

MARTYRES ET MADONES, VIERGES ET PUTAINS
L'Image de la Femme dans le Cinéma du Troisième Reich.

Par

Geneviève Schetagne

Université Concordia



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-34722-5
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-34722-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

RÉSUMÉ

MARTYRES ET MADONES, VIERGES ET PUTAINS : L'Image de la Femme dans le Cinéma du Troisième Reich.

Basé sur l'analyse de quatre films - *Das blaue Licht* (1932), *Amphitryon* (1935), *Jugend* (1938) et *Es war eine rauschende Ballnacht* (1939) – ce mémoire de maîtrise propose une étude de la représentation sexuelle et de la condition féminine dans le cinéma de la période nazie [1933-1945]. Dans un premier temps, un aperçu des tendances cinématographiques nationales-socialistes est proposé. Au deuxième Chapitre, l'étude de la place de la femme dans la République de Weimar et dans la société du Troisième Reich, permet de rattacher cette condition réelle à l'image de la femme dans le cinéma de la même période. L'accent est mis sur les conjonctures historiques, culturelles et sociales ayant influencé la mise en image de la femme au grand écran de l'Allemagne nazie. Cette étude suggère que le cinéma populaire de la période nazie n'a pu simplement éradiquer les images modernes de sexualité féminine dérivant de la République de Weimar, et que la présence de telles images révèle des contradictions et des incohérences allant à l'encontre des aspirations idéologiques nationales-socialistes. Par ailleurs, ce mémoire démontre comment le cinéma dit « nazi » négocie l'inclusion de modèles sexuels « déviants » en les punissant au cours du développement du récit du film. Toutefois, la constante réapparition d'éléments et de thèmes récurrents démontre les inconsistences et les faiblesses de ce régime fasciste-machiste, en négociation perpétuelle avec la représentation et le rôle sexuel de la femme dans la société et au grand écran.

REMERCIEMENTS

Ph.D. Carole Zucker, Directrice de thèse, pour son soutien, son encouragement et sa participation à ce projet.

Les deux membres du comité de lecture, Ph.D. Mario Falsetto de l'Université Concordia et Ph.D. Michael Cowan de l'Université McGill pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon projet.

Les Professeurs enseignant au niveau de la maîtrise, pour le partage de leurs connaissances; ils sont une grande source d'inspiration.

L'École de Cinéma Mel Hoppenheim pour la formation professionnelle et intellectuelle de haut niveau et hors du commun.

Le Berlin Filmmuseum et Madame Anke Hahn pour m'avoir permis de visionner tous les films que je voulais.

La Bibliothèque du Filmmuseum et les bibliothécaires pour leur assistance technique et leur amabilité.

Le Bundesarchiv-Filmarchiv (archives fédérales et archives du film) de Berlin et Madame Ute Klawitter, pour m'avoir donné l'autorisation spéciale de visionner certains films interdits depuis 1945 et m'avoir permis de consulter de vieux documents datant du Troisième Reich.

Le Bundesarchiv (archives fédérales) de la Finckensteinallee et Madame Kristin Hartisch, pour m'avoir permis de consulter de vieux dossiers datant du Troisième Reich et des microfilms d'archives.

Remerciements spéciaux

Mes parents, Arlène Gaudreault et Jean-Pierre Schetagne, pour leur soutien moral et financier, pour avoir été des correcteurs assidus et une grande source d'inspiration. Ce mémoire leur est dédié tout spécialement.

Ma tante Mirella Gazzoni, pour ses relectures et précieux conseils.

Mon amie et collègue Gilda Boffa pour son aide précieuse et ses encouragements lors des moments plus difficiles.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
Un cinéma de contrastes	3
Leni Riefenstahl dans <i>La Lumière Bleue</i>	4
Käthe Gold dans <i>Amphitryon</i>	5
Kristina Söderbaum dans <i>Jeunesse</i>	6
Zarah Leander dans <i>Es war eine rauschende Ballnacht</i>	7
Pour conclure	9
EIN KINO, EIN REICH, EIN FÜHRER	10
Régime politique, régime esthétique	13
Hollywood à Berlin	19
Le politique de l'apolitique.....	21
Variation sur un même thème	23
Mot de la fin.....	24
KÜCHE, KIRCHE, KINDER?.....	26
La République de Weimar : un signe avant-coureur.....	27
Les femmes du régime nazi	31
La représentation de la femme au cinéma	35
Un cinéma kantien.....	38
Un cinéma d'attraction	40
Opportunisme ou compromis?	41
JUNTA DANS LA LUMIÈRE BLEUE.....	46
La Lumière Bleue : la légende de la dernière <i>Wunderfrau</i>	47
From Junta to Hitler.....	51
Junta, l'amazone du <i>Berfilm</i>	52
Les rôles masculins.....	57
Un film annonciateur	60
ALCMÈNE DANS <i>AMPHITRYON</i>	61
Origines du mythe	63
Société unie, couple en harmonie.....	66
Alcmène et Andria.....	69
L'union fait la force.....	75
Vierge ou putain ?	76
Les femmes et les biens de consommation.....	78
Un film au potentiel subversif.....	80
Conclusion	81
ANNCHEN DANS <i>JUGEND</i>	82
L'aura de Kristina.....	83
L'histoire d'Annchen.....	86
Annchen et Marouschka	88
Hoppe, Schigorski et Hans.....	89
Mélodrame pour la race aryenne.....	91
Le corps et la nature	93
Représentation de la sexualité.....	95

Héroïne sacrificielle ou femme déchue ?.....	98
KATHARINA DANS ES WAR EINE RAUSCHENDE BALLNACHT	100
Zarah Leander, la star aux multiples visages	101
Un ersatz de star	104
Es war eine rauschende Ballnacht	106
Tchaïkovski vs Murakin, Katharina vs Natassja	109
Plaisir visuel	112
Mélodrame musical	113
Le prix de la liberté.....	118
CONCLUSION	120
Retour en arrière.....	120
Junta, une figure annonciatrice	123
Images masculines inadéquates : le retour du refoulé.....	127
BIBLIOGRAPHIE	132

INTRODUCTION

Le cinéma allemand de la période nazie peut être considéré sous de nombreux aspects. Un nombre appréciable d'ouvrages traitant de ce cinéma national sous des angles aussi divers que l'histoire, la culture, la politique et l'esthétique du cinéma sont parus depuis les années 1990. Par ailleurs, les premières études portant sur le sujet ont été publiées à partir de la fin des années 1960 seulement, soit une vingtaine d'année après la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Ces écrits de David Stewart Hull [1969], Francis Courtade, Pierre Cadars [1972] et Erwin Leiser [1974] remettent dans leur contexte historique et politique certains films de propagande de cette période, mais ces auteurs se sont penchés presque exclusivement sur l'exception et non sur la règle. En effet, la plupart des ouvrages datant de la décennie 1970 se sont concentrés sur l'analyse des films de propagande les plus manifestes, ou se sont intéressés à l'œuvre de certains réalisateurs, acteurs et actrices célèbres, délaissant le reste de la production, qui s'élève pourtant à plus de 1500 long-métrages réalisés sur une période de douze ans (1933-1945)¹. À partir du milieu des années 1990, une nouvelle vague d'intérêt pour le sujet motive des intellectuels américains et britanniques à étudier à nouveau le cinéma du Troisième Reich. Outre les films de propagande qui demeurent encore aujourd'hui une source de fascination pour le public et les spécialistes, il existe dorénavant un intérêt évident pour les films de divertissement et les films de genre du cinéma dit « nazi ». On s'intéresse

¹ En effet, ces premiers ouvrages portent tous plus ou moins sur les mêmes films, que ce soit *Le Juif Süß* (*Jud Süß*, Harlan [1940]), *Le Triomphe de la Volonté* (*Triumph des Willens*, Riefenstahl [1935]), *Hitler Youth Quex* (*Hitlerjunge Quex*, Steinhoff [1933]), *Le Juif Éternel* (*Der Ewige Jude*, Hippler [1940]) et *Ohm Krüger* (Steinhoff, [1941]) pour en nommer quelques uns. Toutefois, dans leur *Histoire du Cinéma Nazi*, Courtade et Cadars énumèrent plus d'une centaine de films la période nazie ; mais bien que leur premier chapitre « Qu'est-ce que le cinéma nazi? » soit inédit à l'époque, les comptes rendus filmiques qui suivent ne sont que de brefs survols. Courtade et Cadars critiquent d'ailleurs sévèrement et peu objectivement la plupart des œuvres.

également aux similitudes marquées entre Berlin et Hollywood. Parmi les auteurs qui ont contribué à ce champ d'étude jusqu'alors peu exploré, Karsten Witte [1995], Eric Rentschler [1996], Linda Schulte-Sasse [1996], Sabine Hake [2002], Lutz Koepnick [2002], Erica Carter [2004] ainsi que d'autres spécialistes, contribuent à la résurgence d'une période cinématographique longtemps délaissée, sous prétexte, comme le rapportent Courtade et Cadars, que « l'art nazi n'est pas un art parce qu'il est nazi. »²

Erich Rentschler observait dans son livre *The Ministry of Illusion* [1996] : « The so-called standard works on Nazi cinema likewise tell me very little about questions of sexuality and gender; in general, they provide decidedly disembodied portraits of the era's fantasy production. »³ Heureusement, depuis la première parution de son livre, plusieurs publications d'intérêt ont enrichi ce champ de recherche, comblant notamment le vide observé par Rentschler. Parmi ceux-ci, Jo Fox faisait paraître en 2000 le livre *Filming Women in the Third Reich*, suivi de près par Antje Ascheid, en 2003, avec l'ouvrage *Hitler's Heroines*. Malgré ces quelques parutions, il semble que les ouvrages portant sur la représentation de la femme dans le cinéma du Troisième Reich depuis le début du nouveau millénaire, bien que fort intéressants et soutenus, n'ont pas encore fait le tour du sujet. Puisque la femme a été longtemps délaissée par l'Histoire des hommes, et que la représentation de la femme dans le cinéma de la période nazie est encore, il me semble, un thème neuf, je propose de faire dans le cadre de ce projet, une étude plus spécifique de la star dans le régime nazi. D'une part, la condition féminine est un thème par excellence, inépuisable et est très révélateur des valeurs d'une époque et d'une société données. D'autre part, aucun spécialiste ni critique n'a jusqu'à ce jour exploré la star

² COURTADE, Francis, Cadars, Pierre. *Le Cinéma Nazi*, Ed. Eric Losfeld, Paris, 1972, p. 10.

³ RENTSCHLER, Eric. *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, Harvard University Press, Cambridge, 1996, p. 15.

féminine du cinéma nazi sous l'angle précis de la féminité et de la sexualité. Je crois que mon projet mènera à de nouvelles conceptions, développant ainsi ce champ de connaissance, sans nécessairement employer un discours critique vis-à-vis des ouvrages préexistants. En explorant quelques courants du cinéma de la période nazie, je souhaite contribuer aux débats actuels concernant la féminité et la sexualité, en me concentrant sur les spécificités culturelles, visuelles et thématiques de quelques films choisis.

Un cinéma de contrastes

Marqué par ses propres ruptures et contradictions, le cinéma de la période nazie est à l'image même des inconsistances idéologiques du national-socialisme. En effet, alors que le dogme du nazisme consiste à créer une société harmonieuse «intégrée», homogène, la période nazie est au contraire connue pour ses ruptures internes. Il faut dire que ce régime, comme toute dictature, est incapable de pleinement réaliser l'utopie qu'il propose d'achever. De nombreux exemples seront démontrés dans ce travail. Dans ce contexte, le fantasme, celui d'une nation, devient nécessaire pour remplir les fossés idéologiques. Comme l'observait Schulte-Sasse : « fantasy is indispensable because it conceals the fact that desire is unfulfillable ».⁴ La première partie de mon travail s'intéresse donc à cette machine à rêver, ou à endormir, qu'était le cinéma du Troisième Reich.

