejoint la Ligue spartakiste et fait partie des membres fondateurs du parti communiste allemand, le KPD (dont il fut aussi membre du comité central à partir de 1924). En 1919, il devient également président de l'*Internationale des jeunes communistes* (IJC). Même s'il est rapidement relevé de cette fonction (en 1921), Münzenberg reçoit de Lénine la mission, d'organiser le Secours ouvrier international (SOI) pour l'Union soviétique et d'assurer le travail de propagande pour l'Europe de l'Ouest au sein de l'Internationale communiste (Komintern)²².

- 19 Lothar K Frederik, « Kinder in Not! Hungerblockade und Kinderelend in Deutschland. Ein sehr beachtenswerter Ufa-Film » *Film-Kurier* n°277 (14.12.1920), p. 1–2. Jens Paulsen, *Wissenschaftliche Auslandspropaganda ohne jeden aggressiven Charakter? Der Ufa-Kulturfilm "Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit"*, Bachelor-Arbeit, Historisches Seminar, Université de Heidelberg, 2013, p. 28.
- 20 Archives russes d'État du cinéma et de la photographie documentaires (RGAKFD), film n° 11752 ; production : Secours ouvrier international ; réalisation/scénario : Willi Münzenberg ; longueur/format : 35 mm/746 m, n/b, muet ; censure : 28.02.1924, 10.03.1924.
- 21 Kasper Braskén, « Willi Münzenberg und die Internationale Arbeiterhilfe (IAH) 1921–1933: eine neue Geschichte », *Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung*, cahier III/2012. Babette Gross, *Willi Münzenberg. Eine politische Biographie*, Stuttgart, Forum Verlag, 1967.
- 22 Le SOI est fondé le 12 août 1921 en réaction à un appel de Lénine. Celui-ci sollicitait l'aide internationale à l'occasion d'une sécheresse et d'une famine catastrophiques dans la région de la Volga. La politicienne et militante des droits des femmes Clara Zetkin est la présidente d'honneur de l'organisation jusqu'à sa mort en 1933. La première année, l'écrivain Franz Jung est le représentant du SOI auprès du Komintern et le directeur du bureau moscovite.



Fig. 1: Enfants chez une vente de poissons au bord de la rue à Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (La famine en Allemagne), 1924.

Ces fonctions font d'un coup de Münzenberg le principal propagandiste médiatique du mouvement communiste en Europe de l'Ouest et en Union soviétique. À son poste de « responsable de la propagande ouest du Komintern »²³, Münzenberg bâtit pour le KPD la deuxième entreprise médiatique la plus puissante de la république de Weimar, qui possédait les journaux à grand tirage *Welt am Abend*, *Berlin am Morgen*, mais aussi et surtout l'illustré *Sowjetrussland im Bild*, qui paraît à partir de 1926 sous le nom d'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*. En tant que chef de la production, Willi Münzenberg développe et marque aussi la programmation des deux sociétés cinématographiques prolétaires de la république de Weimar, Prometheus Film et Filmkartell Weltfilm GmbH. Dans le cadre de ses activités au SOI, Willi Münzenberg est sans aucun doute le représentant le plus brillant de l'*agitprop* cinématographique d'inspiration léniniste en Allemagne et dans la Russie soviétique²⁴.

Le Secours ouvrier international et le studio de cinéma moscovite RUS y signent un contrat pour fonder la société commune de production et de distribution cinématographique Mejrabpom-Rus. Cette structure d'*agitprop* est surtout mobilisée dans le cadre de l'aide à la famine organisée depuis 1921 à l'échelon international par le SOI et le Komintern. Depuis 1922, le SOI pos-

23 « Münzenberg, Willi », *Deutsche Biographie* (en ligne) (<http://www.deutsche-biographie.de/sfz67142.html>, dernière consultation : 25.05.2015 18h12).

24 Münzenberg ayant identifié très tôt l'impact de la mise en œuvre filmique des problématiques en termes de propagande, le SOI se consacre également à l'importation de films soviétiques et à la production de ses propres films. La société créée à cet effet en 1922 par Münzenberg à Berlin, Aufbau Industrie und Handels AG, sert particulièrement à développer la production cinématographique soviétique, mais elle se voit également accoler un office cinématographique dirigé par Hermann Basler. Cf. Sean McMeekin, *The Red Millionaire. A political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003, p. 209 ; http://de.wikipedia.org/wiki/Internationale_Arbeiterhilfe (dernière consultation : 12.05.2015 13h50).

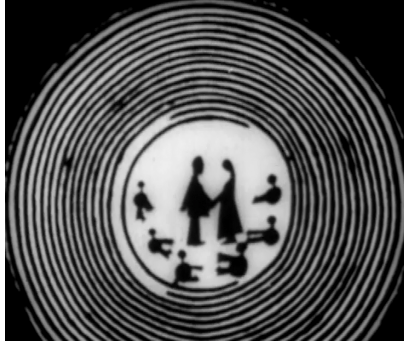


Fig. 2: Scène animée: La misère économique restreint de plus en plus la vie familiale, Münzenberg, *Golod w Germanii* (La famine en Allemagne), 1924.

sédait sa propre section cinématographique. Il acquiert des appareils de projection et des camionnettes cinématographiques. En Union soviétique, Mejrabpom-Rus (à partir de 1926 Mejrabpom-Film) devient le deuxième studio cinématographique derrière le Goskino d'État. Jusqu'à son démantèlement en 1936, il produit 600 films, dont de petits films d'animation, d'agitation et documentaires, mais aussi, et avec un effet beaucoup plus pérenne, des films révolutionnaires russes avec une esthétique qui fit date et des longs-métrages de divertissement qui marquèrent l'histoire du cinéma. Ce sont les images animées du SOI qui font découvrir au public curieux de la république de Weimar la misère (famine et épidémies) ainsi que le mode de vie dans la nouvelle Russie²⁵. Il est intéressant de noter qu'outre les films russo-soviétiques sur la famine²⁶, un film est également tourné sur la famine allemande dans l'après-guerre et la période inflationniste.

Le film documentaire et de propagande *Hunger in Deutschland* (1924) fait partie de ces films russo-soviétiques sur la famine. Tourné essentiellement

²⁵ Bernhard Bayerlein, Uwe Sonnenberg, in : <https://www.muenzenbergforum.de/meshrabpom-rus-entsteht/#more-609>. Dernière consultation : 12.05.2015 13h38). Mais Münzenberg a toujours conservé une activité d'écrivain en parallèle. On peut citer comme exemple typique le petit écrit *Brot und Maschinen für Sowjet-Rußland – Ein Jahr proletarischer Hilfsarbeit*, Berlin, Verlag Internationale Arbeiterhilfe, [1923].

²⁶ Cf. Alexander Schwarz, « Von der Hungerhilfe zum roten Medienkonzern » in Günter Agde, Alexander Schwarz (éd.), *Die rote Traumfabrik. Meshrabpom-Film und Prometheus (1921–1936)*, Berlin, Bertz & Fischer, 2012, p. 25–30. Gertrud Alexander, « Sowjetrußland im Film [“Hunger in Sowjetrußland”] », critique parue dans *Die Rote Fahne*, 30 mars 1922. Cité in *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*, réunis et présentés par Gertraude Kühn, Karl Tümmeler, Walter Wimmer, 2 tomes, Berlin/RDA, Henschel, 1975, ici tome 1, p. 299–301.



Fig. 3: Distribution de soupe par le Secours ouvrier international pour les ouvriers nécessiteux à Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (La famine en Allemagne), 1924.

en 1923, il est projeté la plupart du temps lors de soirées spéciales et d'autres événements cinématographiques publics du SOI²⁷. Le film a certainement été conçu avant tout comme un film pour la promotion des activités du SOI qui, en tant qu'organisation caritative communiste internationale, a énormément contribué au début des années 1920 au ravitaillement alimentaire dans les quartiers en difficulté des grandes villes et des régions industrielles avec des soupes populaires, aux côtés des organisations chrétiennes, dont en particulier la mission des quakers américains. Grâce aux séquences documentaires, notamment de la famine à Berlin pendant l'inflation de 1922–23, ce film est aujourd'hui l'une des rares et très importantes sources cinématographiques pour l'histoire de la société de l'époque, car il retrace non seulement la famine dans les villes, mais aussi les tentatives réussies d'assistance sociale par les communistes.

Le film s'ouvre sur des scènes de l'époque de l'inflation à Berlin et donne à voir au spectateur des montagnes de billets de banque sans valeur. Tous les jours, de pleins sacs de liasses de billets sont envoyés de l'imprimerie du Reich aux banques et aux entreprises, mais la valeur d'achat de cet argent n'atteint même plus la valeur du papier sur lequel les billets sont imprimés. Dans les rues, on voit la misère de gens affamés, le prix du pain dépasse le milliard de Marks et la misère règne chez les travailleurs. Seuls le glanage de restes de récoltes et les virées dans la campagne à la recherche de nourriture permettent de se procurer le strict nécessaire, mais les prix usuraires font obstacle à la répartition des marchandises. De longues files d'attente se forment devant les magasins de bouche et souvent, il ne reste plus rien à acheter après plusieurs heures d'attente. Des animations simples montrent la diminution générale de l'approvisionnement du début de la guerre en 1914 jusqu'en 1923. Les

²⁷ *Ibid.*, p. 297.



Fig. 4: Jeune mère avec son enfant chez la distribution de purée par le Secours ouvrier international à Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (La famine en Allemagne), 1924.

gens sont amaigris, mal vêtus, et le désespoir se répand parmi les ouvriers. D'autres séquences d'animation et sous-titres évoquent les problèmes d'approvisionnement en général, surtout pour les familles d'ouvriers. La situation du logement est également catastrophique : les logements sont rares, petits et chers.

Seul le SOI apporte son aide. Sur ce, le film entame sa deuxième partie, qui souligne tout particulièrement le rôle du KPD. On voit alors des leaders ouvriers et des militants communistes devant leurs lieux de réunion. On proteste également au pas de marche dans les cortèges des manifestations. Mais la « réaction » défile aussi. Une colonne de la Reichswehr est filmée en train de défilé sur Unter den Linden : on y voit des scènes de guerre civile, où les manifestants de la fin doivent de toute évidence être réprimés du fait de la présence de la Reichswehr. Les gens lisent des unes de journaux et des affiches du SOI et du KPD. Une affiche du SOI soulignant l'aide apportée par ce dernier à la population allemande affamée est montrée plus en détail. Il s'agit d'une scène de livraison de céréales russes, qui sont déchargées d'un bateau à l'aide d'une rampe d'aspiration. Les soupes populaires nourrissent les ouvriers et les autres indigents. La distribution des cartes de rationnement du SOI pour un déjeuner chaud le 8 novembre 1923 est montrée à l'écran, des bénévoles remplissent les gamelles au canon à goulasch. La distribution de repas par les collaboratrices du SOI est précisément documentée et consignée. D'autres scènes montrent les cantines hollandaise et française du SOI à Berlin. Une affiche sur un arbre clame : « Seul le communisme peut nous sauver ! » Des enfants heureux présentent des gamelles vidées et soupières pleines. Ce film documentaire et d'agitprop se termine sur le congrès mondial du SOI, tenu le 9 décembre 1923 à Berlin. Willi Münzenberg ouvre le



Fig. 5 : « Seulement le socialisme peut nous sauver » : Enfants heureux après l'alimentation par la section française du Secours ouvrier international à Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (La famine en Allemagne), 1924.

congrès avec un discours, et de courts extraits d'autres leaders ouvriers sont également montrés.

Intertitres du documentaire traduits du russe

La présente copie du film ne fournit que des intertitres russes²⁸, coupés par endroits sur les bords de la pellicule, mais qui ont pu dans presque tous les cas être reconstitués en fonction du contexte. Il est à supposer que les intertitres ont été rédigés par Willi Münzenberg après les séquences correspondantes. Mais on peut aussi imaginer que les intertitres aient leur origine dans les instructions de mise en scène pour les différentes scènes du film documentaire et de propagande. Faute de témoignages, aucune des deux théories ne peut être confirmée.

1^{ère} partie Une catastrophe économique sans pareille, qui n'a cessé de s'accroître depuis la défaite de l'Allemagne (depuis la guerre)²⁹, a directement suscité des conditions inimaginables qui éclipsent toutes les catastrophes économiques endurées par les peuples après la guerre mondiale. -- L'économie financière a pris des formes bizarres. Le papier-monnaie perd sa valeur... -- Devant la banque nationale. De grandes entreprises de production sont contraintes d'aller chercher à la banque des

28 Traduction de Roxolana Bahrjanyj M.A., Institut d'histoire et d'éthique de la médecine, université Ruprecht-Karl de Heidelberg.

