Un marché du film soumis au *Diktat* de l'État nazi : l'exemple de la Moselle annexée.

Anthony Rescigno

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4234>

DOI : 10.4000/entrelacs.4234

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Anthony Rescigno, « Un marché du film soumis au *Diktat* de l'État nazi : l'exemple de la Moselle annexée. », *Entrelacs* [En ligne], 14 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 21 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4234> ; DOI : 10.4000/entrelacs.4234

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

Tous droits réservés

Un marché du film soumis au *Diktat* de l'État nazi : l'exemple de la Moselle annexée.

Anthony Rescigno

- ¹ En faisant de la question de la propagande le seul point d'observation possible du cinéma allemand sous le nazisme, les chercheurs en études cinématographiques ont longtemps exclu un ensemble de films qui se situait hors de ce champ. Or, cette histoire sélective, qui fait l'impasse sur la masse de films qui circulait dans les salles, induit une mise à distance de la réalité de l'expérience spectatorielle, c'est-à-dire de la manière dont les populations ont pu apprécier, refuser et évaluer ces films en tant que simples spectateurs. Il n'est donc pas étonnant de constater que les questions de recherche liées à la circulation des films allemands et leur consommation par les spectateurs ont mis du temps à s'imposer dans les études à propos du cinéma allemand sous le nazisme. Ce n'est qu'à partir du milieu des années 1980 que des chercheurs investissent les genres les plus populaires de cette cinématographie. Ils entament alors des études sur des films ayant connu du succès pendant le Troisième Reich, mais qui ne s'intégraient pas aux approches propagandistes. L'ouvrage *The Ministry of Illusion* écrit par Eric Rentschler est marquant dans cette historiographie, car il est l'un des premiers à proposer une histoire du cinéma nazi s'appuyant sur une sélection de films variés, allant du mélodrame au film de propagande, et intégrant aussi bien l'étude des formes esthétiques que celles des discours officiels nazis¹. Quelques années plus tard, Sabine Hake poursuit ce travail en interrogeant plus particulièrement la notion de « popularité » du cinéma nazi. Elle consacre notamment un de ses chapitres à l'étude des publics allemands dans une démarche épistémologique². Ces travaux ont à leur tour stimulé des observations localisées du marché cinématographique, concernant souvent des territoires sous domination nazie, et dont l'ouvrage *Cinema and the Swastika* offre un large tour d'horizon³. Cette fois, les auteurs entendent offrir un panorama global des stratégies politiques et commerciales d'expansion de l'industrie cinématographique allemande dans le monde entier. C'est véritablement à partir de ces études locales qu'émergent les premières observations de marchés cinématographiques intégrant une large part de films allemands.

- 2 Sur cette base, notre choix consiste à prendre en compte à la fois l'analyse des mécanismes de propagande et celle de la position des spectateurs face à l'offre qui lui est proposée. Le marché cinématographique est ici appréhendé comme un dispositif d'échange où circulent les œuvres que l'État décide de distribuer en Moselle, celles que les exploitants choisissent de diffuser et les films que les spectateurs sélectionnent en définitive. Cela nous rappelle que la qualité du spectacle ne résulte pas seulement de la production du film, mais également de sa qualification par le spectateur sur la base de son expérience⁴. Le travail mené pour décrire le marché cinématographique de la Moselle annexée s'opère à travers la reconstitution des programmes des salles identifiés à partir des journaux de l'annexion. Il constitue un point d'observation particulier puisque, dans le contexte idéologique de l'annexion forcée du département français, l'observation du loisir cinématographique implique notamment de comprendre les raisons qui ont mené de très nombreux spectateurs n'ayant aucune affinité avec le nazisme à consommer des films allemands. En identifiant les caractéristiques de la circulation des films en Moselle, nous parvenons à dessiner les contours d'une politique commerciale particulière, prenant en compte les enjeux politiques et idéologiques locaux tout en considérant les attentes des spectateurs mosellans.
- 3 Observer le marché cinématographique mosellan entre 1940 et 1944 revient donc également à interroger la manière dont s'organise ce loisir en Allemagne nazie. À ce titre, il convient de revenir sur l'organisation de l'industrie cinématographique allemande au cours du Troisième Reich. Dès 1933, le marché cinématographique allemand est placé sous le contrôle strict de l'État et les secteurs de la production, de la distribution et de l'exploitation répondent prioritairement aux injonctions du *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (ministère à l'Éducation du peuple et à la Propagande, RMVP).