Avant de passer au cœur de mon propos, soit l'image de la femme dans le cinéma du Troisième Reich au travers de l'analyse de quatre films de fiction, il est important d'examiner la condition féminine dans la société nationale-socialiste, sujet que

⁴ SCHULTE-SASSE, Linda. *Entertaining the Third Reich : Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, Duke University Press, Durham, 1996, p. 7.

j'élaborerai dans la deuxième partie de mon projet. Le discours portant sur le rôle des femmes dans un état fasciste et patriarcal est plein de contradictions et de dissonances. En effet, alors que le consensus académique a souvent présenté le Troisième Reich comme un régime sexuellement conservateur, anti-sexuel et répressif, ou encore à l'opposé, carrément « pervers », Dagmar Herzog, dans son récent livre *Sex After Fascism*, revient sur cette idée préconçue : « Yet for much of the populace Nazism brought with it not only a redefinition but also a perpetuation, expansion, and intensification of preexisting liberalizing (heterosexual) trends. (...) Indeed, one could potentially think of Nazi affirmation of sexual pleasure both within and outside of marriage also in the context of the broader modernization of consumer culture under Nazism (...) ». ⁵ L'œuvre révisionniste d'Herzog me sera utile pour explorer l'image et la représentation sexuelle de la femme au cinéma. Bien sûr, cette sexualité n'est pas sans règles pré-établies et notamment en ce qui concerne l'hétérosexualité érigée en dogme. Nous verrons ensuite comment se reflètent ces (dis)continuités du discours sur la féminité et la sexualité en faisant l'analyse de quatre films sélectionnés. Voilà ce qui constituera la troisième partie de mon travail.

Leni Riefenstahl dans *La Lumière Bleue*

Le cinéma nazi n'a pas jailli de nulle part au moment où Hitler a pris le pouvoir. Certains éléments avant-coureurs sont déjà présents dans le cinéma de la période de l'entre-deux guerres. Leni Riefenstahl, l'actrice, est plutôt associée au cinéma muet et aux *Bergfilme* (films de montagne) du docteur Arnold Fanck, dans lesquels elle joue le

⁵ HERZOG, Dagmar. *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany* Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2005, p. 15-6.

rôle principal féminin. Le premier film réalisé par Riefenstahl elle-même, *La Lumière Bleue* (*Das Blaue Licht*, [1932]) s'inspire des *Bergfilm* de son mentor cinématographique. Toutefois l'actrice désire réaliser un film où « la femme prendrait enfin plus d'importance que les montagnes elles-mêmes »⁶. Sontag et Kracauer percevaient *La Lumière Bleue* « as an escapist fare with regressive implication, a work whose high altitudes and lofty attitudes celebrate protofascist disposition: fulsome antirationalism, blind enthusiasm, overwrought pathos ».⁷ J'analyserai ce film sous l'angle de la féminité et de la sexualité, mais en explorant également les éléments qui préfigurent les mythes et fantasmes de la période nazie. Au travers de l'étude de ce film, il sera possible de voir que le personnage de Junta se présente comme la figure précurseur de l'image de la femme dans le cinéma du Troisième Reich.

Käthe Gold dans *Amphitryon*

Durant le Troisième Reich, l'actrice Käthe Gold jouera peu au cinéma, sa carrière au théâtre ne lui permettant pas d'obtenir des rôles au grand écran. Elle n'est donc pas tout à fait une star au même titre que les trois autres actrices auxquelles s'intéresse ce travail. Dans la comédie musicale *Amphitryon* (Reinhold Schünzel, [1935]) Gold joue le rôle d'Alcmène, épouse du valeureux Amphitryon, capitaine de l'armée de Thèbes, en guerre contre la Béotie. Jupiter, reconnu pour être porté sur les aventures extra-conjugales avec les mortelles, tombe sous le charme de la belle Alcmène. Le dieu du ciel et de la foudre devra user de nombreuses supercheries pour passer la nuit dans la couche de cette femme fidèle. Aucun examen sérieux de cette comédie satyrique n'a été répertorié dans

⁶ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 36.

⁷ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 38.

les ouvrages portant sur le cinéma du Troisième Reich. *Amphitryon* est pourtant un film singulier par la façon dont il traite de sujets tels que la société de consommation, la guerre, mais surtout la fidélité, la sexualité et le devoir conjugal. L'image de la femme présentée dans le film est particulièrement digne d'intérêt pour ce travail, le personnage d'Alcmène étant le prototype de la femme parfaite selon le régime nazi.

Kristina Söderbaum dans *Jeunesse*

Ascheid disait de Kristina Söderbaum qu'elle était la star qui se rapproche le plus de l'idéal féminin nazi, et de ce fait, son aura est la plus homogène.⁸ Surnommée *Reichswasserleiche* – le corps flottant du Reich – elle est le symbole du sacrifice féminin, terminant la plupart de ses films, noyée dans l'eau d'une rivière. Modèle de la simple et fidèle *Jungmädels*, elle est associée aux paysages campagnards et représente l'idéologie fasciste-patriarcale. Toutefois, on a trop souvent réduit les personnages qu'elle incarne à de purs prototypes nazis. J'ai choisi d'analyser un film qui semble avoir été ignoré ou oublié, alors qu'il démontre une grande originalité pour l'époque dans le traitement qu'il fait de la sexualité féminine. J'examinerai le personnage joué par Söderbaum dans le film *Jeunesse* (*Jugend*, [1938]), son premier rôle dans un film du réalisateur Veit Harlan, qu'elle épousera quelques années plus tard. *Jeunesse* est un film qui porte sur la bigoterie religieuse et les conséquences des relations hors mariage pour les jeunes filles.

⁸ ASCHEID, Antje. *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, Temple University Press, Philadelphie, 2003, p. 9.

Zarah Leander dans *Es war eine rauschende Ballnacht*

On dit de Zarah Leander, qu'elle est la plus complexe d'entre toutes les stars du Troisième Reich. Image exotique venue remplacer Dietrich et Garbo ayant toutes deux déserté l'Allemagne nazie, on l'associe à la femme fatale au cœur fidèle. D'origine suédoise, Leander apparaît pour la première fois sur un écran allemand⁹ dans le film *Paramatta, Bagne de femmes (Zu Neuen Ufern, [1937])*, un film du réalisateur Detlef Sierk, qui connaîtra bientôt la gloire à Hollywood sous le nom de Douglas Sirk. Ce premier film introduit déjà les éléments que l'on retrouvera tout au long de sa carrière pendant le régime nazi. Deux ans plus tard, elle joue le rôle de Katharina dans le film *Es war eine rauschende Ballnacht* (Carl Froehlich, [1939]). L'analyse de ce mélodrame montrera de quelle façon l'aura de Leander sert de compromis au régime cinématographique nazi et laisse croire à une fausse normalité.

À l'exception de *La Lumière Bleue*, aucun de ces films n'a été analysé dans les ouvrages portant sur le cinéma du Troisième Reich. Ainsi, Le film *Amphitryon* n'a jamais suscité l'intérêt des spécialistes bien qu'il s'agisse d'un film complexe et bien construit, une comédie musicale particulièrement intéressante sur le plan de l'esthétique, des thématiques et de l'image de la femme dans le cinéma de la période nazie. Il en va de même pour les films *Es war eine rauschende Ballnacht*, qui n'apparaît dans aucun ouvrage sérieux, ou *Jeunesse*, complètement occulté par l'histoire du cinéma. Interdit depuis 1945 par les Alliés, il faut aujourd'hui une permission spéciale pour le visionner. Pourtant, *Jeunesse* n'est pas un film de propagande, mais bien au contraire, un mélodrame au discours plutôt original. Bref, ces trois films délaissés depuis plus de

⁹ Son premier film de langue allemande est *Premiere*, une comédie musicale autrichienne réalisée en 1936 par Géza von Bolváry.

cinquante ans, méritent aujourd'hui d'être reconnus et analysés. D'autre part, il est intéressant de noter que les quatre films choisis ont été réalisés entre 1932 et 1939, soit avant le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale. Bien qu'à partir de 1939 l'industrie cinématographique se modifie et que plusieurs transformations soient visibles tant au niveau de la gestion que du contenu des films, je n'ai pas choisi cette période intentionnellement. En effet, l'image de la femme dans le cinéma du Troisième Reich varie peu, que ce soit en temps de paix ou de guerre. S'il est vrai que les films montrant des images de femmes courageuses unies par le même destin sont encore plus présentes après 1939, elles font déjà partie du paysage cinématographique avant l'invasion de la Pologne par l'Allemagne.

Les rôles et les images de femme dans les films de fiction de la période nazie sont multiples. Cerner entièrement chaque type de personnage féminin ou étudier chaque star de la période dépasserait le cadre de ce travail. C'est pourquoi je me concentre sur l'image des femmes les plus marquantes¹⁰ et destinées à un public féminin cible. Les quatre actrices, ainsi que les films que j'ai choisis, bien que ne constituant qu'un infime échantillon, témoignent de la tendance générale que l'on peut observer durant ces années de régime totalitaire. De plus, Riefenstahl, Söderbaum et Leander sont trois des personnalités les plus en vogue entre 1933 et 1945. De quelle façon ces actrices et ces films s'adressaient-ils au public de l'époque ? Quelles images de la Femme véhiculaient-ils ? Ces actrices ont-elles été populaires parce qu'elles offraient des images répressives, fidèles à l'idéologie du régime ou parce qu'elles offraient aussi autre chose ? Quel est leur rapport avec l'héritage weimarien et l'influence d'Hollywood ? Par le biais de ces

¹⁰ À l'exception de Käthe Gold qui n'est pas une star populaire au même titre que les autres actrices auxquelles s'intéressent ce travail. Gold est mieux connue dans l'univers du théâtre.

questions, je démontrerai que les films et les actrices du Troisième Reich sont le reflet d'un régime trouble incapable de résoudre la problématique concernant les nouveaux rôles sexuels engendrés par la modernité.

Pour conclure

Que le cinéma populaire de la période nazie contienne des espaces « libres » de toute propagande ou non, on ne peut toutefois nier que sous le couvert du divertissement, il tentait de définir les normes acceptées par le régime et de résoudre des contradictions présentes dans la société. L'objectif de ce mémoire de maîtrise sera finalement de voir en quoi la sexualité et l'image de la femme dans le cinéma nazi soutiennent le pouvoir patriarcal en place, mais aussi de prouver que le pouvoir, bien qu'il eût voulu être en contrôle total de la femme et de son sexe, démontre en fin de compte des faiblesses et des inconsistances. Mon intérêt particulier n'est donc pas tant d'examiner comment les praticiens du cinéma de la période nazie se servent du médium cinématographique afin de manipuler le public, que d'observer de quelle façon les récits filmiques et, plus précisément les personnages féminins, offrent des images se rattachant au régime en place, mais qui révèlent en même temps les failles de l'idéologie dont ils découlent.

EIN KINO, EIN REICH, EIN FÜHRER
La place du cinéma dans la société nationale-socialiste

Le cinéma allemand n'est pas mort avec l'avènement du régime nazi. Dans l'ouvrage influent *L'Écran Démoniaque* [1952], l'historienne de cinéma allemande Lotte Eisner affirmait pourtant que le déclin du cinéma allemand coïncidait avec deux événements cruciaux : l'arrivée du son au cinéma et d'Hitler au pouvoir. Cette opinion sévère a heureusement été démentie par bon nombre de spécialistes, qui demeurent toutefois critiques vis-à-vis du régime nazi. On ne peut pas nier le fait que cette période historique de l'Allemagne, bien qu'elle soit la plus sombre du vingtième siècle, ait produit de nombreux films d'intérêt. D'autant plus que ces films, aujourd'hui encore, ne nous semblent pas étrangers. Pour reprendre les termes de Patrice Petro : « [they] appear readable in terms of classical narrative in much the same ways as do Hollywood films of the 1930's »¹¹. Jusqu'à tout récemment, la télévision publique allemande et certaines chaînes américaines diffusaient régulièrement les films de cette période. Ceci malgré les quatre nouvelles générations qui ont grandi depuis les années 1930 et les divisions idéologiques qui les séparent. Sans oublier de mentionner la séparation politique de l'Est et de l'Ouest entre 1948 et 1989. Plusieurs films de la période 1933-1945 réunissent grands-parents et arrière-petits-enfants devant le petit ou le grand écran, et certains ont même été élevés au rang de films cultes.¹² En fait, depuis la réunification, les films de la

¹¹ PETRO, Patrice. « Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular », *New German Critique*, N. 74, Édition spéciale, printemps-été 1998, p. 43.