29 Les parenthèses proviennent de l'original. Les crochets indiquent les passages dont la traduction correcte ne peut pas toujours être garantie en raison des mots et chiffres du texte russe souvent tronqués en début de ligne, ainsi que quelques passages avec une explication/ un complément.

montagnes de billets de banques en camion. -- Les entreprises de taille moyenne transportent les billets dépourvus de valeur dans des charrettes à bras. -- Certaines sociétés utilisent l'argent à des fins publicitaires. -- Avec la dévaluation du Mark, la misère a augmenté. Pour un milliard de Marks, on avait un pain. (Un milliard de Marks pour un pain) -- Une pauvreté et une misère indescriptibles poussent le prolétariat vers les fosses à ordures (dépotoirs) de la capitale entreposées à la campagne. -- Hommes et femmes passent des journées entières dans les forêts à ramasser du bois. Ils ne sont découragés ni par les longs trajets en train, ni par le froid, car le charbon leur est totalement inaccessible en raison de son prix. -- De jour en jour, les denrées alimentaires de base de font de plus en plus rares et chères. Infatigables, les femmes allemandes font la queue pendant des heures pour un morceau de pain. -- Les viandes de deuxième catégorie, moins chères, sont très recherchées. -- La classe ouvrière allemande est affamée. L'intelligentsia est confrontée à une misère noire. La mortalité infantile est devenue massive. -- Dans les écoles de Berlin, 50 % des enfants arrivent en classe sans avoir déjeuné. -- Avant la guerre, chaque enfant avait suffisamment de vêtements. -- Aujourd'hui, on observe souvent un manque de vêtements, surtout de sous-vêtements. -- Recensement dans une école paroissiale berlinoise : nombre d'enfants : 484 sans sous-vêtements et sans le moindre vêtement : 4-0, 8 enfants sur cent sans sous-vêtements 176-36, 4 enfants sur cent avec des vêtements et sous-vêtements déchirés 150-30, 9 enfants sur cent avec des chaussures déchirées 65-13, 4 enfants sur cent -- Famille nombreuse. Des millions de personnes sont sans abri en Allemagne. -- La crise du logement en Allemagne -- Le besoin de logements est largement supérieur au nombre d'appartements disponibles. -- Des centaines de personnes sur liste d'attente et pas un seul logement. -- La crise du logement à Berlin en 1923. -- Des milliers de personnes tirent le diable par la queue. -- **2^e partie** (spontanément) Le prolétariat allemand se réunit et exige du pain. -- Maison du peuple. Office du travail de Dresde. -- Point de distribution du pain (par le Secours ouvrier international SOI) -- Congrès des comités d'entreprise à Chemnitz en 1923. Maison du peuple. -- Arrivée des participants. -- [Robert] Siewert K.P.D. -- [Fritz] Heckert K.P.D. -- Les unités rouges prêtes à intervenir. -- Parade (défilé) des unités rouges. -- Les chefs. -- Les unités rouges sont les organes dirigeants du prolétariat allemand de l'Allemagne des conseils contre les fascistes. -- La Reichswehr (les troupes gouvernementales) s'est rendue à Dresde, capitale de la Saxe, pour maintenir l'ordre. -- Moyens de la bourgeoisie réprimer la révolte de la faim. -- Rétablissement de l'ordre -- Les groupes réactionnaires, monarchistes et fascistes se sont efforcés d'instrumentaliser à leurs propres fins l'état de

misère et de famine en Allemagne. -- La réaction, la famine et la misère s'en sont pris au prolétariat allemand émergent. -- Le « Secours ouvrier international » en a appelé aux travailleurs de tous les pays. -- Rue Unter den Linden 11, siège du Secours ouvrier international -- L'appel à l'aide du Secours ouvrier international a été entendu. Au 1^{er} [11 ?, 21 ?, 31 ?] décembre, 200 000 dollars avaient été réunis. Les syndicats professionnels ouvriers russes ont envoyé 150 000 tonnes de céréales. -- Arrivée d'un bateau chargé de céréales russes. -- Accueil chaleureux par les ouvriers allemands. -- Débarquement des céréales. -- Les céréales ont été moulues et cuites dans les foyers de famine allemands. En 8 jours, 500 000 miches de pain ont été distribuées. **Fin de la 2^e partie.** Partout, des soupes populaires s'ouvrent. 40 rien qu'à Berlin. Dont une à Neukölln. -- La directrice des soupes populaires. -- La cantine hollandaise. -- La cantine française. -- Les plus affamés... -- Congrès mondial du Secours ouvrier international le 9 décembre 1923. -- Willi Münzenberg ouvre le congrès. La présidence -- Miss Graffort (Angleterre) -- Baptiste (France) -- **Fin**³⁰

Le film est soumis au Filmprüfstelle de Berlin fin 1923. Celui-ci décide le 28 février 1924 d'autoriser le film, mais s'oppose à certaines formulations des intertitres allemands. Le 10 mars 1924, le Film-Oberprüfstelle se prononce dans le même sens. Les motivations, laconiques comme à l'habitude, indiquent :

« Le film, qui vise à appeler à l'aide le prolétariat international face à la misère de la classe laborieuse au moyen d'images d'une Allemagne épuisée par les conséquences de la guerre et l'inflation, a été approuvé par le Prüfstelle. Deux des assesseurs se sont prononcés contre la décision en demandant d'interdire à l'acte II titre 2 phrase 1 les mots : “La réaction, la famine et la misère marchent unies contre le prolétariat en lutte”. Ils motivent leur demande par le fait que cette phrase est de nature à la fois à porter atteinte au prestige de l'Allemagne et à servir de

30 Le résumé actuel du film dans l'archive cinématographique de Krasnogorsk, qui s'appuie sans aucun doute sur ces intertitres, est intéressant : « Le papier-monnaie allemand. La masse de papier-monnaie est emportée de la banque en camion, dans des sacs chargés d'argent. Les employés quittent la banque. La foule dans la rue regarde l'argent transporté sur la charrette. Vente officieuse de pain. Des femmes fouillent les déchets à la recherche de nourriture. La foule à la gare. Embarquement dans le train. Les gens font la queue pour acheter du pain, de la viande. Enfants affamés dans la rue. Vue d'un quartier ouvrier. Réunion de travailleurs. Bourse au travail. Congrès des conseils de production de Chemnitz en 1923. Parade des unités rouges. La police disperse la manifestation ouvrière. Le bateau chargé de céréales arrive de Russie. Vue de la cantine des pauvres à Berlin. Distribution de nourriture aux chômeurs et aux enfants. Congrès mondial du Secours ouvrier international. Hall et présidium du congrès. »

support de propagande politique contre l'Allemagne. L'Oberprüfstelle a suivi l'avis de l'expert. Les termes "réaction" et "prolétariat en lutte" sont manifestement dirigés contre l'organisation étatique et économique actuelle prévue par la constitution et visent à la présenter comme hostile aux travailleurs. Ils sont provocateurs et de nature à troubler l'ordre et la sécurité publics »³¹.

Les bâtards de la Rhénanie et le film

Dans une perspective historique, il n'est pas très étonnant que l'occupation de la Rhénanie par les troupes coloniales donne lieu immédiatement après la guerre à une puissante vague de propagande visant à diffamer l'ancien adversaire de guerre³². Des instances allemandes officielles, les débats au Reichstag, de larges pans de la presse nationale et toute une série de groupements politiques qualifient le recours de la France à la « Force noire » d'occupation dans les années 1919-1929 et les violences massives envers les femmes et les enfants allemands qui leur sont attribuées à tort de « honte noire », et présentèrent les soldats coloniaux français comme des « sauvages » sans intelligence. On leur reproche des appétits sexuels excessifs qui contaminent le peuple allemand racialement³³ et sur le plan bactérien avec la syphilis.

La campagne est initiée par toute une frange d'agitateurs racistes et nationalistes et nourrie par leur propagande. On trouvait parmi eux l'ingénieur et publiciste bavarois Heinrich Distler, qui fonde en 1920 à Munich le *Deutscher Notbund gegen die schwarze Schmach* (Ligue allemande d'urgence contre la honte noire) et qui s'exprime aussi à ce sujet dans ses livres³⁴ et dans une revue³⁵. De nombreuses associations bourgeoises et religieuses de femmes s'engagent aussi dans la campagne de la « honte noire », et parmi elles la *Rheinische Frauenliga* (1920), la plus représentative, emmenée par l'écrivaine et politicienne économique Margarete Gärtner (née en 1888)³⁶. En

31 Bafa : Film-Oberprüfstelle, n° 100/24, Berlin, 10.03.1924.

32 À ce sujet, cf. par exemple Iris Wigger, *Die "Schwarze Schmach am Rhein" – Rassische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse*, Münster, Westfälisches Dampfboot, 2007 ; ici aussi des références détaillées à l'ancien état de la recherche.

33 *Ibid.*

34 Distler, Heinrich, *Das deutsche Leid am Rhein: Ein Buch der Anklage gegen die Schandherrschaft des französischen Militarismus*, Minden, Köhler, 1921.

35 *Die Schmach am Rhein – Zeitschrift des Deutschen Notbundes gegen die schwarze Schmach und die Bedrückung der besetzten Gebiete* [Munich, 1922-1924].

36 Sandra Mass, « Von der "Schwarzen Schmach" zur "deutschen Heimat". Die Rheinische Frauenliga im Kampf gegen die Rheinlandbesetzung, 1920-1929 », *Werkstatt Geschichte*, vol. 11 (2002), p. 44-57. À propos de Margarete Gärtner, cf. son autobiographie *Botschafterin des guten Willens: Außenpolitische Arbeit 1914-1950*, Bonn, Athenäum, 1955 ainsi

tant qu'organisation de la Rheinische Volkspflege, la Liga était directement sous l'autorité de la chancellerie du Reich et alimentée par elle. À l'instar du Deutscher Notbund gegen die Schwarze Schmach, la Rheinische Frauenliga mène également une campagne (financée par l'État) de propagande massivement raciste, avec de nombreuses manifestations sur tout le territoire du Reich contre la « honte noire » dans les zones d'occupation rhénanes.

La première brochure de l'union, « Farbige Franzosen am Rhein – Ein Notschrei deutscher Frauen » (Berlin, 1920), comprend presque exclusivement une liste des viols, violences et autres crimes d'occupation présumés. Les controverses avec l'extrême droite du mouvement nationaliste, représentée par exemple par Heinrich Distler ou l'actrice ré-émigrée des États-Unis et sympathisante du mouvement nazi naissant, Ray Beveridge³⁷, prouvent toutefois le positionnement certes raciste, mais modérément nationaliste de la Liga. Distler leur avait reproché d'être une organisation « noyauté par les Juifs » et la Liga ne voulait rien avoir à faire avec la « croix-gammiste » Beveridge. Les apparitions hystériques de Beveridge, par exemple lors des manifestations massives organisées par elle-même (« American Protest Meetings ») à Hambourg et à Munich, où l'actrice entre temps re-naturalisée (1920) en appelle même ouvertement au lynchage dans les zones d'occupation et présente parfois au public les « innocentes petites victimes de l'après-guerre » comme les « bâtards de la Rhénanie »³⁸, ne servent pas les objectifs de propagande de la droite modérée réunie autour de Gärtner, voire les contrecarrent.

Le Deutscher Notbund gegen die schwarze Schmach de Distler comme la Rheinische Frauenliga de Gärtner commandent des films de propagande pour porter jusque dans les salles de cinéma leur lutte contre le supposé « tort racial » fait aux femmes allemandes, et qui portèrent à l'écran le discours raciste.³⁹ Mais les deux films ne passent pas l'obstacle de la censure et leur

que l'entrée dans *Munzinger. Internationales Biographisches Archiv*, vol. 20 (1962), 7 mai 1962.

- 37 Ray Beveridge, « Die Schwarze Schmach. Die weiße Schande ». Contribution présentée dans de nombreux rassemblements de protestation massive contre l'affirmation française selon laquelle les Français de couleur auraient été retirés de la zone occupée, accompagnée d'un préambule occasionné par le voyage en Finlande, [Hambourg] 1922. Avant la guerre mondiale, l'actrice Ray Beveridge avait des engagements théâtraux aux États-Unis et en Allemagne. Parallèlement, elle voyagea aussi en Afrique du Sud, notamment à l'invitation de Cecil Rhodes. Pendant la guerre, elle entreprit des tournées de propagande pour la « cause allemande » aux États-Unis. En 1917, elle publie l'essai de propagande *Meine lieben Barbaren*, Berlin, Stilke, 1917.
- 38 Christian Koller, « Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt »: *Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914–1930)*, Stuttgart, Steiner, 2001, p. 227. Ray Beveridge, *Mein Leben für Euch. Erinnerungen an glanzvolle und bewegte Jahre*, Berlin, Ullstein, 1937.
- 39 À ce sujet, cf. Tobias Nagl, *Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, Munich, Ed. Text + Kritik, 2009, p. 154–220.

projection ne sera jamais autorisée. Distler avait chargé le studio de cinéma bavarois Fett & Wiesel de Munich de produire le film « Die schwarze Schmach », terminé en mars 1921 sur 1 094 mètres de pellicule⁴⁰. À la demande du ministère prussien de l'Intérieur, le Film-Oberprüfstelle de Berlin retoqua le film le 13 août 1921. La raison principale avancée après consultation de la chambre par le ministère de l'Intérieur est la crainte majeure que le film, qui montre le viol d'une fille allemande par des troupes d'occupation africaines de couleur, ne dégrade encore plus les relations déjà extrêmement tendues avec la France. Le ministère de l'Intérieur s'est d'ailleurs renseigné sur ce point par deux notes écrites auprès de l'ambassade française. Il est de plus reproché au film « d'exagérer », de propager de « fausses nouvelles » et de « déformer » la « situation réelle » en chiffrant dans un intertitre le nombre de soldats français « noirs » à 40 000 et en insinuant que le nombre de viols atteindrait déjà « plusieurs milliers », alors que les communications du ministère de l'Intérieur n'indiquent alors plus que « 200 nègres stationnés comme troupes d'occupation en Rhénanie »⁴¹. L'affirmation selon laquelle des filles allemandes auraient été envoyées de force dans des maisons closes et les tentatives de libération de ces femmes seraient empêchées par la force des armes est également jugée injustifiée. Même à des fins de propagande, le film est donc jugé totalement inadéquat, laissant craindre une atteinte au « prestige du Reich allemand »⁴².

C'est pour des motifs relativement plus complexes que le film *Die Schwarze Pest*, commandé par la Rheinische Frauenliga à Europa-Film Compagnie mbH (Berlin), est refusé d'abord par le Filmprüfstelle de Berlin le 14 juin 1921, puis par le Film-Oberprüfstelle le 1^{er} août 1921⁴³. Cette bande de 458 mètres avec intertitres en allemand et en anglais se composait de trois séquences : d'abord le paysage le long du Rhin, puis les viols commis par des « nègres » sur les femmes allemandes, et enfin les enfants nés de ces violences. Si le Filmprüfstelle se soucie surtout des dommages diplomatiques prévisibles du film sur les relations de l'Allemagne avec la France mais aussi avec les États-Unis, auxquels le film est avant tout destiné, le Film-Oberprüfstelle adopte une argumentation totalement différente. Il reconnaît expressément les objectifs du film, à savoir de faire connaître la misère de la population

40 Deutsches Filminstitut de Francfort : jugement de la censure pour le film *Die schwarze Schmach*, Allemagne 1921 ; jugement de la censure du 14.03.1921 ; Filmprüfstelle Munich M.00275, 5 dossier 1094 m (1102 m avant censure) ; jugement de la censure du 13.08.1921 ; Film-Oberprüfstelle B.81.21.