La mise au pas de l'industrie cinématographique allemande dès 1933

- 4 Le cinéma en tant que loisir de masse constitue l'un des piliers du système de propagande du régime allemand. Il devient rapidement une affaire d'État après l'accession au pouvoir du parti nazi en 1933. Le souhait de Josef Goebbels, à la tête du RMVP, n'est pas de nationaliser le cinéma pour en faire une antichambre du pouvoir nazi, mais d'exercer un contrôle intégral sur cette industrie. Dès l'année 1933, l'État organise la gestion des arts et fait voter plusieurs lois emblématiques pour y parvenir. Le 22 septembre 1933, Goebbels instaure la création de la *Reichskulturkammer* (Chambre de la Culture du Reich), elle-même subdivisée en sept chambres dédiées au cinéma (*Reichsfilmkammer*), la radio, la littérature, le théâtre, la presse, la musique et les beaux-arts. Le ministre est à la tête de la chambre principale et les autres sont présidées par des personnes qu'il a nommées. La *Reichsfilmkammer* s'occupe de l'administration générale du cinéma, de la supervision artistique des films en production, de l'économie liée au secteur cinématographique, d'avertir les producteurs des consignes thématiques et scénaristiques, de planifier et encadrer la distribution des films ainsi que des relations avec les organisations corporatistes des professionnels du cinéma, des salles de cinéma et de la technique cinématographique⁵. Josef Goebbels est également à la tête de la branche politique nazie supervisant les arts et la culture : le *Reichspropagandaleitung der NSDAP*⁶. Dans chaque région se trouve une instance locale de cette structure, la *Gaufilmstelle*, chargée de

l'organisation du loisir cinématographique ainsi que des séances destinées aux écoles et à la *Hitlerjugend*. Enfin, en tant que ministre de la Propagande, Josef Goebbels est également à la tête du département des films du ministère (*Abteilung V*). Cette instance est notamment chargée de mener la politique artistique au sein du cinéma allemand.

- 5 Le fonctionnement et les prérogatives du cinéma allemand sont essentiellement dictés par la *Reichslichtspielgesetz* (loi sur le cinéma du Reich) datant du 16 février 1934. Les 34 articles de ce texte régissent la politique de contrôle de la production filmique en renforçant les mécanismes de censure. Les scénarios, dont certains sont liés à des productions directement commandées par l'État (les *Staatsauftragsfilme*), sont tous préalablement étudiés par un haut-fonctionnaire du département des films nommé par Goebbels⁷ : le *Reichsfilmdramaturg*. Une fois le film tourné et monté, la *Filmprüfstelle*, la commission d'évaluation des films, se charge d'estimer s'il correspond aux attentes du ministère et s'il respecte le scénario pré-approuvé par le *Reichsfilmdramaturg*. Ensuite, trois cas de figure sont possibles : obtention du visa d'exploitation, injonction de modifier le film, censure partielle ou totale. En plus de ce premier jugement, la commission décide également de décerner au film une ou plusieurs « mentions » (*Prädikat*). Elles servent à la reconnaissance de certains traits qualitatifs dans le film, qu'ils soient artistiques, idéologiques ou encore culturels. Les mentions les plus prestigieuses permettent d'exonérer l'impôt sur le spectacle des films concernés et les autres permettent d'obtenir un taux réduit de cette taxation. La *Filmprüfstelle* décide aussi de la cote morale du film : il peut être « tous publics », « interdit aux moins de 14 ans » ou « interdit aux moins de 18 ans ». Pour toutes ces étapes, le ministre de la Propagande et Adolf Hitler conservent un droit de regard sur l'ensemble des films, y compris les actualités. Enfin, le RMVP crée aussi en 1933 la *Filmkreditbank*, une structure nationale chargée de financer la majeure partie des budgets des films, à condition qu'ils soient approuvés par le *Reichsfilmdramaturg*.