¹² *Feuerzangenbowle* (Helmut Weiss, [1944]), *Muenchauser* (Josef von Báky, [1943]), *la Habanera* (Detlef Sierck, [1937]) pour ne nommer que ceux-là, ne sont pas directement associés à la période nazie et pourtant, à des niveaux différents, ils contiennent tous des éléments associés au régime de leur époque, voire de la propagande. Il sont aujourd'hui des films cultes.

UFA¹³ ont une place de choix dans les club vidéos et à la télévision nationale allemande, comme si ce cinéma des années 1930 et 1940, dernière trace d'une mémoire collective de l'Allemagne partagée, pouvait servir, un demi-siècle plus tard, à refusionner deux solitudes.

Par ailleurs, l'intérêt réel des spécialistes pour la production cinématographique de cette période est dans son ensemble très récent. Les premiers ouvrages (jusque dans la décennie 1970) ne se sont intéressés qu'à quelques exceptions, des films de propagande qui pourtant ne représentent qu'une infime portion de la production de l'époque.¹⁴ Pour résumer la situation, seules deux écoles de pensée ont tenté à ce jour de définir la production cinématographique et la culture allemande entre 1933-1945. La première soutient que le cinéma de la période nazie en est un de divertissement, apolitique en surface, qui diffusait pourtant une propagande invisible, mais dangereusement efficace (Kracauer [1947], Hull [1973], Leiser [1975], Welch [1985]). La seconde école souligne au contraire le fait que certains espaces de la production artistique sont demeurés « libres », épargnés de la domination nazie. Les interstices dans cette société hautement contrôlée et politisée sont considérés par les chercheurs comme une forme d'échappatoire face au quotidien. (Kreimeier [1992], Lowry [1991], Rentschler [1992], Elsaesser [2000]). De façon générale, les questions qui reviennent sans cesse dans chacun des deux camps sont les suivantes : le cinéma de la période nazi n'a-t-il été qu'un outil d'endoctrinement, manipulant les images de l'Allemagne pour son peuple ?

¹³ Universum Film AG, en abrégé « UFA » était l'une des plus importantes compagnies de production cinématographique allemande pendant la première moitié du xxe siècle. La UFA fut créée en 1917 et devint ensuite un organisme de l'Etat sous le régime nazi avant d'être dissoute en 1945. On associe des films tels que *Le Cabinet du Docteur Caligari* (Weine, [1920]), *Metropolis* (Lang, [1927]), *L'Ange Bleu* (von Sternberg [1930]) et bien d'autres classiques du cinéma allemand à cette société de production incontournable

¹⁴ *Le Juif Süß* (Veit Harlan [1940]), *Kolberg* (Harlan [1945]), *Hitler Youth Quex* (Steinhoff [1933]) et *Le Juif Éternel* (*Der Ewige Jude*, Hippler [1940]) pour en nommer quelques-uns.

Existait-il des zones libres, voire des espaces subversifs, dans ce flot d'images de toutes sortes ? Ces discours académiques ont toutefois trop tendance, d'une part à diaboliser ou d'autre part à simplifier et à dépolitiser ce qui a été le produit d'une période charnière de l'histoire de l'humanité. Outre cette vision quelque peu manichéenne, de nouvelles approches sur le cinéma « nazi » s'en distancient et proposent de nouvelles alternatives. Tout récemment, des études critiques ont démontré en quoi le cinéma populaire offrait un palliatif aux conflits et aux contradictions de la société nationale-socialiste, mais aussi de quelle façon les médias modernes ont transformé les rapports entre la politique et les arts en termes de produit de consommation et de médium de masse. Hans-Dieter Schäfer suggérait déjà en 1981 que la sphère culturelle et le quotidien sous le régime national-socialiste étaient marqués par ce qu'il appelle la « conscience divisée »¹⁵, c'est-à-dire une société partagée entre l'idéologie nationale-socialiste et un mode de vie moderne, généralement associé à des produits tels que Coca-Cola, le jazz, Hollywood et toute une culture en provenance de l'Amérique. D'autre part, l'auteur Linda Schulte-Sasse démontre dans *Entertaining the Third Reich* [1996], par quels moyens le cinéma de la période nazie construit l'illusion d'une harmonie sociale par le biais de la manipulation de l'histoire et en utilisant les outils du cinéma narratif classique associé à Hollywood. Plus récemment en 2001, le projet révisionniste *Popular Cinema of the Third Reich* de Sabine Hake a pour objectif de normaliser les discours académiques précurseurs vis-à-vis des films de cette période. Selon Hake : « Third Reich cinema has been treated as the ultimate Other of German cinema (...). Especially the totalizing views of cinema and propaganda, ideology, and the fascist imaginary have provided a substitute for detailed

¹⁵ En allemand « gespaltene Bewusstsein ».

historical research and political analysis. »¹⁶ Afin de démontrer la légitimité du cinéma du Troisième Reich par rapport aux traditions esthétiques et idéologiques du vingtième siècle, Hake explore les continuités entre le cinéma de la période nazie et celui de Weimar et d'après-guerre. Depuis le début du véritable intérêt pour le cinéma du Troisième Reich, de multiples points-de-vue et théories ont été proposés, mais l'exploration de ce champs d'étude demeure jusqu'à ce jour partiellement incomplet. Loin d'aspirer à terminer ce vaste projet, ce chapitre propose cependant de voir en quoi le sujet est si complexe.

Régime politique, régime esthétique

C'est de sa cellule de prison qu'Adolf Hitler écrit entre 1923 et 1924 le livre *Mon Combat* (*Mein Kampf* [1925]), qui deviendra la « Bible » du national-socialisme. Il y expose les valeurs fondamentales du national-socialisme : la communauté, le travail, la volonté de défense (*Wehrwille*) et la paysannerie¹⁷. Les arts et les médias, selon Hitler, doivent suivre certaines valeurs morales sur lesquelles peuvent s'appuyer le peuple : « Théâtre, art, littérature, cinéma, presse, affiches, étalages doivent être nettoyés des exhibitions d'un monde en voie de putréfaction, pour être mis au service d'une idée morale, principe d'état et de civilisation. »¹⁸ L'idéologie nationale-socialiste met en avant un sentiment d'appartenance nationaliste; l'art, la culture et les nouvelles tendances doivent donc, selon le principe hitlérien, être destinés au peuple, susciter davantage l'émotion et faire appel aux sentiments plutôt que de stimuler l'intellect.

¹⁶ HAKE, Sabine. *Popular Cinema of the Third Reich*, University of Texas Press, Austin, 2001, p. viii.

¹⁷ *Le Cinéma Nazi*, p. 11.

¹⁸ HITLER, Adolf. *Mon Combat*, traduction de *Mein Kampf* par J. Gaudefroy, Demombynes et A. Calmettes, Nouvelles Éditions Latines 1934, p. 254. Voir *Le Cinéma Nazi*, p. 11-12.

Après l'accession au pouvoir d'Hitler en 1933, est créé en mars le *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* (RMVP, Ministère de l'Information et de la Propagande)¹⁹, section gouvernementale se consacrant à la gestion et au contrôle des arts et des médias. Le cinéma national-socialiste, tout comme le reste de la production artistique de l'époque, est placé sous la houlette du dirigisme. Le ministre de la propagande, Joseph Goebbels, peut user de son pouvoir à toutes les étapes de la production d'un film. La culture nazie fonctionne selon le « principe de l'orchestre » de Goebbels. Il explique dans un discours en 1933 : « We do not expect everyone to play the same instrument, we only expect that people play according to a plan. Not every instrument plays the same tune when we hear a concert ; still, the result is a symphony. »²⁰ Le nouveau règne de la censure, établi sous le *Reichslichtspielgesetz* (la Loi sur le Film du Reich) de 1934, oblige les praticiens du cinéma à suivre de multiples restrictions, souvent prescrites de façon arbitraire ou au cas par cas. Tout ce qui est considéré anti-national-socialiste est dorénavant banni et chaque film est placé sous stricte surveillance, en commençant par le synopsis pour aller jusqu'au montage. On « pré-censure » les films alors qu'ils sont encore sous forme de scénario. On intervient au moment du tournage. Au besoin, on reprend certaines scènes problématiques d'un film, et le réalisateur n'a aucun poids dans les décisions. Par ailleurs, la critique cinématographique « disparaît » et seul le compte-rendu narratif est autorisé, les

¹⁹ Traduction de l'auteur : « *Volksaufklärung* » est l'équivalent de « Illumination du Peuple » en français.

²⁰ Les propos de Goebbels sont cités dans *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 20. Origine de la traduction dans RÜHLE, Gerd : *Das Dritte Reich. Dokumentarische Darstellung des Aufbau des Nation, das erste Jahr*, Hummel, Berlin, 1933, p. 82.

journalistes ayant été placés sous le contrôle de Goebbels à partir du 22 septembre 1933.²¹

En prenant le pouvoir, le Parti national-socialiste des travailleurs allemands de Hitler (NSDAP) promet une révolution spirituelle combinant conservatisme, nationalisme, racisme, anticomunisme et surtout, antisémitisme. Ce révisionnisme accompli par le nouveau régime a pour but d'engendrer une harmonie sociale par des mesures coercitives, en créant l'illusion d'une société homogène, qui marche au pas, en cadence. Ce projet utopique se rattache au concept du *Gesamtkunstwerk* opératique de Wagner, ici appliqué à plus grande échelle à la nation entière et dans toutes ses parties. Le *Gesamtkunstwerk*, qu'on peut traduire par « œuvre d'art totale », signifie pour les romantiques et les post-romantiques la fusion de tous les arts en une seule œuvre suprême. Au 19^{ième} siècle, le compositeur allemand Richard Wagner considérait l'opéra comme le plus « total » de tous les arts car il réunit à la fois la musique, le chant, la danse, la littérature et parfois même la peinture. Considérée utopique par les contemporains de Wagner, la notion de *Gesamtkunstwerk* se concrétise au début du vingtième siècle, au delà même de la définition première du compositeur, grâce à l'arrivée de nouvelles technologies telles le cinéma. Erica Carter expliquait dans l'ouvrage *Dietrich's Ghost* : « (...) the rhythm of film was one of many of the medium's 'organic' features that forged a bond between the spectator, and the rhythmic movement of a social totality that marched to the iron beat of National Socialism. »²² Le cinéma est donc l'un des instruments modernes indispensables pour « fondre » la population dans un même « corps », celui de la nation, indispensable au *Gesamtkunstwerk*. À travers ce

²¹ *Le Cinéma Nazi*, p. 21.

²² CARTER, Erica. *Dietrich's Ghosts*, BFI, Londres, 2004, p. 97.

projet monumental, le Parti s'engage à faire revivre l'esprit germanique grâce au mythe du *Blut und Boden* (Sang et Terre) ainsi que la glorification du *Volksgemeinschaft* (communauté du peuple). Pour parvenir à ses fins, le NSDAP introduit les principes mentionnés ci-dessus par le biais d'une culture populaire, traditionnelle, moderne, folklorique ou régionale.²³ L'art et le cinéma y jouent un rôle fondamental.