41 *Ibid.*

42 *Ibid.*

43 Deutsches Filminstitut de Francfort : jugement de la censure pour le film *Die schwarze Schmach*, Allemagne 1921 ; jugement de la censure du 14.06.1921 ; Filmprüfstelle Berlin B.03452, 1 dossier 458 m ; jugement de la censure du 01.08.1921 ; Film-Oberprüfstelle B.84.21., dossier 458 m.

allemande dans les zones d'occupation, mais considère que le film, du fait de sa faiblesse artistique et argumentative, n'est pas du tout en mesure de les atteindre.

C'est surtout la première séquence du film qui est critiquée car elle offre une représentation inadéquate « de la beauté des paysages [de la Rhénanie] au moyen de photographies bâclées du Rhin produites par une société allemande à l'étranger »⁴⁴. De plus, le film aurait dû se donner pour mission, dans sa deuxième partie, de « décrire les agissements des nègres sur les filles et femmes allemandes et représenter sérieusement et sans pathos le sentiment de honte et d'humiliation ». Pour ce faire, et bien qu'il soit nécessaire de concéder quelques libertés artistiques pour la représentation de tels agissements à l'écran, on juge insuffisant de « mettre à contribution trois noirs rigolards improvisés comédiens »⁴⁵.

Surtout, par les insinuations scientifiquement totalement indéfendables de sa troisième séquence, le film porterait une « atteinte infiniment plus grave au prestige allemand ». En effet, le film affirme dans cette séquence que les enfants nés de ces viols seraient à la première génération « totalement conformes à la race allemande dans leur maintien, la forme de leur crâne, leurs mouvements, leurs traits du visage », mais que leurs descendants, issus de « l'union entre un métis et une femme blanche », seraient à nouveau exclusivement « des enfant nègres aux cheveux crépus ». Il serait de plus inexact « qu'un métis hérite des penchants vicieux de son ancêtre nègre ». Il convient donc de refuser tout net de projeter un film avec des affirmations si « dilettantes » en Amérique, pays où « pour des raisons évidentes, la connaissance, la délicatesse et l'estime sociale des manifestations raciales des métis » sont plus développées que partout ailleurs. Chaque enfant y serait « instruit précisément de la théorie raciale » dès l'école. La représentation « d'hypothèses incorrectes du point de vue de la théorie des races » en Amérique serait donc de nature non seulement à « nuire » à « l'actuelle aura dont jouissent le sérieux et la recherche allemands », mais aussi à la « tourner en ridicule »⁴⁶.

Les appréciations des Filmprüfstellen sont remarquables à bien des égards. D'une part, ils se montrent très sensibles à l'effet d'œuvres de propagande médiocres sur les relations franco-allemandes extrêmement tendues en 1921. Cependant, ils divergent dans leur évaluation des incidents réels dans les zones occupées. D'autre part, si la théorie des races fait fondamentalement toujours consensus, toute affirmation indéfendable au plan scientifique est rejetée. Ces décisions sont donc la preuve d'une certaine sensibilité aux questions de politique extérieure et de théorie des races, qui s'était déjà irrévocablement per-

44 *Ibid.*

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

due dans de larges pans de la propagande populiste national-conservatrice et nazie contre la « honte noire » et qui indiquait le destin futur des enfants nés ou à naître de ces liaisons.

Der Weg in die Welt

Les films de propagande pour les écoles coloniales allemandes

Introduction¹

La plupart des films coloniaux allemands (films dont la préoccupation centrale est la récupération des colonies perdues) étaient projetés dans les sphères coloniales ou au cinéma, dans les actualités filmées. Initialement destinés à expliquer le Traité de Versailles (également qualifié de « traité de la honte » en Allemagne), ces films informaient aussi les spectateurs sur les mensonges de la dette coloniale, ainsi que sur les us et coutumes des populations étrangères. Ils furent très nombreux entre 1920 et 1942, c'est-à-dire à la fin du colonialisme allemand². Le film documentaire produit par Paul Lieberenz en 1937 sur l'école coloniale allemande de Witzenhausen (*Deutsche Kolonialschule Witzenhausen* ou DKS) sous le titre *Der Weg in die Welt* (Le chemin du monde) fut ainsi projeté en 1937 et 1938 dans les salles de cinéma allemandes, sous forme d'actualités filmées. Si l'on s'en tient au titre, ce film aurait pu constituer une incitation au voyage. Mais les images montrent de jeunes Allemands en Allemagne, qui travaillent et étudient assidûment, s'amuse ensemble, produisent leur propre alimentation et font de l'exercice physique. Produit la même année, par le même Paul Lieberenz, le film *Die deutsche Frauenkolonialschule Rendsburg* est un équivalent au féminin sur l'école coloniale pour femmes de la région du canal de Kiel.

Le présent article traite, d'une part, du rôle qu'a pu jouer le révisionnisme colonial en Allemagne dans les années 1937/38, tel qu'il est représenté dans

1 Merci à Gabriele Moser pour ses remarques et nos discussions.

2 Gerlinde Waz, « Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme », in, K. Kreimeier, A. Ehmann et J. Goergen (éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Tome 2: *Weimarer Republik 1918–33*, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 187–218. Voir aussi Gerlinde Waz, « Begehrte Ferne. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme », in Peter Zimmermann et Kay Hofmann (éd.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Tome 3 : « *Drittes Reich* » 1933–45, Stuttgart 2005, Reclam, p. 392–413.

les films cités, et d'autre part de la manière dont l'orientation vers les colonies tropicales ou l'Europe de l'Est est entretenue dans la DKS. Le point de vue s'attache aussi bien aux différentes intentions du film qu'aux différents publics qu'il a atteint au fil du temps. Les films sur ces deux écoles coloniales ont en effet été copiés dès 1969 par l'Institut du film scientifique de Göttingen (*Institut für wissenschaftlichen Film*, IWF) et ont pu, à partir de 1974, être consultés en tant que « films d'information documentaire »³. Avec l'avènement de YouTube, ces deux films sont la plupart du temps librement accessibles sur Internet. J'utilise également ce film dans mes cours, lors de séminaires sur l'histoire de l'école coloniale. Il est particulièrement intéressant de remarquer que, si le visionnage du film révèle une institution de formation présentée de manière vivante par le biais de scènes de vie saisies sur le vif, le film semble toutefois empêcher toute perception critique de l'institution représentée (tant au niveau de sa forme que de sa portée), car l'imagerie traditionnelle utilisée renvoie davantage au nazisme qu'au révisionnisme colonial.

Le film : toile de fond⁴

Long de 19 minutes, le film *Der Weg in die Welt* est tourné à Witzenhausen en une semaine au cours de l'été 1937 par Paul Lieberenz (1893–1954), sans scénario. P. Lieberenz possède depuis 1930 une petite boîte de production et, selon Gerlinde Waz, il est « le principal producteur de films coloniaux du IIIe Reich »⁵. Rendu célèbre par ses films documentaires et ses films d'expédition sur l'Afrique et l'Asie, ses créations sont marquées par un point de vue zoologique et ethnologique⁶. Entre autres, P. Lieberenz a participé en tant que cameraman à la production de Leni Riefenstahl *Triumph des Willens* (Le triomphe de la volonté) sur le Congrès du Reich du parti national-socialiste, tenu à Nuremberg en 1934.

3 Maren Heimlich, « *Der Weg in die Welt*. Die Deutsche Kolonialschule Witzenhausen », *Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen*, Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen, Band 3, vol. 3/4 1976, p. 337.

4 Dans cette partie, je me reporte essentiellement au travail de Maren Heimlich, *op. cit.*. Elle précise que « tous les supports de planification, de mise en valeur et d'édition, y compris les correspondances archivées et les documents scientifiques et médicaux complémentaires », concernés par ce film, sont conservés par l'Institut für den Wissenschaftlichen Film de Göttingen sous le numéro de dossier V1431. L'IWF ayant fermé en 2010, le fonds cinématographique de l'institut a été transféré au TIB d'Hanovre, où il n'est pas consultable à ce jour. C'est également le résultat de mes échanges électroniques avec Paul Feindt du TIB, que je remercie chaleureusement pour avoir tenté de me rendre ces contenus accessibles malgré tout.

5 Waz, *op. cit.*, p. 394.

6 Par exemple : *Mensch und Tier im Urwald* (1924), *Auf Tierfang in Afrika* (1926), *Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten* (1929), *Das letzte Paradies* (1932).



Fig. 1 : Paul Lieberenz derrière la caméra. Illustration par Helmuth Ellgaard, 1946.
Source voir : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Lieberenz_1946.jpg.

Der Weg in die Welt est un film parlant, tourné en 35 mm et en noir et blanc. Musique et commentaire sont sonorisés via le système Tobis-Lignose. Eugen Gaedicke a composé la musique et le commentaire est dit par l'acteur Albert Ebbecke. P. Lieberenz est à la réalisation et à la caméra. Le film montre surtout des prises de vue de paysages aux alentours de l'école coloniale, complétées par quelques extraits de films documentaires mis à disposition par l'école et par des prises de vue personnelles de P. Lieberenz. Gerlinde Waz indique qu'à l'époque, il s'agissait d'une pratique courante.

L'idée du film est probablement venue du directeur d'alors de DKS, Karl Koch (1882–1970). K. Koch et P. Lieberenz font connaissance, à Berlin, au début des années 1930, lors d'une réunion de la *Deutschen Kolonialgesellschaft* (société coloniale allemande), comme en témoigne K. Koch, lors d'une interview accordée à Maren Heimlich en 1970⁷. À l'époque, K. Koch propose à P. Lieberenz de faire un film sur l'école⁸. Dès 1933, avant même de devenir directeur de l'école coloniale, le même K. Koch réclamait une plus grande intégration des médias ou des moyens de propagande modernes dans l'argumentation du révisionnisme colonial, dans l'article « Wie können

⁷ Heimlich, *op. cit.*, p. 338, note 5.

⁸ *Ibid.*

Rundfunk und Film die Kolonialfrage fördern? » (Comment la radio et les films peuvent-ils influencer sur la question coloniale)⁹. L'idée qui domine dans cet article présente les allemands comme « un peuple sans espace », qui aurait besoin de « son propre espace d'outre-mer »¹⁰, qui pourrait bien se trouver sur les hauts plateaux d'Afrique. Son argumentation ne place pas au premier plan les colonies d'exploitation et les débouchés commerciaux. Voici comment K. Koch exprime sa conception des films :

« Des représentations graphiques saisissantes de terres allemandes se trouvant sous domination étrangère sont aujourd'hui facilement réalisables et auraient un grand impact. Les films documentaires sur les modes de culture et d'exploitation de produits tropicaux et subtropicaux sont bon marché et permettent toujours d'établir un lien naturel avec l'idée de protectorat. Ils constituent en outre un support d'éducation précieux pour la jeunesse prête à assimiler ce message. Les films sur la répartition injuste, aléatoire et arbitraire de l'espace terrestre trouvent une oreille complaisante chez les béotiens et font parfaitement ressortir la servitude dans laquelle notre présence restreinte nous place. Les courts métrages à contenu colonial sont majoritairement tournés "à la maison", et n'impliquent pas de frais élevés lorsqu'ils sont faits avec habileté et imagination. Quand on veut, on peut [...] Qui se lance ? »¹¹

P. Lieberenz propose alors un projet allant complètement dans le sens de K. Koch. Il le soumet ensuite à la société *FOX-Film-AG*, qui produisait des films pour la 20th Century Fox en Allemagne. Cette dernière obtient la licence d'exploitation du film pour cinq ans sur le territoire du Reich allemand pour une somme de 6 000 RM. Selon Lieberenz, les coûts de production du film s'élèvent à 12 000 RM¹².

La diffusion au public du film est autorisée en novembre 1937 par l'organe de vérification de Berlin, qui le qualifie de « formateur pour la population » et le décrit comme « d'un grand intérêt politique ». Cela signifie que le film peut également être projeté les jours fériés, en tant que documentaire. La loi régissant les spectacles son et lumière (*Lichtspielgesetz*) du 16 février 1934 rend la censure cinématographique en Allemagne bien plus stricte que les réglementations précédentes ne le prévoyaient. Tous les films devaient être

9 Karl Wilhelm Heinrich Koch, « Wie können Rundfunk und Film die Kolonialfrage fördern? De Farmer Karl W. H. Koch », dans Richard Kolb et Heinrich Siekmeier (éd.), *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*, Düsseldorf, Floeder, 1933, p. 273-290. Un grand merci à Gabriele Moser qui m'a informée de l'existence de cet article et m'en a procuré une copie.

10 *Ibid.*, p. 277.

11 *Ibid.*, p. 288.

12 Heimlich, *op. cit.*, p. 339, note 1.

présentés à l'organe de vérification afin d'être soumis à une expertise. Les différentes distinctions attribuées renseignaient non seulement sur les jours où les films avaient l'autorisation d'être diffusés, mais aussi sur l'application ou non à leur diffusion d'un impôt sur les spectacles, ainsi que le montant de l'impôt, le cas échéant.

Le film s'intitule d'abord *Witzenhausen, die deutsche Kolonialschule* (Witzenhausen, l'école coloniale allemande) ; en septembre 1938, le film est raccourci de 50 mètres, pour atteindre une longueur de 533 mètres et son titre est modifié en *Der Weg in die Welt*. À cette occasion, il perd la mention « d'un grand intérêt politique ». La version originale n'ayant malheureusement pas été conservée, les affirmations qui suivent s'appliquent à la version de septembre 1938.

Suite à sa première, qui a lieu à la fin de l'année 1937, les bandes sont projetées dans les cinémas allemands, sous forme d'actualités filmées précédant la diffusion de *Bornéo*, film sur la nature et la vie sauvage, tourné par le couple de producteurs américains Osa et Martin Johnson, très célèbres à l'époque. Ce *kulturfilm* (film de vulgarisation) pour soirée complète est proposé à la diffusion jusqu'en juillet 1939 par la société *Fox-Filmverleih AG*. Diffuser un film sur une institution de formation dans la vallée de la Werra avant un film sur la faune et la flore de la lointaine forêt vierge était moins hasardeux qu'il ne peut paraître aujourd'hui, car P. Lieberenz s'était déjà fait un nom en tant que réalisateur de films de nature et d'expéditions.