La distribution des films en Allemagne nazie

- 6 La distribution des films est contrôlée par un département spécifique de la *Reichsfilmkammer*, le *Fachgruppe Inländischer Filmbetrieb*, et d'un point de vue plus politique par le département du film du RMVP. Ainsi, même si la plupart des studios allemands intègrent une succursale destinée à la distribution de leurs films (*Ufa-leih* pour la UFA, *Bavaria-Filmkunst Verleih GmbH* pour la Bavaria), le secteur répond prioritairement aux demandes de l'État. En 1942, suite au regroupement de l'ensemble des studios de production de l'Allemagne en une seule entité, la UFI, le RMVP décide aussi de la création d'une structure unique chargée de la distribution des films : la *Deutscher Filmvertrieb*. Cet organisme sans but lucratif simplifie de fait le contrôle et permet une réduction des coûts en simplifiant la chaîne de distribution. Pour autant, les films continuent d'être présentés dans les cinémas comme étant distribués par les studios habituels⁸. Le nom des studios constitue une source fiable pour les spectateurs qui souhaitent identifier le type de films proposés. Par exemple, les films de *Wien-film GmbH*, le studio développé par les nazis en Autriche à la suite de l'*Anschluss*, correspondent à une production typique autrichienne rassemblant régulièrement des mêmes équipes artistiques et techniques.
- 7 Bien que la recherche soit restée plutôt évasive au sujet de la distribution des films en Allemagne nazie, on identifie tout de même plusieurs preuves du contrôle politique de la distribution des films. Comme le rappelle Aristote A. Kallis, Josef Goebbels est sensible à la

question de la programmation des salles selon que celles-ci se trouvent en ville ou à la campagne⁹. Le cas particulier des productions commandées par l'État nazi nous renseigne également sur les possibilités qu'ont les autorités d'agir sur la promotion des films les plus engagés idéologiquement. Ces productions sont toutes des commandes de l'État, entièrement financées par celui-ci et qui bénéficient d'une promotion publicitaire intensive ainsi que d'une distribution large¹⁰. Parmi les 96 films commandés par les nazis entre 1933 et 1945, on retrouve la plupart des œuvres identifiées à la Libération comme étant des films de propagande par les Alliés, notamment les œuvres dédiées aux grandes figures historiques allemandes (*Die Entlassung* et *Der grosse König*), les films antisémites (*Jud Süß*, *Die Rothschilds*), ceux dirigés contre l'Angleterre (*Ohm Krüger*, *Anschlag auf Baku*) ainsi que certains films traitant directement de la Seconde Guerre Mondiale (*Über alles in der Welt*, *Heimkehr*)¹¹. La plupart de ces productions sont les plus coûteuses du cinéma nazi. Le budget d'*Ohm Krüger* est le troisième plus élevé du cinéma nazi avec ses 5 477 000 Reichsmarks. *Die Entlassung* (4 779 000 RM) et *Der grosse König* (3 600 000 RM) sont les films les plus chers des 52 productions de l'année 1942 dont le budget moyen est de 1 726 000 RM¹². Ainsi, ces films doivent attirer du monde dans les salles tout autant pour répandre leur idéologie que pour assurer un certain degré de rentabilité. L'État compte alors sur une double stimulation du marché pour y parvenir. Premièrement, on octroie à ces films une ou plusieurs mentions qui réduisent fortement le taux d'imposition auquel sont soumis les exploitants, ce qui les incite à les louer davantage. Deuxièmement, une promotion publicitaire importante leur est assurée notamment dans la presse. En Moselle, nous constatons aisément que les films commandés bénéficient d'un nombre d'articles supérieur aux autres films. Avant même qu'il ne soit programmé dans le département annexé au milieu de l'année 1941, *Ohm Krüger* fait par exemple l'objet de quatre articles dans le *Metzer Zeitung*.

- 8 Le contrôle stratégique et politique du secteur de la distribution se révèle à mesure que le Reich s'agrandit, de par les annexions et invasions, afin de proposer des programmes spécifiques à des populations dont les sensibilités varient de celles des spectateurs allemands. *Die goldene Stadt*, le célèbre mélodrame en couleur réalisé par Veit Harlan, est interdit de diffusion en Bohême-Moravie à la demande du *Gauleiter* (responsable politique régional) de cette province sous protectorat allemand¹³. Il craint que la mauvaise image que le film renvoie des Slaves ne provoque la colère des spectateurs locaux. Lorsque le film *Pour le Mérite* de Karl Ritter est programmé au Luxembourg au début de l'annexion en 1940, le rapport du *Sicherheitsdienst* (agents de renseignements de la S.S.) transmis à Berlin indique que « les Luxembourgeois ne peuvent pas comprendre ce genre de films ». L'agent préconise une période d'adaptation des programmes au public luxembourgeois¹⁴. Ce film dépeint le destin de quatre soldats allemands depuis la fin de la Première Guerre Mondiale jusqu'à l'avènement du nazisme. Il fait l'éloge du patriotisme héroïque des soldats allemands. En Moselle voisine, *Pour le Mérite* n'est jamais programmé tout comme la quasi-intégralité des films se déroulant pendant la Première Guerre Mondiale.