Pour le Ministre du NSDAP, l'art doit servir à quatre fins bien distinctes. Tout d'abord, il doit stimuler la conscience et l'engagement à la nation et au Führer. Il doit encourager le sentiment du *Volksgemeinschaft*, mais aussi éduquer la population selon une « éthique de la communauté ». Finalement, l'art doit expliquer le sens des mesures prises par le régime.²⁴ Goebbels sait toutefois qu'il faut user d'un langage subtil en ce qui concerne la transposition de ces principes dans l'art. Dans un discours prononcé devant la Chambre du Film en 1937, le ministre fait référence au rôle culturel du national-socialisme et de la propagande :

(...) I do not want an art which proves its National Socialist character merely by the display of National Socialist emblems and symbols but, rather, an art which expresses its attitude through its National Socialist character and through raising National Socialist problems. (...) At the moment when propaganda is recognised as such, it becomes ineffective. However, the moment that propaganda, message, bent or attitude as such stay in the background and appear to people only as storyline, action or side-effect then they will become effective in every respect... I don't want art for the sake of a message, but to insert the message in the greater overall design.²⁵

Dans le même ordre d'idées, Fritz Hippler, directeur de la section cinéma du RMVP, écrit dans un article du magazine *Film-Kurier* du 5 mai 1941 : « Comparé aux autres arts, le

²³ *German National Cinema*, p. 59.

²⁴ *Le Cinéma Nazi*, p. 14.

²⁵ GERD, Albrecht. *Nationalsozialistische Filmpolitik: eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches*, Enke, Stuttgart, 1969, p. 456-7. Cité dans PETLEY, Julian. « Film Policy in the III Reich », dans BERGFELDER, Tim, Carter Erica et, Göktürk, Deniz. *The German Cinema Book*, BFI, Londres, 2002, p. 178.

cinéma, par sa facilité d'agir directement sur le sens poétique et l'affectivité, donc sur tout ce qui n'est pas intellectuel a, dans le domaine de la psychologie des masses et de la propagande, un effet pénétrant et durable. »²⁶ Suivant la rhétorique de Goebbels et de Hippler, le cinéma est le médium idéal pour promouvoir le projet national-socialiste, mais sous le couvert du plaisir et du divertissement.

L'auteur Ernst Iros publie en 1934 l'ouvrage *Wesen und Dramaturgie des Films* (L'essence et la dramaturgie du cinéma). Iros s'intéresse à l'esthétique du film en s'inspirant des concepts kantien pour l'élaboration de ses propres idées. Par exemple, selon le théoricien, l'art et le cinéma doivent promouvoir ce que Kant considère des « idées esthétiques », qu'il faut différencier des « idées intellectuelles » (*Vernunftideen*). Le cinéma doit donc mettre l'accent sur l'expérience vécue (*Erlebnis*)²⁷ et ne doit pas trop être « cérébral ». Selon Iros : « Film's indebtedness to symbolic, rather than abstract conceptual representation, allows it to 'fill ... conceptual skeletons with life', thus allowing 'affective and experimental access to what is represented'. »²⁸ Toujours selon Iros, un film doit stimuler l'*affect* et émouvoir le spectateur, plus qu'il ne doit le faire réfléchir. Les praticiens du cinéma de la période nazie s'inspireront des concepts d'Iros pour élaborer leur politique cinématographique. Or, comme bon nombre d'intellectuels de l'époque, Iros sera obligé de quitter l'Allemagne en 1935 pour se réfugier en Suisse où il vivra jusqu'à sa mort en 1953.

²⁶ *Le Cinéma Nazi*, p. 16.

²⁷ *Erlebnis* signifie « expérience vécue » au sens existentiel du terme.

²⁸ IROS, Ernst, cité partiellement dans *Dietrich's Ghosts*, p. 88.

Outre la migration des intellectuels allemands vers les pays frontaliers, l'interdiction d'engager les réalisateurs, acteurs, scénaristes et techniciens juifs²⁹ ainsi que les employés socialistes ou anti-nazis entraîne, vers le début des années 1930, un exode vers Hollywood, « la Mecque du cinéma européen » pour reprendre l'expression d'Elsaesser.³⁰ Fritz Lang, Billy Wilder, Marlene Dietrich, Erich von Stroheim, Erich Pommer, Robert Siodmack, Curtis Bernhardt, Detlef Sierk, pour n'en nommer que quelques-uns, quittent l'Allemagne nazie pour ne plus y revenir. Une nouvelle vague de réalisateurs remplace l'autre : Veit Harlan, Geza von Bolváry, Wolfgang Liebeneiner, Gustav Ucicky, Carl Froehlich et d'autres artistes talentueux œuvrent à la reconstruction de l'image d'une nation nouvelle sous le signe de la croix gammée, parfois avec beaucoup d'enthousiasme. Bien des acteurs et actrices restent, de nouveaux s'ajoutent : Emil Jannings, Heinrich George, Hans Albers, Willi Forst, Heinz Rühmann, Ferdinand Marian, Zarah Leander, Lilian Harvey, Kristina Söderbaum, Marika Röck, Sybille Schmidt sont les têtes d'affiche préférées de cette époque. Durant la période de « nettoyage » qui suit l'avènement du Parti, il faut réécrire l'Histoire d'avant 1933, d'un point de vue national-socialiste. En ce qui concerne le cinéma par exemple, des génériques de films sont modifiés et les noms de Juifs ou de résistants anti-nazis sont effacés. Les permis de projection de certains films sont révoqués. L'esthétique visuelle weimarienne est officiellement bannie : l'expressionnisme qui avait fait la gloire des années folles dans le domaine des arts, est considéré comme de l'*Entartete Kunst*³¹. Bien

²⁹ Il existe de nombreuses exceptions à ce boycott et l'on compte des artistes juifs qui sont restés en Allemagne, car leur contribution artistique était nécessaire. L'un des cas les plus célèbres est le scénariste juif Erich Kästner qui écrivit, entre autres, le scénario de *Muenchausen* [1942].

³⁰ ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After*, Routledge, New York, 2000, p. 386.

³¹ *Entartete Kunst*, qui signifie « art dégénéré », est un terme adopté par le national-socialisme pour décrire l'art moderne, associé aux intellectuels « juifs-bolchéviques ». Une exposition d'art dégénéré eût lieu en 1937 à Munich, ainsi qu'une présentation de musique dégénérée en 1938 à Düsseldorf.

qu'il soit exagéré d'affirmer que l'histoire du cinéma nazi est divisée en deux parties distinctes, la première se terminant au seuil de la Deuxième Guerre mondiale, il est toutefois important de préciser que l'industrie cinématographique se modifie grandement à partir de 1939. En effet, l'économie de guerre, la nationalisation de la compagnie UFA, le ralentissement accentué de l'importation des films américains, la transformation des désirs et des exigences du public, mais aussi la nécessité d'unir la nation autour d'un même combat, transforment définitivement le paysage du cinéma allemand.

Hollywood à Berlin

Par sa volonté de rejoindre le grand public, le cinéma du Troisième Reich se détourne complètement des films d'auteurs, considérés trop intellectuels, mais aussi de la tradition avant-gardiste qui caractérise la production de la décennie précédente en Allemagne comme dans le reste de l'Europe. Les jours du cinéma d'art et d'essai sont comptés, l'expressionnisme est mis à mort. En effet, ce mouvement artistique est peu estimé par le nouveau régime : « il y avait pour les nazis quelque chose de malsain dans un groupe artistique qui, en peinture, au théâtre, à l'écran, se situait à la pointe du modernisme et où les Juifs étaient nombreux »³². D'autre part, le rythme frénétique et les effets optiques hyper stylisés du cinéma moderne et expressionniste sont réprouvés par le régime : le cinéma de la période nazie propose plutôt des films dont le rythme et l'uniformité produisent le même sentiment d'appartenance et de solidarité ressentis lors des défilés et des rassemblements de masse³³. En fait, le cinéma du Troisième Reich, soutenu par l'élite politique et culturelle, est l'un des

³² *Le Cinéma Nazi*, p. 10.

³³ Voir *Dietrich's Ghosts*, p. 88.

médiums les plus puissants pour réussir à réunir devant le grand écran en une seule communauté nationale les classes sociales existantes.

Le cinéma de la période nazie s'inspire plutôt de la tendance réaliste : la forme, le style et les conventions génériques associés au cinéma dit « narratif classique » émergent et s'installent définitivement dans les années 1930. La plupart des ouvrages sur le sujet affirment toutefois que l'avènement du cinéma narratif/réaliste en Allemagne coïncide avec l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Si l'on se fie à cette opinion répandue, la production de films populaires du Troisième Reich serait apparue du jour au lendemain, telle une véritable coupure dans l'évolution cinématographique de l'époque. Or, cette idée est fautive : le cinéma du Troisième Reich se distancie sans conteste du cinéma de la décennie précédente, mais c'est l'avènement du son au grand écran, autour de 1929, qui encouragea l'établissement de la tradition du cinéma narratif/conventionnel/réaliste, et non pas une poignée de bureaucrates nationaux-socialistes voulant faire une révolution culturelle.

Sans jamais l'admettre, le cinéma national-socialiste s'inspire beaucoup du système hollywoodien pour concevoir sa propre industrie du divertissement et attirer le public dans ses salles. Par exemple, l'industrie hollywoodienne est considérée par les officiels du Parti comme un modèle sur lequel les réalisateurs peuvent se baser pour concilier art et divertissement. Le cinéma allemand de la période nazie n'est pas le seul à être influencé par cette modernité associée à l'Amérique. En fait, toutes les sphères de la vie quotidienne sous l'empire nazi sont influencés par ce vent d'Ouest. Ainsi, l'Amérique est continuellement à la fois diabolisée et admirée par le pouvoir en place. Selon Hake:

While the influence of American mass culture could also be seen in popular literature and popular music (e.g., swing), it was above all the classical

Hollywood film which fueled the undiminished fascination with American lifestyles and mentalities. Even the Propaganda Ministry saw the seemingly endless stream of Hollywood comedies, musicals, Westerns and melodramas into German theaters as undesirable but, nonetheless, unavoidable.³⁴

Ce dont parle Hake, c'est ce qu'élaborait en d'autres mots Hans-Dieter Schäfer lorsqu'il employait le terme « conscience divisée » (*gespaltene Bewusstsein*). Le pouvoir en place de l'époque, malgré son martèlement idéologique insufflant la haine envers cette Amérique « enjuivée », est toutefois incapable d'inculquer au peuple une totale aversion pour cette nation qui inspire le modernisme et la liberté. Ainsi, une certaine forme « d'américanité » est tolérée, bien que perçue comme dangereuse par le Parti : le jazz, le swing, certains objets de consommation et autres images (au cinéma et dans d'autres médiums visuels) anti-idéologiques, foisonnent dans la société nationale-socialiste.

Le politique de l'apolitique

À partir des années 1930, le cinéma allemand, bien qu'il voulût se démarquer du système américain, en reprend les stratégies de marketing et certaines techniques d'assujettissement du public. Ainsi, cette usine du divertissement qu'est le cinéma du Troisième Reich, emploie de nombreuses techniques modernes pour attirer le public dans ses salles, par exemple en exploitant l'image des stars par le biais de campagnes publicitaires sophistiquées et en faisant la promotion des nouveaux films dans des revues de cinéma populaire. Grâce aux techniques de mise en marché empruntées aux Américains, les dirigeants culturels utilisent le médium cinématographique pour en faire un outil de manipulation et de contrôle du peuple. Selon les philosophes Adorno et

³⁴ *Popular Cinema of the Third Reich*, p. 130.

Horkheimer, le cinéma populaire hollywoodien est une arme démagogique très dangereuse. Dans leur *Dialectique de la raison* [1944/1947], les chercheurs soutiennent que cette machine à rêve qui engendre une culture de masse, est l'instrument idéal pour générer le désir, et par le fait même contrôler le public. Lutz Koepnick reprend quelques-uns de leurs concepts dans les premières pages de son livre *The Dark Mirror*, portant sur les similitudes entre Hollywood et Berlin. Il souligne par exemple qu'Adorno et Horkheimer ne voyaient pas de différence majeure entre le cinéma de studio et la publicité. Il cite les deux théoriciens : « In both cases, the insistent demand for effectiveness makes technology into-psycho-technology, into a procedure of manipulating men. (...) the object is to overpower the customer, who is conceived as absent-minded or resistant ». ³⁵ Bien que les concepts d'Adorno et d'Horkheimer soient critiquables car ils ont tendance, entre autres, à sous-estimer le spectateur, ils aident à mesurer l'importance des répercussions politiques de la culture de masse du milieu du siècle dernier ainsi qu'à analyser la culture moderne, les valeurs qu'elle véhicule et son rapport avec les désirs de l'auditoire.