Si Paul Lieberenz avait bien vendu la licence à la *Fox-Filmverleih*, il avait cependant tiré lui-même 200 copies du film, qui étaient proposées par la société *Gemeinnützigen Kulturfilm Vertrieb GmbH Berlin*.

Selon quelques sources, le film fut également projeté dans des écoles agricoles et dans d'autres cercles spécialisés du monde de l'agriculture¹³. À la fin des années 1930, le Reich allemand comptait des écoles supérieures agricoles à Bonn, Berlin, Hohenheim, Halle, Gießen, Kiel, Munich, Leipzig et Rostock et des lycées agricoles, notamment à Brühl, Landsberg (Warthe), Potsdam, Stettin, Haldensleben, Schleswig, Celle, Kassel-Wolfsanger et Rostock. Outre ces écoles, des instituts de formation horticole se trouvaient également à Berlin-Dahlem, Geisenheim, Weihestephan, Pillnitz et Köstritz. Ce film a donc atteint un large public de jeunes gens, essentiellement masculin.

En 1941, lorsque la société allemande *Fox-Film AG* cesse ses activités en Allemagne, en raison de la guerre en cours et des tensions croissantes entre l'Allemagne et les États-Unis, Lieberenz rachète les droits de diffusion de certains de ses films. Maren Heimlich suppose que le film sur Witzenhausen en fait partie ; thèse que semble accréditer l'existence d'une nouvelle carte

13 *Ibid.*, p. 340.

d'autorisation émise par l'organe de censure, datant du 16 mai 1942¹⁴. La République Fédérale d'Allemagne n'obtiendra les droits du film qu'en 1966. Il est désormais conservé dans les archives nationales, à Coblenz¹⁵. Pour des raisons techniques de conservation, une nouvelle copie du film est faite trois ans plus tard. C'est cette copie 16 mm, de 210 mètres de long, qu'utilise le service d'édition de l'IWF Göttingen. La version originale de 1937 étant considérée comme disparue, les copies numériques qui circulent sur Internet ont été produites à partir de cette seconde bobine recopiée.

Der Weg in die Welt : le film

Le film n'a pas vocation à présenter une intrigue, ni à raconter une histoire, il se compose plutôt d'une succession de scènes diverses et variées sur le quotidien de l'école, qui se laissent facilement capturées en images. Ce n'est pas les angles de vue de la caméra qui crée les transitions, mais la musique du film ou le commentaire explicatif. En tout, Maren Heimlich a répertorié 39 séquences avec 190 plans, qui représentent plus de 40 % de la durée du film, et portent sur les activités pratiques dans les domaines de l'agriculture (23 %) et de l'artisanat (20 %) ; 12,4 % du film sont consacrés aux activités sportives des étudiants et un cinquième du film présente l'enseignement théorique dispensé¹⁶. Les autres séquences montrent des scènes montées, issues de documentaires sur la récolte des fruits du palmier à huile, sur la culture du cacao, la récolte de bananes et la fabrication du caoutchouc. Les scènes de l'école sont encadrées entre un panorama de la vallée de la Werra en ouverture du film et des images d'un bateau à vapeur près des côtes africaines, pour clore la bande.

Arrêtons-nous sur le titre du film, qui s'intitule simplement *Der Weg in die Welt* à compter de 1938. Ce titre s'affiche à l'écran, puis cède la place à des prises de vue du paysage. Le commentateur parle de « l'école située sur les vastes terres d'un ancien monastère », mais on ne sait pas de quel type d'école il s'agit. C'est seulement lorsque la grande porte apparaît, surplombée de l'inscription *Deutsche Kolonialschule* (École coloniale allemande), que la question trouve une réponse. Dans le film, la ville de Witzenhausen n'est ni citée, ni montrée, de sorte que l'école en elle-même fait l'effet d'une colonie, sans plus de référence à la ville et aux environs de l'école.

Suivent ensuite différentes prises de vue de jeunes hommes, marchant au pas, répondant à l'appel, bêchant le sol, utilisant des machines agricoles, creusant une fosse, montant un mur en torchis, travaillant le mortier avec les

¹⁴ *Ibid.*, p. 366.

¹⁵ Bundesarchiv Filmarchiv, N° 37661.

¹⁶ Heimlich, *op. cit.*, p. 341, les pourcentages sont arrondis.



Fig. 2 : Décoration nazi de l'entrée de la Deutsche Kolonialschule lors du quarantenaire de l'institution, 1938. Source : Archive DITSL.

pieds (l'occasion d'un pari distrayant : qui sera le premier à tomber dans le bassin ?). Un fondu-enchaîné permet ensuite de passer à la récolte des céréales à la faux et au transport des sacs de céréales à l'aide d'une voiture à cheval, à destination du moulin de l'école, une construction à colombage typique de la région. Un nouveau fondu-enchaîné fait apparaître la boulangerie appartenant à l'établissement et qui couvre tous les besoins de l'école, comme l'indique le commentateur. Les images d'un troupeau de vache font ensuite passer à la laiterie : de jeunes hommes, le tabouret de traite à un pied fixé aux reins, traient des vaches Holstein, les bidons de lait sont acheminés vers la laiterie par camion, des morceaux de beurre sont emballés dans du papier marqué de l'inscription *Deutsche Markenbutter Deutsche Kolonialschule*. On voit ensuite la porcherie et ses boxes, le commentateur expliquant au passage qu'elle est adaptée aux « comportements tropicaux les plus variés », puis un troupeau de moutons apparaît à l'écran. Les scènes qui suivent montrent la forge (esses et fers à cheval), le charron et le menuisier liment, poncent et percent des trous, avant que ne se déroule une séquence dans la sellerie. Apparaissent ensuite des affiches de moteurs et des mains montrant le fonctionnement de certaines pièces, puis on voit un tracteur chenillé sortir d'une grange. Une étagère couverte de bouteilles de réactifs et des étudiants en blouse de laboratoire illustrent ensuite le cours d'analyses de laboratoire.

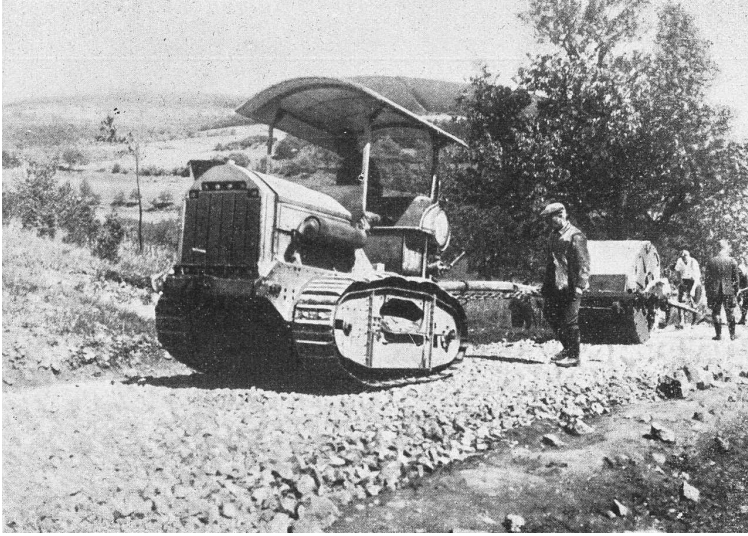


Fig. 3 : Le tracteur chenillé Hanomag

Source : *Der deutsche Kulturpionier* 1927 Heft 3-4, p. 49. Droit réservés au DITSL.

Sans transition, apparaît alors une longue séquence sur les « exercices physiques » : aviron et canoë kayak sur la Werra, athlétisme (course à pied, gymnastique et saut en longueur, saut en hauteur, lancer de poids avec des pierres de la taille d'une main). Le combat de boxe qui suit constitue la seconde séquence la plus longue du film, avec 18,5 secondes, puis on assiste à un match de tennis sur le court appartenant à l'école, ainsi qu'à des exercices de tir. Ces derniers sont supervisés par un instructeur portant un brassard marqué d'une croix gammée. Le commentateur indique qu'il s'agit d'entraînements obligatoires.

L'image passe ensuite à la bibliothèque. La caméra y filme un jeune homme, tandis qu'il ouvre et feuillette un livre intitulé *Buch der Deutschen Kolonien*¹⁷ (Le livre des colonies allemandes), avant de passer des fenêtres à un

17 *Das Buch der deutschen Kolonien*, publication collaborative des anciens gouverneurs d'Afrique orientale allemande, du Cameroun, du Togo, de la Nouvelle Guinée allemande. Préface d'Heinrich Schnee. 1^{re} édition, Leipzig 1937 ; le livre est toujours disponible à la bibliothèque du *Deutschen Instituts für tropische und subtropische Landwirtschaft – DITSL*. En 1938, il est brièvement évoqué par Theodor Frank dans *Der deutsche Kulturpionier* : « La restitution de nos colonies, actuellement sous administration mandataire, est une exigence partagée par l'ensemble du peuple allemand, une exigence formulée explicitement et clairement par le Führer de multiples reprises. Il est à souhaiter que le présent livre, dont chaque section a été écrite par d'éminents experts, trouve un vaste public, car il saura donner à quiconque souhaite se pencher plus en détail sur la question coloniale, une vision complète du ensemble de la question coloniale, de l'acquisition des colonies

mur couvert de nombreuses cartes géographique. Dans la scène suivante, on peut voir le directeur K. Koch donner un cours magistral dans l'amphithéâtre. Une carte d'Afrique est accrochée derrière lui et diverses plantes ornent la table de démonstration. On voit ensuite apparaître à l'écran des planches d'identification de plantes, ainsi que des maquettes, notamment la maquette d'une plantation de café et d'installations de traitement. Un fondu-enchaîné habile passe ensuite d'un étudiant tenant un fruit de palmier à huile dans ses mains à des images tirées d'un documentaire sur la récolte de ces fruits. Le film est vanté pour ses qualités de support pédagogique moderne, des extraits de films sur la culture des palmiers à huile, sur une plantation de cacao et sur la transformation du caoutchouc sont en effet montrés. Par un effet de rotation, la caméra fait ensuite apparaître la serre appartenant à l'école, vue de l'extérieur, puis de l'intérieur. Une séquence filmée sur la récolte de bananes¹⁸ suit à nouveau, puis on voit un train arriver dans un port, avant de passer à un « musée richement doté ». Le commentaire indique que les us et coutumes des peuples étrangers sont présentés aux étudiants : on peut reconnaître un costume de danse du Congo, la caméra s'arrête ensuite pendant quatre secondes sur un crâne d'un habitant d'une île des mers du Sud, sur lequel un visage en argile a été sculpté. Le film se termine sur une séquence montrant un bateau au large des côtes camerounaises, avec le commentaire suivant :

« Et si le souhait de ces jeunes hommes se réalise un jour, ils pourront partir vers les lointaines contrées qui les appellent, parfaitement préparés, optimistes et confiants. »

Le film sur l'école coloniale pour femmes de Rendsburg

La même année, Lieberenz produit un autre film sur l'établissement de formation coloniale pour femmes situé à Rendsburg depuis 1927, après des installations à Witzenhausen et à Weilburg en Hesse¹⁹. La production *Die deutsche Frauenkolonialschule Rendsburg* (L'école coloniale allemande pour femmes de Rendsburg) est plus longue d'une minute que *Der Weg in*

jusqu'à aujourd'hui. Dans ce livre, la nécessité d'une politique coloniale allemande est mise en évidence de manière vive et tenace. L'impression que laisse le livre est renforcée par les illustrations riches et appropriées, notamment chez ceux qui n'ont jamais vu les colonies de leurs propres yeux. » (ibid., p. 37).

¹⁸ Le film *Deutsche Bananen* a été produit en 1934 par Paul Lieberenz.

¹⁹ Mechthild Rommel et Hulda Rautenberg, « Die Kolonial-Frauenschulen in Witzenhausen/Werra von 1908–1910 und in Bad Weilbach von 1911–14 », *Der Tropenlandwirt. Zeitschrift für die Landwirtschaft in den Tropen und Subtropen*, vol. 16 (1983), p. 6–28. Katharina Walgenbach, « Die weiße Frau als Trägerin deutscher Kultur ». *Koloniale Diskurse über Geschlecht, « Rasse » und Klasse im Kaiserreich*, Frankfurt am Main, Campus, 2005.

die Welt et a, lui aussi, été post-sonorisée²⁰. Contrairement au film sur Witzenhausen, dans lequel le nom de l'école n'apparaît que sur une inscription au-dessus du portail d'entrée, le nom de l'établissement de Rendsburg est cité dès le générique. Le film sur l'école coloniale pour femmes commence par un commentaire en voix off, qui annonce la présentation d'une école intéressante et unique en son genre. Le drapeau marqué de la croix gammée flotte dans le vent de la mer baltique. Le commentaire explique que, dans le cadre d'une formation d'un an, de jeunes femmes y apprennent à représenter dignement la Germanité à l'étranger. La bande sur la DKS de Witzenhausen ne contient pas de formulation semblable, pas plus que de mise en valeur de la vie en autarcie et de la pureté de race offerte.

Dans la phase de début du film, une petite animation montre le nombre d'Allemands vivant en dehors d'Europe, représentés par des points noirs sur un fond clair. Les chiffres totaux sont donnés pour les continents américains et africain : 1,2 million d'Allemands vivaient en Amérique du Sud, 55 000 en Afrique, où les points sont concentrés sur les anciennes colonies allemandes, c'est-à-dire le Cameroun, l'Afrique orientale allemande et le Sud-Ouest africain allemand. La concentration des points suggère une densité largement plus élevée que le chiffre seul, la répartition des points sur le continent suit davantage l'importance politico-coloniale que la part statistique réelle. Cette animation a été créée conformément à l'idée énoncée plus haut par K. Koch, qui tenait « des représentations graphiques saisissantes de terres allemandes se trouvant sous domination étrangère » pour facilement réalisables et promettant un grand impact²¹.