Le contrôle du marché cinématographique mosellan par les nazis

- 9 Dès les premiers jours de l'annexion, on identifie une prise en main du secteur cinématographique local par les instances politiques allemandes. Le 12 juillet 1940, le chef du bureau de la Propagande pour le *Gau Saarpfalz*¹⁵ transmet une lettre à Josef Bürckel, le

chef de l'administration civile (*Chef der Zivilverwaltung*, CDZ) au sujet du contrôle du cinéma en « Lorraine allemande »¹⁶. Il lui indique que l'actuel responsable du *Gaufilmstelle* et de la *Reichsfilmkammer* du *Saarpfalz*, Heinz Frey, s'occupe désormais des questions liées à la « propagande par le film »¹⁷ en Lorraine. Cette lettre illustre d'abord la mainmise du NSDAP sur l'activité cinématographique au sein du territoire annexé. D'autre part, la soudaineté de cette décision, aux premiers jours de l'annexion, ainsi que son ton intransigeant, sous-entendent un enjeu déterminant pour le parti à propos de l'usage du cinéma à des fins de propagande. Plus tard, la constitution de la *Lothringer Lichtspieltheater GmbH* en 1943, une société de gestion de 11 salles en Moselle pilotée par les dirigeants du parti nazi depuis Sarrebruck, témoigne de cette considération des politiques vis-à-vis du loisir cinématographique. Les six salles de la ville de Metz sont les seules du département à être exploitées directement par les services de l'administration civile allemande, ce qui ouvre la voie à un contrôle politique de leurs activités.

- 10 Le cinéma et les films allemands sont des outils à la disposition des autorités pour diffuser une culture nationale allemande et une idéologie nazie qu'elles jugent adaptées au contexte local. Mais il ne faut pas oublier que cet outil doit conserver son attractivité vis-à-vis des spectateurs. Christian Metz rappelle à ce titre que « l'institution cinématographique » est composée, d'une part, de l'industrie cinématographique, dont le but est de faire remplir les salles, et, d'autre part de la « machinerie mentale » des spectateurs qui poursuivent la volonté de nouer une bonne relation avec les films¹⁸. Aussi, le cinéma nazi en Moselle doit servir de support de diffusion de la culture et des idéologies dominantes, notamment à travers la promotion de la langue allemande au sein de tous les films diffusés, mais il doit également plaire aux spectateurs.
- 11 L'étude de la circulation des films en Moselle permet d'analyser précisément leur usage. En l'absence de données régulières concernant la fréquentation des salles, l'analyse des programmes à partir des journaux publiés quotidiennement en Moselle permet d'apporter des indications sur le succès des films auprès des spectateurs. Le dépouillement de la presse de l'annexion a ainsi permis l'identification de 3500 programmes contenant les titres de 654 films différents dont 89 % sont allemands¹⁹. Sur les 56 salles de Moselle dont nous avons pu vérifier une activité même partielle pendant l'annexion, 42 sont apparues au moins à une reprise dans les journaux. Les programmes des six salles de Metz et des trois de Thionville, les deux plus grandes villes du département, ont été reconstitués dans leur quasi-totalité. Choisir ou non de programmer un film, c'est opérer des sélections censées être des preuves d'une adaptation des exploitants (ou des autorités) au public local. Aucun ne prendrait le risque de reprogrammer un film ayant connu un échec préalable et, à l'inverse, la prolongation d'un film durant quelques jours répondrait vraisemblablement à une demande locale élevée pour ce même film. Pour autant, cette adaptation n'est pas uniquement basée sur la réussite économique. La programmation peut être aussi le fruit d'une intention politique ou d'une spécialisation d'une salle²⁰. Néanmoins dans tous ces cas, elle doit conduire à une adhésion des spectateurs.
- 12 L'étude du marché cinématographique en Moselle, à travers la restitution intégrale des films programmés, permet d'identifier plusieurs interventions politiques dans la programmation locale. La plus franche d'entre elles concerne l'absence de films français, y compris ceux de la *Continental*, le studio piloté par les Allemands en France. Or, ces mêmes films sont programmés dans toute l'Allemagne nazie et même à Sarrebruck, la principale ville de la région du *Gau Westmark* qui inclut la Moselle annexée. Ainsi, on