Les films de divertissement de la période nazie, bien qu'ils donnent souvent l'illusion d'offrir de la pure distraction, ont toutefois été créés dans un état d'esprit bien particulier : ils font partie intégrante d'un espace ultra-contrôlé et dérivent d'une idéologie sous-jacente. Même s'il paraît inoffensif, le cinéma du Troisième Reich se donne pour objectif de fausser le rapport entre rêve et réalité, « dramatizing it [self] as a world not only more real than the real world, but also the one that guarantees that the other world

³⁵ KOEPNICK, Lutz. *The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2002, p. 7.

stay real and meaningful. »³⁶ Plusieurs spécialistes du cinéma allemand avancent que certains espaces de la production cinématographique demeurent intouchés par le nouveau régime et que, pour reprendre les termes de Kreimeier : « Tout n'était pas possible, mais beaucoup était possible. »³⁷ Également, de nombreuses anecdotes et témoignages de réalisateurs et d'acteurs circulent à propos de la soi-disant innocence ou de la résistance de plusieurs individus vis-à-vis du régime en place. À en croire les autobiographies de Veit Harlan, Leni Riefenstahl et de Luis Trenker entre autres, le petit monde du cinéma du Troisième Reich aurait été peuplé de bon nombre de résistants anti-fascistes. Selon moi, ces récits ne sont pas plausibles, car pour reprendre les propos particulièrement éclairants de Julian Petley : « *all film is of ideological significance. (...) a film's ideological significance is not a matter of 'personality' or intention but of a film's meaning, place and function within the historical conjuncture.* »³⁸ Cela dit, il serait faux de croire que seuls les cinémas conçus sous un régime fasciste contiennent une dimension idéologique. On oublie souvent qu'Hollywood et le cinéma du divertissement « américain », comme tout autre médium artistique ou culturel véhiculant des idées, ont eux aussi une fonction politique et propagent certains concepts, liés à leur idéologie propre.

Variation sur un même thème

Goebbels soulignait l'importance de la variation, c'est-à-dire de répéter la même chose de façon différente chaque fois, afin de bien faire passer un message. Ainsi, on

³⁶ *Weimar Cinema and After*, p. 408.

³⁷ KREIMEIER, Klaus. *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Hanser, Munich/Vienne, 1992, p. 270.

³⁸ *Capital and Culture*, p. 4.

retrouve souvent les mêmes thèmes dans les films de cette époque, mais toujours renouvelés au niveau de la forme. À ce propos, Rentschler affirmait :

Nazi film's political effect, then, is not just the simple function of explicit propaganda transmitted by dialogue (...). What is far more crucial is the polyphonic way in which Nazi films channel perception and render reality, how images and sound work in a variety of modalities to account for the entire spectrum of human experience, presenting a world view that literally seeks to encompass – and control – everything.³⁹

Comme le souligne Rentschler au passage, le son, s'alliant à l'image, devient l'un des dispositifs essentiels de contrôle. L'audiovisuel engendre un spectacle cinématique qui fait en sorte que le public se fonde au *Gesamtkunstwerk* de la nation, en même temps qu'il se fusionne au *Volk* en miniature qu'est le public dans la salle de cinéma. Au même moment, la présence physique du spectateur comme objet participant à l'élaboration d'une identité du peuple, passe par la soumission de sa subjectivité au point de vue de la caméra et à l'appareil cinématique⁴⁰. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, cette absorption du spectateur dans l'imaginaire qu'est le *Volksgemeinschaft* du cinéma aura des répercussions quant au processus d'identification, tout particulièrement aux personnages et aux vedettes.

Mot de la fin

Jusqu'à aujourd'hui, le cinéma du Troisième Reich a été considéré comme une sorte « d'erreur de parcours » après le cinéma de la République de Weimar, qui était davantage caractérisé par une certaine expérimentation, mais surtout par une liberté de

³⁹ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 21.

⁴⁰ Voir *Dietrich's Ghosts*, p. 95. Carter se réfère aux théories de Béla Balázs et Christian Metz qui affirment : « the traditional film succeeds in giving the spectator the impression that he is himself that subject, but in a state of emptiness and absence, of pure visual capacity. » (voir note de fin de chapitre, p. 105).

pensée et d'expression. Il faut cesser de voir le cinéma de la période nazie comme une incongruité dans le paysage tranquille de l'histoire du cinéma, mais plutôt, comme le suggère Hake « [it] must be acknowledged as an integral part of the aesthetic and ideological legacies of the twentieth century, including its traumas and burdens. »⁴¹ D'autre part, le ton dérogatoire employé par une bonne partie des spécialistes à propos de la fonction d'illusion et d'évasion du cinéma national-socialiste, traduit la réticence et le mépris généralisés de cette élite intellectuelle vis-à-vis du cinéma populaire et de la production culturelle de masse. Cette conception bourgeoise de la supériorité esthétique des films d'art et d'essai et de l'avalissement de l'art au service du divertissement populaire, est donc inappropriée à l'analyse des films de genre durant la période du Troisième Reich.

⁴¹ *Popular Cinema of the Third Reich*, p. viii.

KÜCHE, KIRCHE, KINDER?

Les femmes dans la société nationale-socialiste et son cinéma

Jusque dans les années 1970, le rôle des femmes dans la société nazie est tenu sous silence et leur place dans le régime est sous-estimée. Pourtant, bon nombre de femmes, plus qu'on le croit, ont participé à la mise en œuvre de cette société. Bien que leur implication ait été limitée presque exclusivement aux rôles de mère et d'épouse, elles ont toutefois participé à certains domaines normalement réservés aux hommes, surtout lorsque la guerre contre les Alliés fait rage et que les hommes sont partis au front. La condition et l'identité féminines dans la société nationale-socialiste se transforment à mesure que la guerre progresse. Alors qu'elles doivent idéalement jouer le rôle de « mère de la patrie »⁴², l'effort de guerre incite les femmes à prendre de plus en plus de place sur le marché du travail. L'un des exemples les plus notoires est le *Frauenaktion*, soit le remplacement des hommes par les femmes, surtout dans l'industrie des communications. Ainsi, en 1941, le RMVP comptait 594 hommes et 858 femmes employés au Ministère.⁴³ Au plus fort de la guerre, les femmes s'introduisent même dans l'industrie de l'armement, lorsque les travailleurs masculins viennent à manquer. Pourtant, selon le principe national-socialiste, le rôle de la femme est, en temps de paix, de s'occuper du foyer et de l'éducation des enfants.

Dans les faits, le national-socialisme adresse un double message aux femmes. Le régime s'arrange tout d'abord pour réintroduire les trois grands « K » de l'expression

⁴² Le lien entre le concept de la femme/mère et la suprématie de la race est renforcé par des institutions telles le *Muttertag* (Fête des Mères) et la *Mutterkreuz*, une croix décorative décernée aux mères ayant plus de trois enfants. On en comptait trois : la médaille de bronze à partir de 4 enfants, la médaille d'argent et d'or pour les familles de respectivement 6 ou 8 enfants et plus.

⁴³ FOX, JO. *Filming Women in the Third Reich*, Ed. Berg, Oxford, New York, 2000, p. 3.

« *Küche, Kirche, Kinder* » (Cuisine, Église, Enfants), *Kirche*⁴⁴ pouvant toutefois être remplacé par *Führer*. Par ailleurs, le national-socialisme valorise un style de vie consumériste. Les biens de consommation modernes, l'industrie du tourisme, de la mode et de la beauté prennent de plus en plus de place, entraînant dans la société la création de nouveaux besoins. Cette « manufacture du désir » est générée par les médias de masse tels que les journaux, les magazines, la radio, la publicité et bien sûr, le cinéma. Ce dernier médium va jusqu'à montrer des modèles de femmes épanouies au plan professionnel et/ou poursuivant des idylles romantiques qui tranchent sur les valeurs véhiculées par le régime. Ce chapitre explore dans un premier temps les fondements de la condition et de la sexualité féminine du régime national-socialiste. Il sera ensuite possible de comparer la place de la femme dans la société nazie à l'image de la femme au grand écran durant cette période.

La République de Weimar : un signe avant-coureur

On entend souvent dire que la République de Weimar (1918-1933), que l'on a aussi appelé « les années folles », était une époque aux mœurs légères. Bien que Weimar ait été le théâtre de bouleversements sociaux qui se rattachent notamment aux rôles sexuels, il n'en existait pas moins dans cette société des courants conservateurs et des points de vue traditionalistes. Comme l'affirme Dagmar Hezog dans *Sex After Fascism*: « Sex was a crucial theme for politics even before the Third Reich began. It was closely linked with anti-Semitism. »⁴⁵ L'auteur ajoute plus loin : « (...) even as the liberalized mores continued to spread even further in the populace, there were also, already during

⁴⁴ Hitler était d'ailleurs un fervent ennemi du christianisme, mais tout particulièrement du catholicisme.

⁴⁵ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 3.

the years of Weimar, the beginnings of a conservative (and explicitly Christian-led) countermobilization against that liberalization.»⁴⁶ Il est donc erroné de croire que le national-socialisme a succédé à une époque entièrement moderne et libérale. En fait, le nazisme prend le pouvoir au moment où des tendances contradictoires s'opposent déjà.

Durant cette période qui s'étend de 1918 à 1933, on assiste à un bouleversement dans les mœurs et la société. En effet, le choc de la modernité, entraîné par l'industrialisation et l'avancement technologique, transforme de façon radicale les traditions et les rôles sexuels. Le nouveau mode de vie matérialiste encourage l'émancipation de la femme. Par exemple, dans la République de Weimar, la femme a de plus en plus de pouvoir d'achat et d'indépendance financière. La femme sort peu à peu de son foyer, décide pour elle-même car elle acquiert un nouveau pouvoir : celui de l'argent. Cette autonomie nouvelle, qui tend vers l'idée avant-gardiste (pour l'époque) de l'émancipation de la femme, donc de l'égalité des sexes, a pour effet d'accélérer le mouvement de libéralisation des mœurs sexuelles. En parallèle, dans cette Allemagne patriarcale des années 1920-30, vaincue et déshonorée par la défaite de la Première Guerre mondiale et ruinée par le traité de Versailles, on perçoit dans le Parti national-socialiste la promesse d'une reprise de pouvoir et un regain de virilité, grâce à la renaissance de la fierté nationale⁴⁷. Dans ce contexte, la « Nouvelle Femme » devient l'objet de divers discours qui dérivent d'une anxiété masculine. Ces débats concernant les rôles sexuels et la sexualité en général permettent d'évaluer le climat psychologique et politique pré-hitlérien. D'une part, des médecins de gauche prônent la liberté sexuelle, la légalisation de l'avortement ; l'utilisation des moyens de contraception et de multiples

⁴⁶ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 16.

⁴⁷ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 23.

recherches modernes sur le sexe sont entamées. D'autre part, des groupes chrétiens conservateurs tentent de contrer cette vague libérale. On accuse les « Juifs-Bolchéviques » de vouloir anéantir le peuple « aryen » : « since the Weimar Republic had been governed by Socialists, since many of the sex counseling centers in Weimar had been provided by the Socialists (...) and since many of the Jewish physicians active in various sexual-rights campaigns were also leftists, it was simple for Christian conservatives and Nazis alike to assimilate the phenomenon of sexual rights activism to the larger phantasmagorical menace of “Judeo-Bolchevism”. »⁴⁸ Dans ce climat instable qui annonce la montée au pouvoir d'Hitler, les discours sur la sexualité deviennent une arme politique dangereuse entre les mains des libéraux et des conservateurs.