L'animation est suivie de scènes du quotidien de l'école, ou encore d'images de cours théoriques. Les étudiantes lisent des livres, écrivent au tableau et parlent à l'unisson. L'apprentissage des langues étrangères est mis en avant, l'étude des races est clairement énoncée en tant que matière étudiée, contrairement à la présentation cinématographique de la DKS de Witzenhausen, dans laquelle l'enseignement théorique n'est illustré que par un cours magistral de K. Koch, directeur de l'école, on n'y voit personne écrire au tableau non plus et l'accent n'est pas mis sur l'étude des races dans le cursus.

En revanche, la représentation des durs travaux des champs est comparable. Comme pour la DKS de Witzenhausen, ils sont illustrés par le fauchage des céréales, les travaux liés à l'élevage sont montrés par le contact avec des veaux, des cochons et des volailles, ainsi que par des images de poussins dans un incubateur. Dans la sellerie-bourrellerie, les étudiantes apprennent à réparer elles-mêmes des chaussures. D'autres tâches manuelles mises en scène sug-

20 Goswin Baumhögger, et G. Rusch, « Die Deutsche Frauenkolonialschule Rendsburg 1937 », *Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte, Pädagogik, Publizistik*, Tome 3, vol. 3 /4, 1976, p. 303-335.

21 Koch, *op. cit.* p. 288.

gèrent que le devoir de la femme allemande consiste à surveiller les travaux. À des images de leçons de d'équitation et de tir (sans uniforme), succède une scène montrant la mesure du niveau d'huile d'une voiture ; le commentaire précise que les étudiantes ont appris à mettre un tracteur en marche. Cependant, le cursus scolaire comprend aussi des travaux typiquement féminins, comme la couture dans des conditions sommaires, le repassage, la lessive, la pâtisserie et la cuisine sur un simple réchaud à alcool ou à pétrole.

Dans un bâtiment séparé, baptisé « Klein-Windhuk » (petit Windhoek), les étudiantes apprennent à vivre en autarcie et à se suffire à elles-mêmes, mais aussi à recevoir des invités. Dans le laboratoire (les prises de vue proviennent du Bernhard-Nocht-Institut für Tropenmedizin d'Hambourg), les étudiantes apprennent à reconnaître les microbes. L'hygiène, la construction et le fonctionnement des installations sanitaires, ainsi que les mesures de premiers secours, constituent également des contenus importants de la formation. Dans l'école coloniale pour femmes aussi, la pratique du sport est mise en avant ; les prises de vue, en particulier la direction de la caméra, ressemblent à celles de l'école coloniale de Witzenhausen. Dans les dernières prises de vue du film sur l'école coloniale pour femmes, l'impression dominante est celle de vaisseaux de guerre allemands, partant de la base navale de Kiel à destination du monde, salués par les signes de mains enthousiastes des étudiantes.

Fondée en mars 1926, l'école coloniale pour femmes de Rendsburg eut deux prédécesseurs avec l'école coloniale pour femme de Bad Weilbach et de Witzenhausen. Après 1925, lorsque citoyennes et citoyens allemands ont à nouveau le droit de s'installer dans les anciennes colonies allemandes, les connaissances enseignées dans les écoles coloniales deviennent nécessaires. L'école coloniale pour femmes est fondée sous forme de société à responsabilité limitée (GmbH). Wilhelm Arning, également directeur de l'école coloniale de Witzenhausen et dont la fille fréquenta l'école coloniale pour femmes, compte parmi les associés²². D'après l'analyse de Karsten Linne, c'est Karl Körner qui, reprenant la direction de l'école coloniale pour femmes à partir de 1930, orienta la formation plus spécifiquement sur la vie et l'activité en pays inconnu et sous les Tropiques, alors qu'auparavant, l'enseignement ne différait pas beaucoup de celui prodigué dans les écoles agricoles classiques pour femmes²³. L'application idéologique est fortement appuyée dans le film avec des points de vue eugéniques. Les drapeaux marqués de la croix gammée, flottant au vent, ainsi que les étudiantes marchant au pas en uniforme de la

22 Succession Arning, SUB Handschriftenabteilung. Cod. Ms. W. Arning 1 Tagebuch 1934-38 ; il raconte qu'il a développé une relation personnelle avec l'établissement scolaire, sa fille fréquentant l'école de Rendsburg (ibid., p. 102).

23 Karsten Linne, « Rendsburg: Zwischen Afrika- Träumereien und "Osteinsatz". Die Koloniale Frauenschule » dans Ulrich von der Heyden, Joachim Zeller (éd.), *Kolonialismus hierzulande*, Erfurt, Sutton, 2007, p. 131-136.

Bund Deutscher Mädel (BDM, Ligue des jeunes filles allemandes) mettent en scène de manière imagée la pénétration de l'esprit nazi parmi les étudiantes. À ce stade, il est cependant impossible de déterminer dans quelle mesure cela correspond à la réalité.

L'école coloniale allemande : toile de fond

La DKS ouvre ses portes en 1898 à Witzenhausen. Elle est créée par Ernst Albert Fabarius (1859–1927)²⁴, qui dirigera l'école pendant de longues années. Il est issu d'une famille de pasteurs luthériens et, outre la théologie et l'économie nationale, il a étudié les sciences politiques, la géographie et l'histoire. Il a officié en tant qu'aumônier militaire à Coblenz et a également exercé les fonctions de secrétaire de la section rhinoise de l'*Evangelischen Afrika-Verein* (Association protestante d'Afrique). Fabarius a également été secrétaire de la *Deutschen Kolonialgesellschaft* (Société coloniale allemande), division de Coblenz.

Dans un mémoire de 1897, intitulé « Denkschrift zur Förderung der deutsch-nationalen Kulturaufgaben und zur Wahrung deutsch-protestantischer Interessen in den überseeischen Gebieten » (Mémoire sur la promotion des missions culturelles nationales allemandes et sur la défense des intérêts germano-protestants dans les territoires d'outre-mer), il expliquait quels établissements devaient être pris en exemple pour l'école coloniale allemande à fonder. Fabarius insistait notamment sur la nécessité d'une formation solide et pratique des Kulturpioniere (pionniers culturels), tandis que, selon lui, la formation dans les colonies pourrait être raccourcie, puisqu'un examen et un endurcissement minutieux du caractère devraient avoir lieu dès avant l'émigration. La Hollande, l'Angleterre et la France avaient créé d'importants établissements de préparation pour les fonctionnaires coloniaux, cependant, l'académie de Delft, la School of Modern Oriental Studies et l'École coloniale étaient dédiées à la formation des hauts fonctionnaires gouvernementaux, n'offrant à ce titre qu'une préparation professionnelle théorique.

Pour les Kulturpioniere allemands, Fabarius tenait pour nécessaire une formation pratique en plus des enseignements théoriques. En outre, la discipline, l'ordre, l'obéissance et la camaraderie, que l'internat permet de vivre et d'apprendre, constituaient pour lui des richesses et des objectifs précieux. En ce qui concerne la formation pratique à l'économie, Fabarius choisit de

24 Jens Böhlke, *Zur Geschichte der Deutschen Kolonialschule in Witzenhausen. Aspekte ihres Entstehens und Wirkens*, Witzenhausen, Selbstverlag des Werratalvereins Witzenhausen e.V., 1995. Eckhard Baum, *Daheim und überm Meer. Von der Deutschen Kolonialschule zum Deutschen Institut für Tropische und Subtropische Landwirtschaft in Witzenhausen*, vol. 57 en tant qu'édition spéciale de la série *Der Tropenlandwirt*, Witzenhausen, Selbstverlag des Verbandes der Tropenlandwirte, 1997.

prendre les établissements d'enseignement anglais (Colonial College and Training Farms près d'Harwich) et néerlandais (école agricole impériale de Wageningen) pour modèles. En conséquence, les élèves doivent suivre une formation aussi bien dans les domaines agricole et horticoles, que dans les domaines de l'élevage et de l'industrie du lait. Ils doivent également acquérir des connaissances dans l'artisanat (forge, sellerie-bourrellerie, charronnerie, laiterie). Ces connaissances pratiques doivent être complétées par des cours théoriques de comptabilité, de langues, de médecine tropicale, de prise de mesures agraires et d'ethnologie, ainsi que par un entraînement sportif comprenant course à pied, équitation, conduite, canoë, natation et tir. Le tout devant être empreint de l'esprit des missionnaires protestants.

Avec le soutien des plus hautes sphères de la noblesse allemande, notamment celui de l'impératrice Auguste Viktoria, de Johann Albrecht zu Mecklenburg (1857–1920) et de Wilhelm zu Wied, la DKS de Wilhelmshof est fondée en 1898, en tant que société à responsabilité limitée (GmbH) privée. Bien que réputée, l'école doit néanmoins s'en sortir sans aide financière du Reich, des sociétés de missions et de la société coloniale allemande²⁵. L'assemblée constitutive de la DKS a lieu au bord du Rhin, l'école elle-même étant située à Witzenhausen. Ce choix est souvent imputé au climat favorable et à la qualité des sols de la vallée de la Werra, en fait, ce sont des motifs purement financiers qui auraient orienté cette décision. Car, d'une part les autres biens fonciers disponibles sous le climat du Rhin²⁶ et de taille similaire à l'ancien monastère *Wilhelmiterkloster* de Witzenhausen (d'abord pris sous bail, puis acheté) étaient plus chers. D'autre part, il est probable que le frère de Fabarius, architecte conseil de la ville de Cassel, ait servi d'intermédiaire auprès des fondateurs de l'école, quant au bien foncier de Witzenhausen.

La devise de l'école est la suivante : « Mit Gott für Deutschlands Ehr – Daheim und überm Meer! » (Avec Dieu pour l'honneur de l'Allemagne – Sur notre sol et de par les mers). La première année, 12 étudiants sont acceptés. La sélection est sévère et les frais de scolarité élevés, de sorte que ce sont surtout les fils des couches sociales les plus éduquées, des sphères économiques et intellectuelles dominantes, qui frappent à la porte. La sélection se poursuit sur les trois années d'internat : la discipline stricte et les exigences élevées

25 Birthe Kundrus, *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*, Köln, Böhlau, 2003, indique que la société coloniale allemande initia et subventionna l'école (p. 32). Ce n'est cependant pas exact, ce sont uniquement des individus comme Fabarius et Johann Albrecht zu Mecklenburg, qui firent avancer la fondation de l'école.

26 Dans ses mémoires de 1897, Fabarius écrit : « La vallée du Rhin se prête à l'installation d'une école coloniale, car son climat permet une agriculture, une horticulture, une viticulture, une culture du maïs et des fruits diversifiées et en outre, c'est lui qui se rapproche le plus, en Allemagne, du climat subtropical. Là, entre Boppard et Bonn, il me semble approprié d'acquérir un bien d'environ 50 à 75 ha de surface, sur lequel l'établissement pourra être installé, sous forme d'internat (...) » (p. 23).

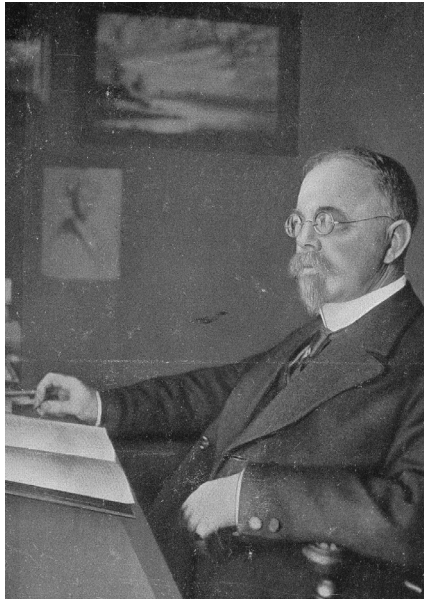


Fig. 4 : Ernst Albert Fabarius. Source : Archive DITSL, Photo-souvenir lors du jour Fabarius 1929.

conduisent au renvoi d'environ un cinquième des élèves, en raison de prestations insuffisantes ou pour des motifs disciplinaires. Cette forte pression génère cependant une importante cohésion, qui perdure parmi les anciens élèves. Les diplômés gardent contact avec l'école. Ils échangent des lettres avec le directeur, le journal de l'école *Der deutsche Kulturpionier* leur est envoyé et lors de leurs séjours en Allemagne, ils peuvent trouver le logis et le couvert au sein de l'école, tout comme c'était l'habitude dans les maisons mères des sociétés de missions.

De 1899 à 1943, environ 2300 étudiants fréquentent l'établissement et 60 % d'entre eux en sortent diplômés²⁷, les trois quarts des diplômés environ partent à l'étranger²⁸. Le nombre d'étudiants et la popularité de l'école ne souffrent pas de la perte des colonies, au contraire. En mai 1921, alors que

27 Peter Wolff, *85 Jahre tropenlandwirtschaftliche Ausbildung in Witzenhausen*, GhK Kassel, 1983, p. 28.

28 Jusqu'à la Première Guerre mondiale, environ 650 étudiants sont passés par la *Deutsche Kolonialschule*, parmi eux, 479 se sont installés à l'étranger : 267 en Afrique, 48 en Amérique du Nord, 16 en Amérique centrale, 77 en Amérique du Sud, 19 en Asie, 14 en Europe, 38 en Australie et dans les mers du Sud. Entre 1919 et 1938 ce sont 658 étudiants en tout qui sont partis pour l'étranger : 258 en Afrique, 35 en Amérique du Nord, 75 en Amérique centrale, 112 en Amérique du Sud, 106 en Asie, 66 en Europe et 6 en Australie et dans les mers du Sud. Cf Böhlke, *op. cit.*, p. 90 et 92.

L'objectif de formation visé se manifeste également par un programme très structuré et très lourd. Les étudiants reçoivent une formation pratique à l'agriculture, ainsi que de nombreux enseignements théoriques, ils doivent apprendre au moins deux langues et rédiger un mémoire. De par la conception de son enseignement, l'école fait preuve de modernité et les étudiants ont manifestement plaisir à apprendre, comme en atteste par exemple la participation volontaire d'un groupe d'étudiants à un cours de la *Deutschen Landkraftführerschule* (école DEULA) à Berlin ou à Zeesen, près de Königswusterhausen, durant les vacances d'automne de 1927³⁰.