retrouve des films d'Henri Decoin comme *Premier Rendez-vous* et *L'Inconnu dans la maison* à quelques kilomètres seulement des cinémas de Moselle où ils sont censurés. Au Luxembourg, seul le premier des deux est programmé durant dix jours et constitue la seule incursion française au sein de la programmation du Grand-Duché annexé. En Alsace, il semblerait également qu'aucun film français n'ait été diffusé sous le nazisme²¹.

- 13 À l'image du film *Pour le Mérite*, on remarque en Moselle une absence de la quasi-intégralité des films allemands dont l'intrigue se déroule pendant la Première Guerre Mondiale²². Pourtant, certains d'entre eux ont remporté un succès considérable en Allemagne et sont considérés par le régime comme des œuvres importantes. *Pour le Mérite* réalise la plus grande recette de l'année 1938 avec plus de 3 millions de Reichsmark sur le marché national allemand. Même si nous ne disposons pas de sources administratives justifiant la suppression de ces films du marché cinématographique mosellan, nous envisageons que les responsables de la programmation des salles ont pris soin de ne pas confronter les spectateurs locaux à la période du premier conflit mondial pour éviter de rappeler indirectement à la population locale son attachement à la France victorieuse de 1918. De la même manière, les statues à la gloire du « Poilu » sont retirées des villes de Moselle par les autorités allemandes dès le début de l'annexion. En dépit de leur union dans le Troisième Reich, le rapport des Mosellans à l'Histoire ne peut être identique à celui des Allemands.
- 14 Malgré cette implication politique dans les programmes, il n'est pas possible de réduire le loisir cinématographique mosellan à la simple volonté politique des autorités le contrôlant. La répartition des films commandés par l'état nazi dans la programmation locale nous renseigne sur la possibilité pour les spectateurs de résister à l'autoritarisme culturel des nazis.
- 15 Parmi les 30 films qui cumulent le plus de jours de programmation à Metz et Thionville durant l'annexion, on ne retrouve que très peu des 96 films. À Metz, on identifie *Die grosse Liebe*, l'un des films les plus populaires du cinéma nazi avec Zarah Leander, *Jud Süß* et le mélodrame *Liebesgeschichten*. À Thionville, on retrouve également *Jud Süß* et *Die grosse Liebe* ainsi que *Frontheater*, *U-Boote Westwärts!*, *Die Entlassung* et *Sechs Tage Heimaturlaub*. À l'inverse, nous pouvons observer l'échec de quelques-uns des plus grands films du cinéma de propagande allemand. *Ohm Krüger*, le film d'Hans Steinhoff relatant les événements de la guerre de Boers, bénéficie d'une promotion intensive dans la presse locale à la hauteur de son coût de production. Le film est programmé en exclusivité et conjointement au Rex à Metz et au Scala à Thionville en 1941. Après sept jours d'exploitation, la durée habituelle pour un nouveau film dans ces deux villes, la presse locale informe ses lecteurs d'une prolongation de quatre journées. Ensuite, cette superproduction n'est plus jamais programmée à Thionville et n'apparaît qu'une seule fois à Metz pendant onze jours. Dans cette dernière ville, il arrive ainsi en 93^{ème} position du palmarès des films classés selon le nombre de jours de programmation et en 124^{ème} à Thionville. À titre de comparaison, les dix films les plus diffusés à Metz entre juillet 1940 et novembre 1944 sont programmés 3,8 fois durant une moyenne de 38,5 jours tandis qu'à Thionville la moyenne de programmation est de 2,3 fois pour une durée de 23,5 jours. Le film qui remporte le plus de succès à Metz est *Sieben Jahre Pech*. Il est programmé à six reprises et cumule 45 jours de projection. À Thionville, le film le plus programmé est *Die goldene Stadt* avec deux programmations durant 28 jours cumulés.
- 16 L'observation faite au sujet de la circulation d'*Ohm Krüger* en Moselle coïncide avec les conclusions faites au sujet du même film par le SD au Luxembourg. Malgré une campagne