Une sexualité menaçante

Dans son livre *Gender and Sexuality in Weimar Modernity* [2001], Richard W. McCormick relevait un passage d'une nouvelle *pulp*⁴⁹ de 1941 écrite par Friedrich Ekkehard⁵⁰, qui glorifiait les *Freikorps*, ces soldats de droite qui mirent fin aux soulèvements communistes de 1919. L'extrait décrit l'apparence physique d'un personnage féminin, une *Flintenweib*, genre de « femme prolétaire au fusil ». La juxtaposition de la jupe étroite et du fusil donnent à la créature un aspect à la fois séduisant et menaçant. En même temps, le personnage est associé aux belles femmes juives des récits bibliques, comme Esther, Ruth ou encore Salomé, celle qui demanda la tête de Jean-Baptiste. Selon McCormick : « Communism, the working class, “unleashed”

⁴⁸ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 22.

⁴⁹ Une nouvelle *pulp*, du terme anglais *pulp fiction*, est une publication, telle une revue ou un livre qui porte sur des thèmes sinistres ou choquants.

⁵⁰ Cet extrait de la nouvelle se retrouve à la page 20 du livre de McCormick.

female sexuality, and the Jews : all the elements the fascists considered as part of a conspiracy against the German “fatherland” are embodied in one image, a fusion of political and psychological discourses that activate castration anxiety. »⁵¹ Ce langage est facile à lire psychanalytiquement : la peur et l’envie, la rondeur du corps féminin contre la rigidité phallique du fusil, produisent à la fois désir et dégoût. Ce complexe masculin associé à la perte de contrôle est lié à la nouvelle réalité sociale de l’époque, soit notamment le nouveau rôle joué par les femmes, mais aussi leur autonomie et leur émancipation croissantes.

Le nouveau type de féminité, popularisé par les campagnes politiques, le cinéma et la publicité, s’adresse non seulement aux hommes, mais aussi aux femmes. En effet, elles-mêmes font face à de nouveaux choix, qui entraînent leur lot de nouvelles angoisses et de nouvelles exigences. La femme cosmopolite et consommatrice nouvellement présentée par les médias, « who voted, used contraception, obtained illegal abortions and earned wages [was] more than a bohemian minority or an artistic convention (...) was to become a symbol of degeneracy and modern ‘asphalt culture’ in Nazi Propaganda. »⁵² Vers la fin de l’entre-deux guerres, bon nombre de femmes de la classe moyenne ne considèrent pas les principes du national-socialisme comme misogynes et entrevoient le retour au foyer non pas comme la perpétuation d’une tradition, mais bien comme la libération de l’ouvrière des contraintes de la modernité avec la possibilité, voire la chance, de rester à la maison. De plus, selon l’avis de l’époque, il s’agit de la meilleure solution pour contrer le chômage, en hausse depuis la crise économique de 1929. L’image de la « femme nouvelle » en opposition à celle de la femme maternelle,

⁵¹ *Gender and Sexuality in Weimar Modernity*, p. 20-21.

⁵² *Gender and Sexuality in Weimar Modernity*, p. 24.

correspond à une dichotomie patriarcale connue, celle de la maman et de la putain, l'idéal et la perversité. Cette polémique entourant la femme moderne sera au centre des débats et des développements sociaux et politiques conduisant directement à l'avènement de l'État fasciste.

Les femmes du régime nazi

Les nazis perçoivent la République de Weimar non pas comme une société trop sexuellement libérée, mais plutôt comme une société où il n'existe pas assez de règles concernant la sexualité. Pour sa part, le régime national-socialiste soutient qu'il est nécessaire d'instaurer des règlements liés à la sexualité, afin de garder le contrôle sur les mœurs de la population. Ainsi le NSDAP détermine quels individus sont autorisés à avoir des relations sexuelles et avec qui.⁵³ Selon l'idéologie nazie, la liberté des mœurs dans la République de Weimar provient des « Juifs-Bolchéviques » aux « desseins maléfiques » qui veulent prendre le pouvoir afin d'ultimement envahir l'Allemagne et l'Europe. Durant la période du Troisième Reich, l'État donne à la sexualité une nouvelle fonction politique et la femme allemande devient « épouse et mère de la patrie ». Il s'agit d'une tactique quasi militaire pour ainsi bloquer « l'invasion juive et non-aryenne ». Dans ce contexte, la sexualité féminine est mise au service de l'État et le corps féminin est considéré comme un marqueur de l'identité nationale. D'après Antje Ascheid : « Fascist texts (...) associate femininity, sexuality and race, directly revealing the difficulties Nazi culture experienced with respect to its female images. »⁵⁴ C'est sans doute l'une des

⁵³ Par exemple, les Allemands ne sont pas autorisés à avoir des rapports sexuels avec des personnes de « sous-race », car ils ont la conviction que la race aryenne en serait menacée. Par exemple, les mariages entre Allemands et Juifs sont interdits et le divorce est prescrit.

⁵⁴ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 4.

raisons qui expliquent que la représentation de la femme dans les films de cette période est chargée de contradictions et de dissonances.

On est souvent porté à croire que les douze années sous le règne du Führer ont été douze années de répression sexuelle. En fait, bien qu'il ait existé une très forte répression sexuelle imposée à une partie de la population, une grande liberté est toutefois permise pour la « race des élus ». À ce propos, Dagmar Herzog affirme : « Nazism perpetuated and intensified certain aspects of the sexually liberalizing tendencies underway since the early twentieth century, even as it sought to harness those liberalizations (...) to a savagely racist, elitist, and homophobic agenda. (...) The goal was not so much to suppress sexuality. Rather the aim was to reinvent it as the privilege for the nondisabled, heterosexual “Aryans” (...). »⁵⁵ Les concepts avancés par Herzog ne sont pas sans rappeler les idées du philosophe Michel Foucault, développées dans son *Histoire de la Sexualité* [1976], premier ouvrage à s'intéresser à l'Histoire des mœurs sexuelles dans la société occidentale. Le premier tome, « La volonté de savoir », est aux antipodes de la tendance soixante-huitarde du sexe réprimé et conteste le consensus qui établit que le sexe a été de tout temps un tabou et que cela doit cesser. Au contraire, Foucault soutient que la sexualité depuis le 19^{ième} siècle est l'objet de discours persistants, d'invitations constantes à prendre la parole ; bref, qu'il existe une multiplicité d'informations, de confidences, et de données savantes servant à le « mettre en discours »⁵⁶. En fait, toute une « industrie du langage » est utilisée, selon lui, pour soutirer à la population ce qu'elle fait de son sexe, lui faire parler de ce sujet soi-disant tabou. Le philosophe observe l'emploi de l'aveu et de la confession et fait le lien entre pouvoir et savoir. À ce propos, il

⁵⁵ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 5.

⁵⁶ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 22.

affirme : « Et ces discours sur le sexe ne se sont pas multipliés hors du pouvoir ou contre lui ; mais là même où il s'exerçait et comme moyen de son exercice ; partout ont été aménagées des incitations à parler, partout des dispositifs à entendre et à enregistrer, partout des procédures pour observer, interroger et formuler. »⁵⁷ Cette mise en discours du sexe, les nazis s'en servent comme l'une des armes les plus efficaces pour le maintien du pouvoir en place, le contrôle de la population et surtout pour intervenir dans la sphère privée du corps féminin. Ils emploient des moyens modernes pour « parler de sexe », tels les médias, la littérature, les ouvrages scientifiques, mais aussi le cinéma, voulant ainsi le démythifier et surtout l'encourager.

Bien que la procréation soit l'objectif principal de la politique sexuelle nazie, les pratiques hétérosexuelles pré et extra-maritales sont aussi approuvées dans le simple but d'avoir du plaisir. En outre, on incite les couples mariés à rechercher la passion dans l'union conjugale. Toutefois, comme durant la période weimarienne, plusieurs discours circulent dans la société national-socialiste, certains plus conservateurs que d'autres. Ainsi, nombre d'écrits, également appuyés par le régime, soutiennent que la pureté de la race et le salut de la nation ne peuvent être réalisés sans la chasteté pré-maritale, le mariage procréatif et monogame et la famille. Cette coexistence entre discours conservateurs et modernes persiste tout au long du Troisième Reich, mais selon Herzog : « While there was no master plan for sexuality under Nazism and no coherent policy (but rather a cacophony of often competing injunctions) it is clear that over time a decisive trend against traditional mores emerged. »⁵⁸

⁵⁷ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1994, p. 45.

⁵⁸ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 17.

Adolf Hitler et Heinrich Himmler⁵⁹, deux fervents ennemis de la religion chrétienne et de sa conception de la sexualité, considèrent la monogamie comme « l'entreprise satanique de l'Église catholique ». Selon les deux hommes les plus puissants du Reich, les lois du mariage sont « immorales ».⁶⁰ Cependant, cette liberté sexuelle anti-chrétienne officiellement prônée par le Parti n'est pas permise pour les femmes et paradoxalement, les règles de conduite imposées aux jeunes filles découlent de préceptes religieux. Le physicien Carl Csallner expose d'ailleurs des normes contradictoires et misogynes dans un ouvrage datant de 1937. Herzog les mentionne dans son livre :

Premarital experience for men was fine, even useful (...), but female chastity before and during marriage was imperative; Csallner thought it unacceptable that a wife might have a comparative basis by which to judge her husband's lovemaking skills. But he certainly thought sexual intercourse deserved to be energetically defended against traditional religious scruples. (...) The sexual drive, in Csallner's view, was "great" and "holy".⁶¹

Par ailleurs, il est intéressant de noter que les adolescentes (et adolescents) sont précocement initiées à la sexualité. L'association des jeunes filles allemandes (*Bund Deutscher Mädel*), composée de jeunes filles de 14 à 18 ans, outre des cours préparatoires à l'accouchement et des classes d'économie familiale, offre également des *erotische Bastelstunden*⁶², soit des « cours de formation en érotisme ».

À l'instar des théories nationales-socialistes elles-mêmes, les politiques sexuelles de l'époque contiennent des positions contradictoires et l'on retrouve souvent un écart entre la rhétorique et la pratique. Comme il est possible de le constater, le régime nazi

⁵⁹ Heinrich Himmler était le dirigeant des SS et de la Gestapo, ce qui fait de lui l'homme le plus puissant après Hitler. C'est lui qui planifia la « Solution Finale », l'extermination des Juifs, des handicapés, des homosexuels et des peuples slaves.

⁶⁰ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 51.

⁶¹ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, p. 30.

⁶² « *Basteln* » signifie en français « bricoler ». Traduite littéralement, l'expression *erotische Bastelstunden* voudrait dire « heures de bricolage érotique ».

tient un discours à double sens, surtout en ce qui concerne la sexualité féminine : il conteste les principes religieux sur les standards sexuels, mais en même temps, il emploie des concepts tirés de la tradition chrétienne pour contrôler la sexualité féminine.⁶³

La représentation de la femme au cinéma

En 1938, la revue féminine nazie *NS-Frauenwarte* publie un éditorial qui présente deux tableaux.⁶⁴ L'un montre d'un côté l'image de la femme parfaite selon l'idéal nazi ; des blondes naturelles, des beautés athlétiques ou en costume traditionnel. Dans l'autre tableau, on voit des icônes typiques de la période weimarienne : ces femmes à demi nues, leur corps à peine dissimulé par des costumes à plumes ou à paillettes, richement coiffées et maquillées. L'article juxtapose ces images stéréotypées et invite le lecteur à comparer les styles. Le texte qui accompagne l'image incite le lecteur à préférer les beautés « aryennes » et à remettre en question la superficialité de la beauté des femmes « fardées » ou à l'allure exotique. On peut lire :

Une jolie fille n'a certainement pas été conçue pour être une sainte, et, voilà la différence entre hier et aujourd'hui, elle n'a pas non plus été conçue pour être « coquette ». La dégradation frivole et superficielle de la femme en objet de divertissement (...), toute cette atmosphère malsaine et distordue appartient exclusivement au chapitre subversif de la propagande juive ! Nous garderons l'œil ouvert afin d'assurer que de telles tendances ne réapparaissent pas sous quelque prétexte que ce soit.⁶⁵

Curieusement, tout le contraire se produit dans bien des secteurs culturels de l'époque, notamment au cinéma ; les images liées à la décadence bourgeoise et à la promiscuité sexuelle, supposément enrayerées par le régime national-socialiste, demeurent très

⁶³ *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Oxford, 2005, p. 18.