À partir de 1927, M. Hoppe donne des leçons de conduite automobile à l'école coloniale³¹ ; l'école possède un tracteur chenillé Hanomag, qui est également mis en scène dans le film.

À la mort de Fabarius en 1927, c'est Wilhelm Arning (1865-1943), ancien médecin des troupes coloniales et indigènes allemandes en Afrique orientale allemande, qui reprend le poste de directeur de la DKS. Politiquement, il soutient le libéralisme national, c'est un ancien membre du parlement prussien et il introduit des cours magistraux sur l'hygiène raciale, la culture et les races. Arning doit lutter sévèrement contre une partie du corps étudiant, qui se radicalise très tôt, adoptant les thèses nazies. Dès 1927, une délégation des étudiants de la DKS se rend en effet au congrès de Nuremberg du parti national-socialiste³². En 1931, des étudiants bagarreurs de l'école coloniale agressent un groupe de randonneurs juifs, venu du château de Ludwigstein, peu éloigné de là. Arning emploie la manière forte et exclut de l'école les meneurs présumés³³.

La rumeur veut que l'élimination d'Arning de son poste de directeur en 1933 incombe à des « raisons liées à l'âge » ou à une « maladie de longue durée », tandis que lui-même évoque une démission³⁴. Le contexte de l'évincement d'Arning à la tête de la DKS comprend non seulement le nouveau positionnement politique qui suit la prise de pouvoir par les nazis, mais aussi la dissonance des idées coloniales d'Arning, et surtout les divers projets d'orientation pour de nouveaux espaces coloniaux. Les révisionnistes coloniaux, qui réclament la restitution des colonies d'Afrique et du Pacifique, s'opposent à

30 Schuhmacher, « Die Technik an der Deutschen Kolonialschule », *Der Deutsche Kulturpionier*, n°3/4, 1927, p. 48-49. Image du tracteur chenillé p.49.

31 *Der Deutsche Kulturpionier*, n°3/4, 1927, p. 28, le professeur de conduite automobile Hoppe figure dans la liste des collaborateurs de la mise en scène du film.

32 Karsten Linne, *Deutschland jenseits des Äquators? Die NS- Kolonialplanungen für Afrika*, Berlin, Links, 2008.

33 Baum, *op. cit.*, p. 106-107. En 1938, un long article, glorifiant cet événement, paraît dans *Deutschen Kulturpionier*, sans mention de l'auteur. « Die Judenschlacht von Wendershausen », *Der Deutsche Kulturpionier*, n°1-2, 1938, p. 20-23.

34 SUB Göttingen Handschriftenabteilung Cod. Ms., W. Arning 1: Reise- und Expeditionstagebücher 1934-1938.

ceux qui souhaitent établir de nouveaux espaces de colonisations allemands en Europe de l'Est pour anticiper l'excédent démographique. En tant que directeur de l'école coloniale et président de l'association des anciens élèves de la DKS, Arning (ainsi que le conseil de surveillance de l'école) défend l'idée que les espaces coloniaux, de même que les débouchés commerciaux, sont plutôt à chercher du côté de l'Afrique tropicale. Il considère ainsi que des espaces de colonisation y sont disponibles pour les européens, par exemple sur les hauts plateaux d'Afrique orientale³⁵.

À cette conception, s'oppose la position privilégiant la colonisation à l'Est, ardemment défendue par un ancien étudiant (et non diplômé !) de la DKS : Walther Darré (1895–1953). Né en Argentine, fils d'un commerçant allemand, Ricardo Walther Oscar Darré commence sa formation à l'école coloniale de Witzenhausen avant la Première Guerre mondiale. Comme la plupart de ses condisciples, il doit interrompre ses études pendant la guerre pour faire son service militaire. Il reprend bien sa formation à Witzenhausen en 1919 et, en tant que doyen des étudiants, il contribue significativement à la formulation du nouveau règlement démocratique de l'établissement. Pourtant, à la fin du semestre d'été 1920, après une procédure du Tribunal d'Honneur menée à son encontre et basée sur un comité paritaire d'étudiants et d'enseignants, il est renvoyé sans certificat de fin d'études de l'école³⁶. Par la suite, Darré poursuit ses études à Halle et Gießen, où il obtient le titre académique d'agronome. Il lui manque cependant les périodes non rémunérées de stage et d'apprentissage ; en outre, la procédure du Tribunal d'Honneur de l'école coloniale de Witzenhausen l'empêche d'être accepté dans la fonction publique.

Après 1925, Darré essaie encore dans de multiples requêtes et lettres d'obtenir a posteriori un diplôme de Witzenhausen. C'est seulement en 1929, après la mort de Fabarius, qu'il est accepté dans l'association des anciens élèves, convoitant à nouveau une remise de diplôme (il souhaite pour cela faire valider son mémoire)³⁷. Au sujet des travaux de Darré, *Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse* (La paysannerie en tant que source de vie de la race nordique) et *Neuadel aus Blut und Boden* (La nouvelle noblesse du sang et du sol) dans la revue *Kulturpionier*, le directeur Arning ne se montre cependant par particulièrement positif.³⁸ Dans un échange épistolaire

35 Arning Wilhelm, « Uehe als Ansiedlungsgebiet für Deutsche Landwirte », conférence tenue dans le cadre de la Société coloniale allemande, section de Berlin, vers 1897.

36 Différemment présenté dans des sources facilement accessibles, conséquence de la tactique de dissimulation mise au point par Darré lui-même, cf <https://www.dhm.de/lemo/biografie/richard-darre>. Cf. Baum, *op. cit.*, p. 108–116, ainsi que dans le dossier personnel de Darré, consultable dans les archives de la Deutsche Kolonialschule à Witzenhausen.

37 Baum, *op. cit.*, p. 108–115.

38 Entretien avec Arning dans *Deutscher Kulturpionier*, n°2, 1930, p. 76–78.

de 1931 avec Darré, Arning oppose un clair rejet aux idées de colonisation de l'Europe de l'Est.

Durant l'été 1933, Darré, désormais Chef des paysans du Reich (Reichsbauernführer) apparaît à la fête d'été de l'association des anciens élèves. À cette occasion, il explique ses objectifs aux diplômés en agriculture coloniale : il vise une concentration des activités de colonisation à l'Est du Reich allemand. Le Dr. Kurt Weigelt, sous-directeur de la Deutsche Bank et membre du conseil de surveillance de l'école coloniale, s'oppose à ces projets. La décision concernant une potentielle réorientation géographique des programmes scolaires est prise par le ministère de l'intérieur. À partir de là, Weigelt obtient du soutien en octobre 1933 : l'Allemagne doit non seulement chercher de nouvelles colonies à l'Est, mais aussi outremer.

L'école coloniale en 1938 : tentative de positionnement

En tant que directeur, Wilhelm Arning est remplacé en 1934 par Karl Wilhelm Heinrich Koch (1882–1970), ancien cultivateur en Angola. Ancien SA, ce dernier n'a jamais eu aucun contact avec Witzgenhausen. À partir de 1934, compte tenu des divergences croissantes avec le directeur Koch, l'association des anciens élèves publie le journal de l'école *Der deutsche Kulturpionier* depuis Berlin³⁹. L'école et la formation en tant que telle sont écartelées entre des forces politiques opposées, représentées par différents groupements : le conseil de surveillance de l'école (de plus en plus coordonné), l'association des anciens élèves, le corps étudiant actif, la direction de l'école avec le corps enseignant et la masse silencieuse (ou en tout cas n'apparaissant pas dans les sources). Certains se sentent confortés par la politique d'Hitler dans leur droit à réclamer la restitution ou la conquête de colonies sous les tropiques (avec l'Afrique en ligne de mire) et à former des colons et des fermiers préparés.

Koch et le président du conseil de surveillance appartiennent à ce groupement⁴⁰. D'ailleurs, Koch veut également redéfinir et étendre le groupe cible. Il ne veut plus seulement former des *Kulturpioniere* issus des meilleurs cercles, mais aussi des spécialistes, férus de technique, pour les questions de technologie agricole, qui soient également désireux de maintenir leur corps en forme. Koch équipe l'école d'une centrale électrique, modernise la laiterie

39 Peter Wolff, « Anmerkungen zur Entwicklung des Journal of Agriculture and Rural Development in the Tropics and Subtropics » remarques sur le développement de Journal of Agriculture and Rural Development in the Tropics and Subtropics, *Journal of Agriculture and Rural Development in the Tropics and Subtropics*, vol. 110 (2009), n°2, p. 100.

40 Dans les années 1934–1936, Koch intitule son éditorial dans le *Deutscher Kulturpionier* « Zur Kolonialfrage » (De la question coloniale) ; il y souligne, dans le détail, la position positive du NSDAP sur la restitution des colonies perdues.

et la salle des machines (où les étudiants apprennent à utiliser des appareils motorisés)⁴¹. Sous sa direction, l'enseignement théorique change : les cours magistraux cèdent la place à des travaux dirigés. Mais en 1938, les étudiants se révoltent contre lui aussi, non parce qu'ils doivent trop souvent marcher au pas ou se tenir au garde-à-vous, comme le dénoncent les anciens élèves⁴², mais parce qu'ils ne voient pas de véritables perspectives d'avenir dans les colonies à récupérer sous les Tropiques⁴³.

En février 1937, sur l'ordre du Chef des paysans du Reich Darré, l'association des anciens élèves est intégrée au Reichsnährstand (instance d'organisation du monde agricole), une mesure qui ne convient pas aux anciens diplômés de l'école d'un point de vue politique et professionnel. En 1937/38, l'école va bien financièrement, car elle a obtenu des subventions importantes de la division *Deutschtum im Ausland* (Diffusion de la germanité à l'étranger) du ministère de l'Intérieur du Reich et elle n'est donc plus dépendante des donations des anciens élèves. Par ailleurs, la pression exercée par les étudiants national-socialistes sur la direction de l'école est de plus en plus forte. Les divergences croissantes entre les différents groupements empêchent finalement de trouver une ligne claire ou une formulation commune décrivant les objectifs de la DKS.

Il est frappant de remarquer que, ni dans les correspondances, ni dans les publications de l'école et de ses organes, on ne trouve le moindre propos sur le film *Der Weg in die Welt*. Une fois encore, on a l'impression que ce film est une observation de l'extérieur, qu'on ne veut ou ne peut pas prendre en compte dans la DKS.

Efficacité du film : autrefois et aujourd'hui

Les tenants et les aboutissants étant connus, nous allons maintenant essayer d'établir la efficacité du film. La succession kaléidoscopique d'images divertit le public, aucune information permettant d'aller plus loin n'est donnée. De courtes scènes, dans le langage cinématographique de l'époque se succèdent les unes aux autres, on voit de nombreux drapeaux qui flottent au vent, des groupes de garçons qui marchent au pas et font du sport. Le commentaire en voix off fait à peine référence aux régions de colonisation tropicales ou aux exigences coloniales et n'a donc, en surface, pas d'effet propagandiste en

41 Jakobus Onnen, Karl Polte (éd.), *Festschrift zum 40jährigen Bestehen der Deutschen Kolonialschule Witzenhausen*, Witzenhausen, 1938, p. 55.

42 Theodor Frank, « Der Diplomkolonialwirt in Beruf und Leben », *Der Deutsche Kulturpionier*, 1938, n°4, p. 22.

43 Baum, *op. cit.*, p. 159-165.

faveur de la colonisation. En 1976, les arguments de Maren Heimlich⁴⁴ vont également en ce sens. Gerlinde Waz, en revanche, évalue autrement l'impact des deux films sur les écoles coloniales allemandes : elle les considère comme clairement orientés en faveur de la restitution des colonies. C'est pourquoi, selon Waz, « un texte de propagande colonial ciblé, tels qu'ils étaient courants dans les films produits par la Ligue coloniale du Reich (Reichskolonialbund), n'est pas nécessaire pour expliciter la revendication coloniale »⁴⁵.

La suite d'images sur la vie de l'école est intégrée entre des paysages de Witzhausen, la référence coloniale n'arrive qu'ultérieurement, avec l'utilisation d'extraits de documentaires agricoles, apportant de ce fait une nouvelle dimension. Avec sa dernière séquence à bord d'un bateau à vapeur camerounais, *Der Weg in die Welt* reste évasif et peu concret. On ne sait pas où va le navire. Gerlinde Waz avance également le fait que le public allemand est exposé depuis le milieu des années 1920 à une profusion de films de propagande coloniale, que ce soit dans les actualités filmées ou dans les programmes principaux (une tendance qui s'est intensifiée après 1934)⁴⁶. La littérature coloniale, notamment, s'épanouit entre 1938 et 1939. Pour Waz, le lien étroit qui unit les revendications politico-coloniales et le cinéma est particulièrement manifeste au vu de l'intensification de ces thèmes dans les programmes accompagnant le film principal au cinéma. Pour Paul Lieberenz, cela représente un commerce lucratif : le public s'est habitué aux bandes de propagande coloniale diffusées avant le film et ayant pour sujet la flore, la faune, les gens ou l'économie. Par ailleurs, les nombreuses images à collectionner et albums associés rendent les revendications coloniales omniprésentes⁴⁷. Pour le public des années 1930, le message colonial propagandiste du film *Der Weg in die Welt* est parfaitement clair : nous (les Allemands) sommes bien préparés, au même niveau que les activités de planification du plan quadriennal d'armement.

Mais l'intention avec laquelle le film était diffusé aux professionnels, aux futurs exploitants agricoles, n'est que pure conjecture. Peut-être s'agissait-il d'une mesure propagandiste pour les écoles, mais en tant que directeur de l'école, Koch défendait l'idée que la DKS devait s'ouvrir à des cercles plus larges que ceux de la bourgeoisie aisée. Dans ce contexte, il peut s'avérer positif de représenter les étudiants comme des garçons jeunes, joyeux, dynamiques et curieux de tout. Il n'est cependant pas clairement montré que

44 D'après Heimlich (*op. cit.*, p. 361), le film se caractérise même « par une totale abstinence en termes de propagande coloniale ».

45 Waz, *op. cit.*, p. 396.

46 *Ibid.*, p. 391.