promotionnelle intensive, certainement similaire à celle observée en Moselle, le film ne rencontre pas le succès escompté. D'après Paul Lesch, les autorités allemandes ont souhaité utiliser *Ohm Krüger* pour défaire le sentiment pro-britannique de la population locale²³. Dans un aveu d'échec, le SD indiquent qu'il faut accepter que les Luxembourgeois possèdent « leur propre opinion » face aux films. Le film d'Hans Steinhoff n'est pas le seul *film commandé par l'état nazi* à ne pas intéresser les spectateurs annexés. *Bismarck*, également promu dans la presse mosellane à de nombreuses reprises, n'est programmé que 14 jours à Metz et 7 à Thionville, *Heimkehr* est programmé 22 jours à Metz et seulement huit à Thionville et *Der grosse König* est présenté 25 jours à Metz et sept à Thionville. Ces films peinent à s'imposer durablement sur le marché local et les exploitants des salles de ces deux villes ne jugent pas pertinent, d'un point de vue commercial, de trop les reprogrammer. Cela n'exclut donc pas la possibilité d'un succès relatif auprès de publics spécifiques lors de leurs premières projections (colons allemands, soldats de la *Wehrmacht*, sympathisants locaux du nazisme), mais nous constatons l'absence d'un plébiscite local pour ces films malgré cette présence de spectateurs germanophiles. Les raisons ne sont pas nécessairement politiques, elles peuvent simplement s'expliquer par le fait que ces films ne correspondent pas aux attentes de la majorité des spectateurs. À l'inverse, les palmarès de Metz et Thionville font la part belle aux comédies, aux films musicaux ainsi qu'aux mélodrames de qualité. La présence d'une vedette bénéficiant d'un capital sympathie important comme Zarah Leander, Wolf Albach-Retty ou Marika Rökk suffit souvent à attirer les foules dans les cinémas même lorsqu'il s'agit d'un film commandé par l'État comme *Die grosse Liebe*.

Conclusion

- 17 La disparition de liaisons « classiques » entre producteurs, distributeurs et exploitants implique de considérer le marché du film en Allemagne nazie comme un cas tout à fait particulier. Ce sont avant tout les consignes du ministère de la Propagande qui régissent la distribution des films selon les spécificités contextuelles et politiques des salles de cinéma. Ces éléments peuvent être mis en relation avec d'autres études de marchés cinématographiques locaux afin de préciser le caractère spécifique de la programmation de Moselle. Le projet scientifique « Cinematic Brno »²⁴ s'est intéressé à la programmation de cette ville moyenne de République Tchèque jusqu'en 1945. En observant les programmes des salles, on se rend compte que les « censures » constatées en Moselle s'appliquent de façon inversée à Brno. On identifie par exemple une dizaine de films de la *Continental* quand ceux-là sont interdits en Moselle et, à l'inverse, on constate l'absence caractérisée de *Die goldene Stadt* alors qu'il s'agit du plus grand succès de la programmation de Moselle.
- 18 Pour autant, le caractère totalitaire de l'industrie cinématographique allemande ne doit pas omettre son souci de réussite commerciale. Pour assurer le financement de la chaîne de production, les autorités doivent s'assurer que les spectateurs répondent positivement aux films qui leur sont proposés. Malgré la puissance commerciale des films financés directement par le régime, le marché cinématographique mosellan ne leur accorde pas nécessairement une place privilégiée dans les salles une fois la première passée. À travers la comparaison opérée avec les palmarès locaux, cette étude rappelle qu'il est impératif de prendre au sérieux le jugement des populations locales dès lors qu'on étudie la circulation des films. Elle rappelle que le marché correspond à un arbitrage entre une

offre et une demande et que le succès ne peut être garanti, quels que soient les moyens mis en place pour l'orienter. Le public est une partie intégrante et fondamentale du marché cinématographique appréhendé comme lieu de l'épreuve de la qualité du film²⁵.