⁶⁴ On retrouve cette image à la page 2 du livre d'Ascheid.

⁶⁵ Traduction de l'auteur d'un extrait de « Muss das sein ? », *NS-Frauenwarte*, no 17, mars 1938, p. 536. Voir aussi *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 1.

populaires, si bien que le régime doit continuer à offrir ce genre de spectacle. Au cours de la période nazie, de nombreuses représentations féminines sont l'objet d'antagonismes. En effet, le régime visuel et idéologique proposé dans les films de la période est discontinu et les images de femmes « acceptables » selon le national-socialisme côtoient celles de femmes libérées. Cela illustre bien la position problématique de la femme dans le fascisme patriarcal de l'Allemagne nazie et démontre les tensions entre la production culturelle et le régime.

Bien que la femme dans la société nationale-socialiste soit reléguée normalement au rôle d'épouse et de mère, au cinéma toutefois elle détient souvent le rôle principal. En effet, la grande popularité du cinéma « nazi » est en partie due à ces actrices et stars féminines qui peuplent l'écran, mais aussi à ces histoires habilement ficelées auxquelles le public peut s'identifier. Ce dernier est majoritairement composé de femmes, surtout après le début de la guerre, en 1939. Le RMVP s'arrange donc pour offrir des images qui plaisent aux femmes et crée une culture cinématographique à leur intention, en faisant attention toutefois de respecter le programme idéologique, ce qui est parfois difficile, nous le constaterons plus loin. Les revues de cinéma telles que *Filmwoche*, qui s'adressent au public féminin, vont même jusqu'à inclure des articles sur la mode et de courtes nouvelles s'adressant aux femmes. Steinbach mentionnait un article de *Filmwelt* daté de 1937, intitulé « Qu'est-ce que les femmes veulent au cinéma ? »⁶⁶, qui révèle les désirs du public féminin par rapport à la production cinématographique. Cet article du critique Hans Steinbach explique que les femmes « préféraient voir des films avec un récit « humain », qui portent sur les émotions, (...), des histoires vraisemblables, avec des thèmes et des personnages « ordinaires ». (...) Le cinéma est pour la femme un moyen

⁶⁶ Traduction du titre allemand : « Was verlangt die Frau vom Film? ».

possible d'assouvir ses fantasmes et ses rêves d'idéal. (...)Les femmes veulent être transportées quelques heures dans un monde arcadien et haut en couleurs dans lequel (...) l'impossible devient possible et l'iréel devient vrai. »⁶⁷ À l'époque du Troisième Reich, la pensée nationale-socialiste associe la femme à la culture populaire (*low culture*) et l'homme à la culture bourgeoise classique (*high culture*), alléguant de ce fait un côté « féminisant » à la culture de masse de la période nazie. Bien qu'il faille aujourd'hui considérer cette assertion comme sexiste et mysogyne, « women questionable identification with mass culture nevertheless strongly suggests female viewers as a mass audience, an audience that expressed its consumer preferences at the box office (...) »⁶⁸

Bon nombre d'ouvrages portant sur l'image des femmes et le cinéma du Troisième Reich, en mettant trop l'accent sur le star-système et les rôles féminins « anti-fascistes », minimisent l'importance de cette autre catégorie de personnages féminins, soit ces personnages fidèles à l'idéologie nazie et qui valorisent, entre autres, le quotidien et la vie de ménagère. En effet, les récits ne se déroulent pas tous dans les grands salons et lors de soirées mondaines ; ils se déroulent également dans les foyers et les espaces domestiques. Dans tous les films, *glamour* ou non, il est peu sage pour une femme d'être célibataire, et il est plus prudent d'éviter toute responsabilité sociale. D'ailleurs, au grand écran nazi, les femmes sont souvent seules, entourées de figures patriarcales, plus rarement d'amies, et si elles en ont, « [women friends] generally cause problems and sometimes serious personal crises. », comme le soutient Cinzia Romani.⁶⁹ Ainsi, à en croire le message de ces films, le bonheur de la femme réside dans son confinement au

⁶⁷ STEINBACH, H. « Was verlangt die Frau von Film ? », *Filmwelt*, no 4, 24 janvier 1937.

⁶⁸ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 28.

⁶⁹ ROMANI, Cinzia. Traduit en anglais par Robert Connolly, *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich*, Harper Collins Canada/ Perseus Books, 1992, p. 22.

foyer et dans sa volonté d'entretenir le moins de relations possibles avec l'extérieur. Nous verrons dans les analyses de films – à la suite de ce chapitre – que trois scénarios parmi les quatre films choisis, soit *Amphitryon*, *Jugend* et *Es war eine rauschende Ballnacht*, correspondent tout à fait au profil décrit ci-dessus.

Un cinéma kantien

On retrouve les notions de la Beauté et du Sublime élaborées par le philosophe Immanuel Kant dans la conception de l'idéal féminin et masculin du cinéma de la période nazie. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*⁷⁰ Kant affirme que les sentiments d'appréciation de la Beauté sont subjectifs. Il distingue trois modes d'expérience esthétique, le sublime, le beau et le divertissant, différenciés par les facultés subjectives qu'ils interpellent et par l'effet qu'ils engendrent. Le sublime, tout comme le beau, n'est pas une catégorie concernant les sens et la perception, mais plutôt la mobilisation de la raison et la poursuite de l'idée. « In its encounter with the sublime, the mind, [Kant] claimed, is prompted to 'abandon sensibility, and to occupy itself with ideas that contain a higher purposiveness'. »⁷¹ Dans le cas du divertissement, « it produces purely sensory 'charms' (*Reiz*) and 'enjoyment' (*Neigung*) (...) unlike other objects of beauty [it] provide[s] no foundation for those common values (truth, propriety, (...) or justice) that ground enlightened social organisation. »⁷² Erica Carter explique dans son étude esthétique du cinéma du Troisième Reich : « The place allotted to femininity in aesthetic discourse since Kant and his contemporaries has in any case not been one of the

⁷⁰ KANT, Immanuel. *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, traduit par Roger Kempf, Librairie Philosophique, 1980.

⁷¹ KANT, Immanuel, cité dans : *Dietrich's Ghosts*, p. 109.

⁷² KANT, Immanuel, cité dans : *Dietrich's Ghosts*, p. 139.

sublime personality (to this height only the male artist can aspire), but of the beautiful as the representational mode for which Women are predestined by Nature.»⁷³ Selon le principe kantien, le beau reflète l'équilibre intérieur. Voilà pourquoi les actrices allemandes doivent correspondre le plus possible aux idéaux de beauté national-socialiste : leurs attraits extérieurs évoquent la force et l'harmonie du Reich.

Dans son analyse, Carter, en se basant sur les principes néo-kantiens du national-socialisme, compare le réalisateur Carl Froelich et l'acteur Emil Jannings à des « personnalités de génie ». Grâce au style de l'un et à l'image de star de l'autre, l'auteur affirme que les deux figures sont des images du sublime par excellence. D'autre part, l'image féminine n'est pas fondée sur la personnalité, mais plutôt sur le mode esthétique de la beauté. Celle-ci se distingue du divertissement. Kant énumère sept points de références pour distinguer le beau de l'agréable :

- 1) Le beau est associé à la Nature, et l'agréable (le divertissant), à l'artifice et au mécanique.
- 2) Le beau est accessible par la combinaison de l'imagination et de la raison.
- 3) Le beau est associé à l'art bourgeois, l'agréable à la culture de masse.
- 4) Le beau est lié au sexe, et Kant l'attribue surtout aux idéaux de beauté féminine telles que l'harmonie des traits, la proportionnalité et la perfection des formes.
- 5) Un mode de la féminité ne fait pas partie de l'esthétique du beau : il s'agit de la féminité comme manifestation du plaisir sensuel. « Kant here insists both that beauty is determined by its relation to virtue, and that it is perceptible primarily in a femininity that is 'very cleanly, and very delicate in respect to all that provokes disgust'. »⁷⁴
- 6) Le beau est associé au « cultivé » et le divertissement au « primitif » (sic).
- 7) Alors que le sublime interrompt⁷⁵ et que le divertissant désorganise, le beau stabilise le sujet en le situant dans la collectivité.⁷⁶

⁷³ *Dietrich's Ghosts*, p. 137.

⁷⁴ KANT, Immanuel, cité dans : *Dietrich's Ghosts*, p. 140.

⁷⁵ Selon Kant, le sublime interrompt, en ce sens qu'il subjugué le regard de la personne qui observe. Au cinéma, la présence du beau et du sublime auront pour effet d'interrompre le flux narratif. Nous en verrons plusieurs exemples dans les analyses filmiques des prochains chapitres.

⁷⁶ Voir *Dietrich's Ghosts*, p. 140-2.

Durant la période du national-socialisme, une attention particulière est portée au beau et au sublime cinématographiques et des efforts sont déployés pour modifier l'appréciation du public selon ces notions néo-kantiennes⁷⁷.

Un cinéma d'attraction

Les concepts néo-kantiens employés par les nazis au cinéma ne vont pas sans rappeler la notion du « cinéma d'attraction », élaborée à la fin des années 1980 par le spécialiste Tom Gunning. Alors que le cinéma « nazi » est souvent comparé à la production hollywoodienne de la même période, les ouvrages actuels portant sur le cinéma du Troisième Reich oublient toutefois de mentionner son lien intrinsèque au concept dont parle Gunning. Dans son essai « The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde », l'auteur associe le cinéma d'attraction à une période (1895-1907), mais aussi à une forme esthétique qui tend davantage à « montrer » qu'à « dire », où l'exhibitionnisme l'emporte sur le voyeurisme et où le plaisir visuel importe plus que la narration, le motif dramatique et la finale du film. Selon Gunning :

the cinema of attractions (...) dominates cinema until 1906-1907 (...) [it] doesn't disappear with the dominance of narrative, but rather goes underground, both into certain avant-garde practices and as a component of narrative films, more evident in certain genres (e.g., the musical) than in others.⁷⁸

Il est très intéressant d'observer comment le cinéma de la période nazie est imprégné « d'attraction » et de plaisir visuel, pour reprendre l'expression de Laura Mulvey⁷⁹. Un

⁷⁷ Voir *Dietrich's Ghosts*, p. 137.

⁷⁸ GUNNING, Tom. cité dans « Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular », *New German Critique*, p. 45.

⁷⁹ Le nouveau concept de « cinéma d'attraction » de Gunning, bien qu'il ait fait tomber quelque peu dans la désuétude la théorie du « plaisir visuel » de Laura Mulvey, doit beaucoup à cette idée qui changea la façon de percevoir le cinéma narratif dans les années 1970. En somme, la féministe britannique écrit dans son

bémol doit toutefois être apporté à l'essai socio-culturel de Tom Gunning. En effet, son texte ne fait aucunement référence à la position essentielle occupée par les actrices et les stars dans le régime esthétique du « cinéma d'attraction ». Depuis toujours, le corps de la femme, considéré « beau » au plan esthétique, occupe une place primordiale dans l'art. Cela est particulièrement vrai au cinéma, où le plaisir de regarder, que l'on appelle aussi plaisir scopophilique⁸⁰, est lié à l'événement cinématographique, mais aussi, il est intrinsèque à la relation star/spectateur. Je trouve donc important d'insister sur le fait que le corps de la femme est au cœur du spectacle visuel du cinéma du Troisième Reich, de surcroît un cinéma d'attraction.

Opportunisme ou compromis?