47 Joachim Zeller, *Koloniale Bilderwelten zwischen Klischee und Faszination. Kolonialgeschichte auf frühen Reklamesammelbildern Koloniale Bildwelten*, Augsburg, Weltbild, 2010.

ces jeunes gens comptent aussi quelques étrangers, venant de Perse pour la plupart. Le film donne l'impression que le quotidien de l'école est dominé par des activités artisanales et agricoles physiques, ainsi que par un entraînement sportif. Bien que des disciplines importantes, telles que l'arpentage, la comptabilité ou la médecine tropicale ne soient pas mises en scène, le film, comme l'indique Heimlich citant l'ancien professeur Schumacher (auquel le film fut à nouveau projeté en 1970), serait « un reflet exact de la réalité de l'école »⁴⁸.

Outre les étudiants pratiquant des activités manuelles et sportives, la serre et des objets du musée sont montrés. En revanche, ni les salles de classe, ni les chambres de l'internat, ni le réfectoire n'apparaissent sur les images. Aucune référence n'est faite, reliant l'école, son personnel ou ses étudiants à la ville ou à sa population, de sorte que pour Heimlich, l'école en elle-même fait l'effet d'une colonie, sans contact, ni lien avec l'extérieur, seule et reposant sur elle-même uniquement⁴⁹.

Le public du point de vue du film

Il est impossible de savoir quel public a visionné la copie de l'Institut für den Wissenschaftlichen Film de Göttingen, classé en tant que document filmé sur l'histoire contemporaine, d'autant plus que les archives qui pourraient éclairer ce point ne sont pas consultables actuellement. Durant le semestre d'été 1969, l'intention partagée par l'Institut für den wissenschaftlichen Film et par le séminaire d'histoire de l'Université d'Hambourg (séminaire de deuxième cycle « Analyse von Film- und Bilddokumenten zur deutschen Kolonialgeschichte » [Analyse de documents cinématographiques et photographiques sur l'histoire coloniale allemande] sous la direction du Prof. Dr. Günther Moltmann) visait à travailler sur le moment documentaire du film, à partir de l'école coloniale en tant qu'établissement de formation. Maren Heimlich résume ainsi : « la valeur documentaire du film ne réside pas dans des considérations sur la structure, la conception théorique et l'histoire, mais dans la réalité de la pédagogie coloniale dans l'Allemagne de 1937 »⁵⁰. Les anciens professeurs auxquels le film fut projeté en 1970, en leur qualité de témoins de l'époque, furent tous d'accord sur le fait que la réalité de l'école était bien rendue dans le film, bien qu'il critiquent l'absence de représentation de certaines disciplines enseignées, telles que l'arpentage et la médecine tropicale, le cours de securisme inclusive.

Mais dans quelle mesure peut-on parler d'une pédagogie coloniale cohérente, accessible et clairement définie en 1937, alors que l'orientation d'un éta-

48 Heimlich, *op. cit.*, p. 363.

49 *Ibid.*, p. 365.

50 *Ibid.*, p. 364.



Fig. 6 : Dans la laiterie. Source : *Der Deutsche Kulturpionier* 1936 Nr. 1, p. 58. Droits réservés au DITSL

blissement de formation aussi important que la DKS n'était pas explicitement définie ? Et que doit-on comprendre par « pédagogie coloniale » ?⁵¹ Si on se focalise uniquement sur le texte du commentaire oral, on a le sentiment que le film n'est politique qu'à la marge et ne contient pratiquement pas de propagande coloniale. C'est pour cette raison qu'il put, sans difficulté, être à nouveau rendu public dans les années 1970. Le film a cependant un impact frappant sur la représentation de l'école agricole coloniale de Witzenhausen. Dans un bref sujet des actualités en langue espagnole *El mundo al instante* datant du 5 août 1981, elle est représentée comme une petite colonie fermée dans une petite ville, au beau milieu de l'Allemagne, derrière les montagnes du territoire actuel de Dame Holle⁵². La succession d'images est similaire à celle du film *Der Weg in die Welt* : d'abord une vue de Witzenhausen et de sa campagne, des gens et des voitures dans la ville, de jeunes hommes dont on présente les machines, un professeur donnant son cours dans l'amphithéâtre, un groupe dans la serre, des travaux collectifs dans les champs, plusieurs

51 Torben Gülstorff, Zoltán Maruzsa, « Vom Wilhelmshof in die Fremde. Ansatzpunkte eines interkulturellen Lernens an der Kolonialschule Witzenhausen », Europäische Akademie für Lebensforschung, Integration und Zivilgesellschaft (éd.), *Interkulturelles Lernen in Ostmitteleuropa. Geschichte – Theorie – Methoden – Praxis*, Vienne, 2011, p. 129-142.

52 <http://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/587902,02:18 à 03:40>.

personnes attachant une remorque à un tracteur sont montrés. La différence essentielle est la couleur de peau des participants au cours.

Depuis le début du 21^e siècle, le film est librement accessible sur YouTube. On ne peut faire que des spéculations quant au public que le film y rencontre. Actuellement, il est publié par des utilisateurs tels que WW2 Music/Video Archive ou Ahnenfeuer. Le film illustre le quotidien putatif au temps du nazisme, des femmes et des hommes jeunes, sains et forts marchant au pas et travaillant. Dans certains cercles, on se souvient et on considère cette image positive du nazisme avec complaisance. Dans le cadre de séminaires du module « Politik und Ökologie im 20. Jahrhundert » (Politique et écologie au 20^e siècle), j'ai également vu ce film avec des étudiants en agriculture biologique, en art et en histoire. Les réactions étaient certes très variées, mais les avis étaient influencés, voire contraints, par la représentation typique du nazisme de la vie réelle. La musique, le sport, les effets de caméra de Leni Riefenstahl, produisent immédiatement une impression de « nazisme », de sorte qu'il est difficile d'appréhender le sous-texte.

Le concept de pédagogie coloniale de Fabarius n'est plus clairement perçu par les spectateurs actuels du film : il impliquait une formation complète basée sur une sélection stricte et la construction d'une élite, ce afin de n'envoyer que de bon « matériaux » dans les colonies, pour que la nation comme les individus en profitent et pour que, malgré leur situation d' « élus », ils ne se voient pas comme des combattants solitaires. L'importance de la communauté qui unissait le personnel de la DKS, ses initiateurs, les étudiants, les enseignants et les anciens n'est pas perçue. La conception de Koch, favorisant une formation égalitaire et férue de technique, avec des allures paramilitaires nettes, est bien plus nettement véhiculée, pourtant le concept se brouille aussi dans la diversité des thèmes abordés, notamment dans le dernier tiers du film. Le premier étonnement passé, il ne règne plus que la confusion et c'est seulement après plusieurs visionnages que le kaléidoscope devient complet. Au 21^e siècle, le terme « colonialisme » subit un glissement de sens. La période est vue comme étroitement liée à l'impérialisme, au nationalisme et au nazisme.

Dans ce contexte, il est difficile pour les spectateurs actuels de percevoir la DKS comme précurseur d'un impérialisme protestanto-missionnaire, progressiste ou réformiste. L'intention de l'école a plutôt été transformée (sous le diktat du colonialisme) en celle d'un établissement de formation pour la race supérieure⁵³. Vu sous cet angle, le mouvement et le positionnement dans le temps et au gré des différentes phases politiques, ne peuvent être distingués. Une école n'est pas une formation monolithique, les générations d'étudiants se succèdent rapidement, de même que le personnel enseignant et les directeurs,

53 Joachim F. Tornau, « Ausbildungsziel Herrenmensch », *Frankfurter Rundschau*, n°117, 21.5.2004, p. 35.

la pérennité du conseil de surveillance n'apporte qu'une persistance et une continuité tout relatives. En apposant durablement à cette école l'étiquette de « refuge du nazisme », on empêche toute discussion intense sur cet établissement scolaire et ses divers objectifs au fil du temps (au lieu, au contraire, de permettre cette réflexion). Reconnaître et questionner les processus de négociation possibles et les marges de manœuvre associées dont peut bénéficier un tel établissement d'enseignement privé (également et justement sous le nazisme), déterminer dans quelle mesure ils ont été utilisés ou non, serait une question passionnante. Mais le film ne permet pas d'ouvrir ces portes.

Biographies

LEONIE AHMER étudie l'Histoire et la Germanistique à l'Université de Heidelberg. De 2012 à 2015, elle est assistante de recherche du projet Interreg « Rhinfilm – Projections du Rhin supérieur. Mémoire, histoire et identités dans le film utilitaire » à l'Institut d'histoire et d'éthique de la médecine d'Heidelberg (IGEM). Elle participe également à divers projets théâtraux et elle a travaillé en tant qu'assistante à la mise en scène en 2011/12 et 2013/14 sur des productions de « Sa majesté des mouches » et « La famille Schrofenstein » pour le théâtre de Francfort.

JO-HANNES BAUER est spécialiste des médias et historien du cinéma. Depuis 1990, il est président du forum des médias et du cinéma communal Karlstorkino à Heidelberg. Coéditeur de l'étude « Jüdisches Leben in Heidelberg » (La vie juive à Heidelberg) (Heidelberg 1992). Depuis 1998, diverses publications sur l'histoire du cinéma et des films, notamment « Der "wilde Westen" von nebenan. Pathos und Melodram in Phil Jutzis Feuerteufel » (L'« ouest sauvage » d'à côté. Pathos et mélodrame dans le Feuerteufel de Phil Jutzi), in : Roschlau, Johannes, Europa im Sattel. Western zwischen Sibirien und Atlantik (L'Europe à cheval. Le western entre Sibérie et Atlantique), Edition Text & Kritik, Munich, 2012, p. 21–32, ainsi que diverses contributions sur l'histoire locale dans « Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt » (Heidelberg. Almanach sur l'histoire de la ville) (1996–2015).

CHRISTIAN BONAHE est médecin et historien, professeur d'histoire des sciences de la vie et de la santé à la Faculté de médecine de Strasbourg. Il dirige le Département d'Histoire des sciences de la vie et de la santé (DHVS) et coordonne les enseignements de sciences humaines et sociales à la faculté de médecine. Il travaille notamment sur l'histoire de la formation médicale en France et en Allemagne, l'histoire de l'expérimentation humaine en France au XX^e siècle, l'histoire des thérapeutiques et l'histoire des films médicaux. Ses publications récentes incluent : avec Anja Laukötter « Screening Diseases. Sex

Educations Films in Germany and France in the First Half of the 20th Century », Special issue, *Gesnerus*, Juin 2015 et « Lorsque le regard l'emporte sur le message. Les courts-métrages de lutte contre la tuberculose d'Edgar G. Ulmer », Special Issue « Cinéma et science », *Alliage*, N° 71, 46–56.

BRIGITTE BRAUN est historienne et spécialiste des médias ; de 2001 à 2012, elle a été collaboratrice scientifique spécialisée dans les médias à l'université de Trèves et a participé aux projets *Screen 1900. Mediale Praktiken und Soziale Frage im Etablierungsprozess neuer Projektionsmedien um 1900* et *Travelling Cinema*. Elle est responsable de la publication et rédactrice au sein de la WHU – Otto Beisheim School of Management. Elle est membre de CineGraph Babelsberg. Elle a récemment publié, avec Andrzej Dębski et Andrzej Gwóźdź, l'ouvrage *Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen* (Trèves 2015).

TRICIA CLOSE-KOENIG est chef du projet du programme Interreg IV OS Rhin-film Projections du Rhin supérieur. Elle est enseignant-chercheur contractuel en histoire des sciences à l'UDS depuis la soutenance de son doctorat (à l'UDS) en 2011. Elle est membre du DHVS et du laboratoire SAGE (UMR 7363). Depuis sa thèse qui inscrit l'histoire d'anatomie pathologique à Strasbourg dans une histoire de pratiques scientifique, économique et patrimoniale, ses recherches s'articulent autour de l'histoire biomédicale du XXe siècle. Elle a également mené des recherches sur la communication et la gestion dans le milieu médicale, en tant que post-doctorante sur un projet ANR-DFG sur le marketing et la publicité pharmaceutique et sur un projet ERC sur l'inscription de la connaissance en médecine, et en tant que chef du projet INTERREG IV OS sur les films « utilitaires » dans le Rhin supérieur.

JOËL DANET est chargé de mission auprès du DHVS à la Faculté de médecine de l'Université de Strasbourg, responsable d'un programme de sauvegarde de documents audiovisuels ayant trait à la santé et d'organisation de projections – débats sur la thématique « médecine et société ». Il est ingénieur de recherche de 2012–2015 dans le cadre du programme Interreg / Offensive Sciences « Projections du Rhin supérieur ». Au sein de l'association Vidéo Les Beaux Jours, il met en place des programmations autour des films documentaires

SARA DOLL est préparatrice et commissaire des collections de l'Institut d'anatomie et de biologie cellulaire de Heidelberg. Dans le cadre de sa thèse, elle a remis à jour le riche fonds documentaire (maquettes, préparations et illustrations) de l'Institut d'anatomie. Elle s'est également occupée des « nouveaux médias », tels que photographies, diapositives et films éducatifs. Dernière publication : « Die Entwicklung der Schilddrüse. Wachstumsmodelle

der Anatomischen Sammlung Heidelberg als Dokumente vergangener Forschungsarbeit » (Le développement de la thyroïde. Maquettes en cire du fonds anatomique de Heidelberg, en tant que documents du travail de recherche passé), in : Ludwig, David (éd.), *Das materielle Modell. Objektgeschichten aus der wissenschaftlichen Praxis* (La maquette matérielle. Histoires des objets de la pratique scientifique), Wilhelm Fink, Paderborn, 2014, p. 21–31.