- 19 **Liste des films cités** avec les traductions en français lorsque le film a été exploité en France ou traduit littéralement si ce ne fut pas le cas :
- 20 *Anschlag auf Baku* – *Attentat à Bakou* – Fritz Kirchhoff, 1942.
- 21 *Bismarck* – Wolfgang Liebeneiner
- 22 Wolfgang Liebeneiner
, 1940
- 23 *Der grosse König* – *Le Grand roi* – Veit Harlan, 1942.
- 24 *Die Entlassung* – *L'Abdication* – Wolfgang Liebeneiner, 1942.
- 25 *Die goldene Stadt* – *La Ville dorée* – Veit Harlan, 1940.
- 26 *Die grosse Liebe* – *Un Grand amour* – Rolf Hansen, 1942.
- 27 *Die Rothschilds* – *Les Rothschilds* – Erich Waschneck, 1940.
- 28 *Fridericus* – Johannes Meyer, 1937.
- 29 *Fronttheater* – *Théâtre du front* – Arthur Maria Rabenalt, 1942.
- 30 *Jud Süß* – *Le Juif Süß* – Veit Harlan, 1940.
- 31 *Heimkehr* – *Retour au pays* – Gustav Uciky, 1940.
- 32 *Liebesgeschichten* – *Histoire d'amour* – Viktor Tourjansky - 1942
- 33 *Ohm Krüger* – *Le Président Krüger* – Hans Steinhoff, 1941.
- 34 *Pour le Mérite* – *Pour le Mérite* – Karl Ritter, 1938.
- 35 *Pour le MÈrite*
- 36 *Sechs Tage Heimurlaub* – *Six jours de congés au foyer* – Jürgen von Alten, 1941.
- 37 *Sieben Jahre Pech* – *Sept ans de poisse* – Ernst Marischka, 1940.
- 38 *U-Boote Westwärts!* – *Sous-marin, à l'ouest !* – Günther Rittau, 1941.
- 39 *Über alles in der Welt* – *L'appel du devoir* – Karl Ritter 1940

BIBLIOGRAPHIE

Sarah Budex, « L'homme de l'ombre. Le programmeur, entre positionnement économique et représentations symboliques », *Théorème : la vie des salles de cinéma*, n° 22, 2014, pp. 127-140.

Pierre Cadars et Francis Courtade, *Le cinéma nazi*, Paris, Eric Losfeld, 1972.

Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin, Texas, University of Texas Press, 2004.

David S. Hull, *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933-1945*, Berkeley, University of California Press, 1969.

Aristotle A. Kallis, *Nazi Propaganda and the Second World War*, New-York, Palgrave MacMillan, 2005.

Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilie : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010.

Paul Lesch, *Heim Ins Ufa-Reich?: Ns-filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg, 1933-1944*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.

Jean-Marc Leveratto, « Histoire du cinéma et sociologie de la consommation », *Théorème*, n° 15, 2012, pp. 13-23.

Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23, 1975, pp. 3-55.

Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.

Anthony Rescigno, « Danielle Darrieux et les spectateurs annexés : le Rendez-vous manqué », in : Gwenaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Danielle Darrieux : la traversée d'un siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2018.

Roel Vande Winkel et David Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, London, Palgrave Macmillan, 2011.

NOTES

1. Eric Rentschler, *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1996.
2. Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin, Texas, University of Texas Press, 2004.
3. Roel Vande Winkel et David Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, London, Palgrave Macmillan, 2011.
4. Jean-Marc Leveratto, « Histoire du cinéma et sociologie de la consommation », *Théorème : le cinéma en situation : expériences et usages du film*, n°15, 2012, pp. 13-23.
5. Roel Vande Winkel et David Welch, « Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933-45 », dans : Roel Vande Winkel et David Welch, *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema*, London, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 1-24.
6. Roel Vande Winkel et David Welch, *ibid.*
7. David Stewart Hull, *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933-1945*, Berkeley, University of California Press, 1969, p. 44.
8. Roel Vande Winkel et David Welch, *op.cit.*
9. Aristotle Kallis, *Nazi Propaganda and the Second World War*, New-York, Palgrave MacMillan, 2005, p. 210.
10. Roel Vande Winkel et David Welch, *op.cit.*
11. La liste complète de ces films est indiquée dans : John Kelson, *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions held in Zonal Film Archives Services Division, Control Commission for Germany*, Trowbridge, Flicks Books, 1997, pp. 77-90.
12. Les budgets des films ont été récupérés dans : Gerd Albrecht, *Nationalsozialistische Filmpolitik: eine Soziologische Untersuchung über Die Spielfilme des dritten Reichs*, Stuttgart, F. Enke, 1969.
13. Aristotle Kallis, *op.cit.*
14. Paul Lesch, *Heim Ins Ufa-Reich?: Ns-filmpolitik und die Rezeption deutscher Filme in Luxemburg, 1933-1944*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, p. 67.
15. Il s'agit du Gau qui sera fusionné avec le CdZ-Gebiet Lothringen un an plus tard.
16. Archives départementales de Moselle, ADM 1W1.

