

# 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



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<sup>e</sup> siècle, les débits de boisson strasbourgeois étaient déjà des lieux de divertissement populaire, dans la tradition du café concert<sup>1</sup>. 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<sup>e</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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 *cirques-cinéma*s 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<sup>ème</sup> 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 étrangère<sup>2</sup>. 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 Alsace<sup>3</sup>. 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 interdits<sup>4</sup>. 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 Strasbourg<sup>5</sup>. 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 »<sup>6</sup>.

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 »<sup>7</sup>.

En 1916, la censure est renforcée : un décret du 6 mars 1916, signé des autorités militaires de Karlsruhe<sup>8</sup>, 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-Lorraine<sup>9</sup>. 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 intéressante<sup>10</sup>.

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 note<sup>11</sup> 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*<sup>12</sup>). 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 »<sup>13</sup>. 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* »<sup>14</sup>.

*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 suivante<sup>15</sup> 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 alsacienne<sup>16</sup>.

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 enseignant<sup>17</sup>.

#### *Des fictions au service du patriotisme*

Une note du Ministère de la Guerre envoyé de Berlin le 7 novembre 1917 au *Statthalter* d'Alsace-Lorraine<sup>18</sup> 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 Bioscop<sup>19</sup>, est présenté comme un « grosses Kriegsdrama in 3 Akten aus 1870-71 », dans la grande revue professionnelle publiée à Düsseldorf *Der Kinematograph*<sup>20</sup> (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 <sup>21</sup>. 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 savoir<sup>22</sup>.

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 film<sup>23</sup>. 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 »<sup>24</sup>. De fait, les films nationalistes se multiplient, alimentant le « bourrage de crâne »<sup>25</sup> 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 Spindler<sup>26</sup>.

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 lumière<sup>27</sup>. De même, on s'est astreint à fermer les salles à cause de la grippe espagnole en octobre 1918<sup>28</sup>. 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<sup>e</sup> 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 Tauber-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.    Premiere von aller Welt.  
Eine Wahnvorstellung in Deutsch-Ostafrika.  
Opernmeister Strauß.

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

**Tango-Fieber**  
Eine Film-Parodie in 4 Akten.

**Kasson-Eröffnung 8 Uhr**

**Eintrittspreise:** M. — 55 H. Parkett | M. — 30 Sperrsitze  
M. — 35 H. Parkett | M. — 20 Balkonplatz  
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 Sca-la 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<sup>e</sup> 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.