WOLFGANG U. ECKART est depuis 1992 professeur d'histoire de la médecine et directeur de l'Institut d'histoire et d'éthique de la médecine à la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg (IGEM). Il est né le 7 février 1952 à Schwelm/Westfalen. Après des études de médecine, d'histoire et de philosophie à Münster/Westf. Il obtient son diplôme de docteur en médecine en 1986 et son habilitation à diriger des recherches en histoire en 1984–1985. Il a occupé le poste de médecin de régiment au service historique des armées à Fribourg en Brisgau entre 1988 et 1992, dirigé le Département d'Histoire de la médecine de l'Université de Hanovre depuis 2009. Il est membre de la *Leopoldina – Nationale Akademie der Wissenschaften*. Publications récentes: *Medizin in der NS-Diktatur*. Böhlau, Wien, 2012 ; *Handbuch Sterben und Menschenwürde*, 3 tomes. (avec Michael Anderheiden, De Gruyter, Berlin, 2012 ; *Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin*. Springer, Berlin, 2013 ; *Medizin und Krieg: Deutschland 1914–1924*. Schöningh, Paderborn, 2014.

ODILE GOZILLON-FRONSACQ a fait des études d'histoire et d'ethnologie, puis passé les concours d'enseignement. Après dix années de professorat, reprise d'études universitaires consacrées au cinéma, puis soutenue sa thèse en 1998 sur l'histoire du cinéma en Alsace jusqu'en 1939 (mention Très bien avec Félicitations du jury). Mission aux Archives départementales du Bas-Rhin (2000–2006) en vue de la création d'un pôle images. Depuis 2006, date de la création de l'association MIRA (Mémoire des Images Réanimées d'Alsace), elle travaille dans le but de faire naître une cinémathèque en Alsace. Réalisations : livres consacrés au cinéma en Alsace : *Alsace Cinéma. Cent ans d'une grande illusion*, 1999. *Stratégies cinématographiques en Alsace (1896–1939)*, 2003. Documentaire coproduit par France 3 : *Kinnes, Histoire du cinéma en Alsace*, 1999. Documentaire coproduit par France 3 : *Images réanimées*, 2002. Réalisation d'un DVD coproduit par le Conseil Général du Bas-Rhin et l'INA : *L'Alsace, une histoire européenne. Les années 50*, 2004.

KAY HOFFMANN est directeur d'études au *Haus des Dokumentarfilms* (HDF) à Stuttgart. Il est critique de film et historien du cinéma. Depuis 2012 il est co-directeur du festival du film *NaturVision* à Ludwigsburg. Après des études d'histoire culturelle à l'Université de Marburg il a organisé depuis 1995 divers festivals audio-visuels pour la télévision et des conférences et des projets au sein du HDF. Il collabore de longue date au projet de recherche

L'Histoire du film documentaire en Allemagne (Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland vor 1945) et coordonne actuellement le projet de recherche financé par la DFG sur l'histoire du film documentaire en Allemagne après 1945 (*Forschungsprojekts zur Geschichte des deutschen Dokumentarfilms nach 1945*). Il a publié des ouvrages nombreux et écrit régulièrement dans des revues consacrées au cinéma.

MARION HULVERSCHEIDT, médecin et historienne de la médecine, a travaillé de 2003 à 2011 en tant qu'enseignante-chercheuse dans les instituts d'histoire de la médecine de Heidelberg et de Berlin. Ses domaines de recherche portent notamment sur l'histoire de la médecine tropicale et les maladies infectieuses au 19^e et au 20^e siècle. En tant que collaboratrice indépendante de l'institut allemand d'agriculture tropicale et subtropicale (DITSL – Deutschen Instituts für tropische und subtropische Landwirtschaft) de Witzenhausen, elle initie et traite des projets sur l'histoire de l'école coloniale allemande. Elle est actuellement responsable d'une expérience d'enseignement interdisciplinaire pour concevoir une bande dessinée sur l'école coloniale.

GABRIELE MOSER est historienne et enseignante-chercheuse à l'Institut d'histoire et d'éthique de la médecine de l'Université de Heidelberg. Elle participe depuis octobre 2014 au projet Interreg « RhinFilm – Projections du Rhin supérieur. Mémoire, histoire et identités dans le film utilitaire ». Son domaine de recherche porte sur l'histoire de la médecine et de la santé au 20^e siècle. Publications sur l'histoire sociale de la profession de médecin, sur le soutien de la DFG dans le domaine de la recherche sur le cancer et sur la radiologie sous le nazisme (une exposition sur ce thème est accessible en ligne depuis 2015).

PHILIPP OSTEN enseigne l'histoire de la médecine à l'Université de Heidelberg. Il est porteur du projet RhinFilm du côté allemand, il s'intéresse essentiellement aux interactions entre économie et politique dans le contexte des films culturels de la République de Weimar. Son dernier livre est une étude sur l'histoire du sommeil, intitulé *Das Tor zur Seele. Schlaf, Somnambulismus und Hellsehen im frühen 19. Jahrhundert*. (Aux portes de l'âme. Sommeil, somnambulisme et prémonitions au début du 19^e siècle) Schöningh, Paderborn, 2015.

MAIKE ROTZOLL, docteure en médecine, psychiatrie et historienne de la médecine. Entre 1991–2001 elle a occupé un poste d'enseignante-chercheuse à la clinique psychiatrique universitaire de Heidelberg. Entre 2002 et 2005 elle a collaboré au projet de recherche de la DFG « Zur wissenschaftlichen Erschließung und Auswertung des Krankenaktenbestandes der NS-“Euthanasie-Aktion T4” » (Accessibilité et exploitation scientifique du fonds de dos-

siers médicaux issus de la campagne nazie « d'euthanasie Aktion T4 ». Depuis 2005 elle est enseignante-chercheuse à l'Institut d'histoire et de médecine de Heidelberg. Depuis 2009 elle est *Akademische Oberrätin* et elle a obtenu son habilitation à diriger des recherches universitaires en 2014. Publications sur la médecine de l'époque moderne et sur l'histoire de la psychiatrie au 19^e et au 20^e siècle.

PHILIPP STIASNY est collaborateur scientifique auprès du musée cinématographique de Potsdam et de l'Université de cinéma de Babelsberg *Konrad Wolff*. De 2012 à 2014, il a été collaborateur scientifique dans le cadre du projet interrégional « Der Oberrhein im Gebrauchsfilm » au sein de l'Institut für Geschichte und Ethik der Medizin de l'université de Heidelberg. Il est membre de CineGraph Babelsberg et rédacteur du *Filmblatt*. Publication récente : « Überall das gleiche, wie bei uns. Der deutsch-französische Doppelgänger in "Dr. Bessels Verwandlung" (1927) und die Figur des Heimkehrers im Weimarer Kino », *Zeitschrift für Germanistik*, vol. 3, 2014, p. 582–596.

ALEXANDRE SUMPFF est maître de conférences en Histoire contemporaine à l'Université de Strasbourg et membre junior de l'Institut universitaire de France. Avec Valérie Pozner et Vanessa Voisin, il est commissaire de l'exposition « Filmer la guerre. Les Soviétiques face à la Shoah » (Mémorial de la Shoah, 9 janvier–27 septembre 2015: <http://filmer-la-guerre.memorialdelashoah.org/>). Alexandre Sumpf est spécialiste de la propagande et de l'histoire du cinéma en Russie/URSS. Auteur de plusieurs articles sur ces questions, il a publié *De Lénine à Gagarine. Une histoire sociale de l'Union soviétique* (Folio Histoire inédit, Gallimard, 2013), *La Grande guerre oubliée. Russie, 1914–1918* (Perrin, 2014), *Naissance de la nation soviétique. Guerres et révolutions dans le cinéma russe et soviétique, 1917–1985* (Armand Colin, 2015).

FABIAN ZIMMER a étudié l'histoire et la germanistique à Heidelberg et à Lund. Depuis 2012, il travaille en tant qu'assistant de recherche pour le projet Interreg « *Projections du Rhin supérieur. Mémoire, histoire et identités dans le film utilitaire* », à l'Institut d'histoire et d'éthique de la médecine de l'Université de Heidelberg. Son mémoire de master porte sur l'histoire culturelle de la houille blanche en Suède au 20^e siècle.

Remerciement

Le projet Rhinfilm a été soutenu financièrement par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDE.R). Il a bénéficié, pendant sa préparation et sa mise en œuvre du soutien de nombreuses personnes et institutions que nous tenons à remercier chaleureusement. Pendant la préparation du projet nous avons profité du soutien administratif actif du côté strasbourgeois par Elen Guy (Cellule Europe, Unistra) et à Heidelberg par Monika Manns (Drittmittel Management Heidelberg). Julia Feuerer à Heidelberg et Gilles Kaminske et Jean-Christophe Ruh à Strasbourg ont déplacés des montagnes (de chiffres) à la comptabilité souvent dans une course contre la montre ; ils nous ont pilotés à travers les audits financiers et conseillés de manière compétente pour toutes les questions financières et nous ont ainsi assurés les arrières pour notre travail.

Philipp Stiasny a donné des impulsions décisives aux programmations de nos soirées de projection à Heidelberg et les a marqués par son énorme culture cinématographique. Nous avons tiré un grand profit de ses connaissances exceptionnelles. Odile Gozillon-Fronsacq et Christiane Sibieude nous ont guidés avec une patience illimitée à travers les collections de film, les archives et les répertoires de films amateurs en Alsace et nous ont soutenues sans relâche. Sans elles beaucoup de choses n'auraient pas été possibles. Joël Danet a visionné des films, pensé, fait. Grâce à son expérience avec des films utilitaires parfois difficiles à manier et à sa prudence indispensable à vérifier l'équipement de projection avant le début de nos manifestations, beaucoup de pannes et de problèmes techniques ont pu être évités.

Kay Hoffmann, auteur de deux articles de ce livre, a enrichi de nombreuses séances par ses découvertes de films. Il a été notre pilote dans les archives du Sud-Ouest de l'Allemagne. Jean-Baptiste Garnero, du Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC), s'est occupé de nos demandes de films, qui étaient souvent urgentes, avec amabilité et une grande compétence. Qu'il soit remercié grandement ici.

A Heidelberg, le cinéma Karlstorkino, pris en charge par une association à but non lucratif, est devenu notre maison de l'image. Jo-Hannes Bauer a apporté ainsi une grande contribution au succès de nos manifestations. Sans lui il n'y aurait pas d'histoire du cinéma à Heidelberg. Norbert Ahlers et Maya Dietrich ont accompagné nos projections avec beaucoup d'engagement, leur présence d'esprit et leur habileté. A Strasbourg, nous avons pu organiser nos projections dans le cadre vénérable du cinéma Odyssée grâce au grand soutien de la municipalité et en particulièrement de Georges Heck, responsable du service audio-visuel de la ville. A l'Odyssée Solène Bisch a coordonné nos projections.

Un grand merci va également à la direction de l'Hôpital Civil de Strasbourg, et en particulier à Jean-Marc Noirot et Daniel Mainge, pour leur aide en préparant la salle des fêtes de l'Hôpital pour nos soirées de films. A Karlsruhe nous remercions Josef Jünger de Déjà Vu – Film e.V., le directeur artistique du Stummfilm-Festival Karlsruhe d'avoir accueilli nos films dans son programme.

A Friburg, nos premiers contacts ont pu être noués grâce à Dr. Albrecht Götz von Olenhusen et Dr. Franz Leithold du centre des médias à la bibliothèque universitaire de Friburg. Wolfgang Dittrich-Windhüfel et toute l'équipe du Kommunales Kino in Freiburg e.V. se sont occupés de notre projection du cycle « Santé, bien être-mieux être » qui s'est déroulé sans incident.

Nous avons eu la chance de profiter de l'accompagnement musical et des interprétations sensibles à l'histoire des films de Güther A. Buchwald pendant deux projections.

Leonie Ahmer et Fabian Zimmer, qui ont commencé à travailler dans le projet comme assistants étudiants, sont devenus rapidement des collaborateurs expérimentés et des éléments porteurs du projet. Leur engagement sans faille s'est manifesté dans leurs multiples recherches en archives, leur travail administratif et de traduction, leur participation à l'organisation des manifestations et aussi dans la conception et rédaction de brochures d'information et de programmes. Nous les en remercions. Fabian Zimmer a œuvré à la mise en page de ce livre pendant de longues nuits et a transcrit les corrections des épreuves.

Emmanuel Nuss a porté le drapeau Rhinfilm de l'autre côté du Rhin. Il a visionné et décrit de nombreux films et fait des comptes rendu de nos séances de travail. Nos remerciements lui sont adressés. Nous remercions Roxolana Bahrjanyj pour ses traductions des textes russes et ses relectures multiples. Wolfgang Eckart et Maike Rotzoll ont enrichi et fait avancer le projet Rhinfilm par leurs recherches, leurs commentaires et lui ont donné de nombreuses impulsions scientifiques. Nos remerciements vont aussi à Sara Doll et Marion Hulverscheidt pour leur contribution à ce livre.

Au Bundesarchiv-Filmarchiv à Berlin, où se trouvent une grande partie des documents filmiques allemands montrés par nous en Bade-Wurtemberg et en Alsace, nous sommes redevables à Jacqueline Blösch, Jutta Albert et Carola Okrug, qui nous ont aidées avec une logistique parfaite pour satisfaire nos nombreuses commandes de films. Du côté français nous avons le plaisir de remercier la directrice et l'équipe des archives de télévision à l'Institut national de l'audiovisuel (INA-Est), Isabelle Pantic-Guillet, Anne Gerhard Sonia Gebhart et Simon Wareshagin. Notre reconnaissance va également à Louise Doumerc des archives de Gaumont-Pathé. Nous remercions également Daniel Collin des Archives cinématographiques de l'Est. Sans l'aide de tous ces interlocuteurs qui nous ont soutenus pour faire des recherches et en préparant des films rien n'aurait été possible.

Gabriele Moser a marqué notre projet par son savoir encyclopédique, son talent d'organisation et sa grande habileté diplomatique à partir de l'automne 2014. La réalisation de ce livre lui doit beaucoup.

Enfin, nous exprimons notre gratitude à Tricia Close-Koenig, notre chef de projet, qui a réuni et pris en charge nos équipes de recherche des deux côtés du Rhin et qui a manœuvré notre « nef des fous » à travers les rapides et les rochers de notre fleuve de travail. Ainsi, notre barque du Rhin est devenue une navette européenne qui pour vous lecteurs et spectateurs n'a cessé de traverser le Rhin(film).

Christian Bonah, Philipp Osten und Alexandre Sumpf

Ce projet est 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.