17. Pour autant, il est difficile de savoir si cette fonction concerne toutes les catégories filmiques ou seulement les actualités.
18. Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n° 23, 1975, pp. 3-55.
19. Cela correspond à 17 327 journées de programmation et 42 321 séances cumulées.
20. Sarah Budex, « L'homme de l'ombre. Le programmeur, entre positionnement économique et représentations symboliques », *Théorème : la vie des salles de cinéma*, n° 22, 2014, pp. 127-140.
21. Pour une étude plus détaillée à propos des films français dans les territoires annexés : Anthony Rescigno, « Danielle Darrieux et les spectateurs annexés : le Rendez-vous manqué », in : Gwenaëlle Le Gras et Geneviève Sellier (dir.), *Danielle Darrieux : la traversée d'un siècle*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2018.
22. Dans ce qui est l'un des ouvrages pionniers à propos du cinéma nazi, Pierre Cadars et Francis Courtade comptabilisent au moins une dizaine de films en lien avec la Première Guerre Mondiale. Seul ... *Reitet für Deutschland*, dont l'intrigue débute à l'issue du premier conflit mondial, est programmé en Moselle. Pierre Cadars et Francis Courtade, *Le cinéma nazi*, Paris, Eric Losfeld, 1972.
23. Paul Lesch, op.cit., pp. 84-86.
24. Department of Film and Audiovisual Culture at Faculty of Philosophy, Masaryk University, Brno, « Cinematic Brno », *Cinematic Brno : documentation of movie exhibition history and cinema-goer's preference in Brno, 1918-1945, 2011*, <<https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php>>.
25. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, *Cinéphiles et cinéphilie : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 53.

RÉSUMÉS

Cette étude s'intéresse au devenir du marché cinématographique en Moselle lorsqu'il est annexé par les nazis en juin 1940. Comment est-il organisé alors que les secteurs de la distribution et de l'exploitation répondent désormais prioritairement aux injonctions politiques des autorités ? Le loisir cinématographique étant à présent contrôlé par les mêmes lois que dans le reste de l'Allemagne, nous étudierons d'abord les caractéristiques de l'organisation du marché du film sous le Troisième Reich. Ce secteur est soumis tout autant aux impératifs idéologiques du régime nazi qu'aux logiques purement mercantiles de l'industrie cinématographique. Les films doivent être fiables politiquement, mais aussi rentables d'un point de vue commercial. Nous verrons ensuite que, dans le contexte politique et idéologique particulier de l'annexion, l'étude du marché cinématographique de la Moselle demeure pertinente, car elle permet de dessiner les contours d'une politique commerciale particulière, prenant en compte les enjeux idéologiques et culturels locaux ainsi que les attentes des spectateurs, quitte à minorer la place des films de propagande.

This study focuses on what happened to the film market in Moselle when it was annexed by the Nazis in June 1940. How did it organise itself when the distribution and exploitation sectors were giving priority to the political injunctions of the authorities? As cinematographic leisure was at that point controlled by the same laws as in the rest of Germany, we will first study the characteristics of the organisation of the film market under the Third Reich. This sector was subject as much to the ideological imperatives of the Nazi regime as to the purely mercantile logic of the film industry. The films must be politically credible, but also profitable from a

commercial point of view. We will then see that, in the particular political and ideological context of annexation, the study of the cinematographic market of the Moselle remains relevant because it allows to delineate the contours of a particular commercial policy, taking into account the ideological and cultural stakes as well as the expectations of the spectators, even if it means minimising the place of propaganda films.

AUTEUR

ANTHONY RESCIGNO

Docteur en arts et membre associé au 2L2S (Université de Lorraine, Metz). Ses recherches portent actuellement sur l'histoire et l'esthétique du cinéma allemand des années 1940. Il est le lauréat 2018 du prix « Sciences en Lumière » (CNRS) qui récompense son projet de documentaire adapté de sa thèse de doctorat. Cette dernière soutenue en 2017 s'intitule « Les films allemands en Moselle annexée par l'Allemagne nazie (1940-1945) : histoire du plaisir oublié ».