Normalement, si le cinéma du Troisième Reich avait employé les images idéalisées de l'idéologie fasciste patriarcale, il aurait principalement montré des exemples de mères allemandes parfaites, de camarades/guerrières, de petites *Jungmädels* ou de femmes se sacrifiant pour la communauté. Ces représentations féminines sont les quatre figures de proue de la femme idéale du régime nazi. Au lieu de cela, les divas, les femmes fatales ou fragiles et les « nouvelles femmes » cosmopolites, sont davantage représentées. alors qu'elles ne sont pas officiellement acceptées par le Parti. Ceci

essai intitulé « Visual Pleasure and Narrative Cinema » que l'appareil cinématographique hollywoodien a fait en sorte de positionner le spectateur (nonobstant son sexe) dans une position de « sujet regardant masculin », ayant pour objet de désir la figure de la femme à l'écran. Mulvey affirme qu'il y a eu deux modes distincts de regard (*gaze*) masculin: il y a le "voyeuriste" (voit les femmes comme des Madones) et le "fétichiste" (voit les femmes comme des putains). Gunning propose une alternative à la théorie féministe de Mulvey qui ne se préoccupait que de cinéma hollywoodien et de psychanalyse. En effet, son approche, moins négative et abstraite, peut être appliquée au cinéma populaire européen.

⁸⁰ La scopophilie est un terme qui se rapporte au regard (*gaze*) principalement masculin du cinéma hollywoodien, qui prend plaisir à regarder les femmes à l'écran et par le fait même à les objectifier. Selon cette théorie féministe très inspirée des concepts freudiens et lacaniens, le personnage féminin reste passif, n'ayant ni subjectivité, ni voix propre dans le déroulement du récit.

démontre l'instabilité de la conception de la féminité de l'État national-socialiste, mais aussi le besoin, voire la nécessité de s'approprier « l'ennemi » idéologique afin de satisfaire les désirs de la « communauté des salles de cinéma ». À ce propos, Ascheid mentionnait : « A view toward the popular culture of woman's everyday life points to a number of answers that not only allude to the Nazi's attempt to redirect or persecute these tendencies, but also how persistently instantiations of prefascist themes continued to resurface, necessitating repeated revisionist correction or opportunist tolerance. »⁸¹ Mais est-ce réellement de la tolérance opportuniste comme l'affirme Ascheid ?

Ascheid soulignait à la fin de son premier chapitre qui porte sur la représentation de la femme dans la culture et le cinéma du Troisième Reich : « Thus, the schizophrenic operations of the Nazi media can only be described as fraught with irreconcilable antagonisms. We find these in the oxymoronic figure of the “new film heroine” who was a “natural” and a “diva” alike (...). Likewise, it is through the paradigm of the female film star that womanhood most clearly articulates itself as one of the central areas of contestation in fascist Germany. »⁸² Il est vrai que la représentation féminine dans le cinéma de la période nazie est certainement un lieu d'antagonismes irréconciliables. Toutefois il ne s'agit pas tout à fait d'un exemple de contestation ou de tolérance opportuniste comme le suggère Ascheid, mais plutôt une forme de compromis calculé afin de s'assurer le contrôle sur la « communauté de spectateurs », mais surtout des spectatrices. Ce détail très important semble échapper à la vigilance d'Ascheid, et même Jo Fox n'y a pas du tout prêté attention, car cette dernière n'analyse que les thématiques de films et les types de femmes présents dans le cinéma « nazi », négligeant de dégager

⁸¹ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 28.

⁸² *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 41.

toute théorie ou hypothèse qui expliquerait et homogénéiserait ses résultats. Selon moi, l'hétérogénéité que l'on retrouve dans la tendance cinématographique national-socialiste est certes contradictoire, mais elle est au cœur du projet national-socialiste, qui est lui-même constitué d'antinomies. Il ne s'agit pas d'un symptôme ou d'une caractéristique schizophrénique propre au fascisme, comme le soutient entre autre Hans-Dieter Schäfer⁸³, il faut plutôt concevoir cette hétérogénéité comme faisant partie intégrale du régime.

Dans un autre ordre d'idée, Sabine Hake relevait dans son livre *German National*

Cinema :

(...) actresses embodied the **other** (*mon emphase*), unofficial side of post-1933 society associated with tolerance, sophistication, fashion, leisure, luxury and eroticism. (...) While blond *ingénue* Kristina Söderbaum may have personified the ideal Aryan woman, the majority of actresses displayed physical features and characters traits with little resemblance to official images of German womanhood. Through their exotic looks, refined tastes, and fashionable styles, they provided the extravagance that had been eliminated from official culture.⁸⁴

L'expression « *other* », en français « l'autre », est très bien choisie pour décrire les personnages féminins qui ne correspondent pas aux idéaux du nazisme si présents dans le paysage cinématographique de l'époque. Toutefois, ce terme est peu évoqué dans les études portant sur le cinéma de la période nazie, alors qu'il est intrinsèquement lié à la condition féminine au grand écran. Ce que Hake oublie toutefois de mentionner, c'est que ces femmes, ces « autres » pour reprendre l'expression souvent employée au cinéma, bien qu'elles abondent, sont toujours punies ou paient de leur vie pour avoir « péché ». Selon le résultat de mes recherches et du visionnement de bon nombre de films de cette période, bien qu'il existe des images féminines à contre-courant du régime patriarcal national-

⁸³ SCHÄFER, Hans-Dieter, cité dans *The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, 2002, p. 73.

⁸⁴ *Popular Cinema of the Third Reich*, p. 68.

socialiste, ces images qui brisent le moule traditionnel finissent **par être maîtrisées** à la fin du récit de deux manières. En effet, les héroïnes insoumises qui refusent de se plier au patriarcat, sont soit punies soit éliminées. La femme qui ne se soumet pas au régime ou qui ne répond pas à l'idéal national-socialiste à la fin du récit, cette « autre », est une source de menace pour l'équilibre de la communauté, et c'est sans doute ce dangereux anticonformisme qui attire le public vers elle. Comme l'analyse de la nouvelle des *Freikorps* le démontrait ci-dessus, le danger et l'érotisme, Éros et Thanatos sont souvent reliés. Le régime doit toutefois pouvoir contrôler ces images afin qu'elles ne prennent pas trop de place, d'où le fait d'éliminer les femmes rebelles si elles ne réintègrent pas, en fin de parcours, l'enclos patriarcal.

Finalement, les images féminines contrevenant au modèle national-socialiste n'ont à mon avis pas d'effet réellement subversif, tout d'abord parce qu'elles finissent par être neutralisées, mais aussi parce que la présence de stars et d'héroïnes rebelles, voire anti-régime, participe au projet fasciste de façon active et positive. En effet, leur place est nécessaire pour la conception d'une normalité fausse et trompeuse, engendrée par les médias et le cinéma. Nous l'avons vu au premier chapitre, le cinéma est une machine à rêver, qui permet à la population de croire que le monde réel a un sens. C'est ainsi que bien des films visant un public féminin, sous le couvert d'offrir du divertissement, cachent un message, voire un avertissement qui rappelle aux femmes ce qu'elles doivent faire si elles ne veulent pas finir comme les personnages des films. On assiste à un régime qui ressemble aux concepts de Foucault et Herzog élaborés plus haut. Dans un premier temps, comme le suggérait Foucault, les discours subversifs ont pour effet de renforcer le pouvoir en place au lieu de l'ébranler. D'autre part, comme le soutient Herzog en parlant

de l'importance de la sexualité dans la société national-socialiste, les images de féminité et de sexualité au cinéma, qu'elles soient libérales ou conservatrices et bien qu'elles tendent à montrer l'activité sexuelle et l'érotisme de façon positive, servent quand même à contrôler le sexe des femmes et assurer l'équilibre dans le système patriarcal.

Les chapitres suivants proposent des analyses du contenu thématique, narratif et visuel qui illustrent ce dont j'ai discuté dans mes deux premiers chapitres. Il sera tout d'abord question de la femme sauvage dans le film *The Blue Light* (*Das Blaue Licht*, Riefenstahl [1932]) qui, quatre ans avant l'ascension au pouvoir de Hitler, introduit déjà certains critères et un idéal de beauté et de caractère féminin associés au fascisme.

JUNTA DANS LA LUMIÈRE BLEUE

Une légende de pureté et de sacrifice féminins

Leni Riefenstahl était une artiste pluridisciplinaire accomplie et déterminée. Elle débuta sa carrière artistique en danse expressionniste, mais sera aussi actrice, réalisatrice, monteuse et photographe. Cette femme redoutable dont Goebbels dira qu'elle « sait ce qu'elle veut »⁸⁵, qui nia sa vie durant toute affiliation avec le NSDAP, réalisa pourtant pour le Führer les films documentaires les plus admirables, mais aussi les plus contestés et les plus dangereux⁸⁶. Déjà lorsqu'elle danse en solo au début des années 1920, Riefenstahl remporte un vif succès auprès du public. Néanmoins, après avoir vu une affiche du film *La Montagne Sacrée (Der heilige Berg, [1924])* dans le métro de Berlin, elle sollicite le réalisateur, Dr Arnold Fanck, pour jouer dans son prochain film. Ce dernier accepte instantanément, séduit par le style athlétique et la grande beauté de la jeune femme. Presque oublié aujourd'hui et laissé de côté par l'Histoire du cinéma, Fanck est pourtant l'un des pionniers du cinéma allemand : alors que la production de l'époque se fait en studio sous des éclairages expressionnistes compliqués, Fanck s'éloigne de l'artificialité des décors en carton-pâte et de la lumière blafarde des projecteurs pour s'engager sur les sommets des Alpes tyroliennes. Alliant sa passion de l'alpinisme à son intérêt pour l'art nouveau qu'est le cinéma, ses films sont les premiers d'un genre fondamentalement lié au paysage cinématographique allemand, le *Bergfilm*⁸⁷ (film de

⁸⁵ C'est ce qu'il écrit dans son journal le 5 octobre 1935. Citation : KNOPP, Guido. *Les femmes d'Hitler*, Payot et Rivages, Paris, 2001, p. 214.

⁸⁶ *Le Triomphe de la Volonté* [1935], *Olympia : Festival of the Nations* [1938] et la deuxième partie, *Olympia : Festival of Beauty* [1938], sont les films qui ont rendu célèbre la réalisatrice, à la fois adulée et exécrée par le public. Citation : *Les Femmes d'Hitler*, p. 215-6.

⁸⁷ Le *Bergfilm* est l'équivalent allemand du genre western américain. La nature, la figure masculine héroïque, le retour à la patrie (return to the fatherland) et la force symbolique du paysage sont quelques

montagne). Riefenstahl jouera dans six films du Dr Fanck entre 1926 et 1933 et l'esthétique visuelle de ses films sera grandement inspirée par celle de son mentor.

En 1931, Riefenstahl, qui observe depuis le début les techniques filmiques employées par Fanck et son caméraman Hans Schneeberger, désire ardemment passer derrière la caméra et réaliser ses propres films. Elle s'explique dans un article publié dans

Filmkritik en 1972 :

« Dr Fanck fabriquait toujours de belles images, qui avaient souvent l'air d'être sorties tout droit des contes de fée, grâce aux jeux de lumière, la neige, la glace et le scintillement qui en résultait. Toutefois, ses scénarios étaient réalistes. (...) si quelqu'un désire réaliser des plans aussi beaux, alors il faut écrire un scénario s'inspirant de contes de fée, de légendes ou de ballades qui se juxtaposent harmonieusement aux images. (...) De ce sentiment qui me disait que la forme et le contenu devaient correspondre, m'est venue l'idée d'écrire une légende ou une ballade pour un tel film. Voilà d'où m'est venue cette idée et pour cette raison j'ai écrit *La Lumière Bleue*. »⁸⁸

La Lumière Bleue : la légende de la dernière *Wunderfrau*

Une jeune femme, Junta (Leni Riefenstahl) vit seule sur la montagne près du village de Santa Maria, recluse dans une hutte, bannie par les villageois. Parce qu'elle est différente et qu'elle habite hors du village (donc de la communauté), les habitants la considèrent comme une sorcière et pensent qu'elle est responsable de la malédiction qui les frappe. Chaque soir de pleine lune, de jeunes hommes sous l'effet d'une force inconnue, grimpent le sommet du Mont Cristallo, dont émane ces soirs-là une lumière bleu. En voulant atteindre le sommet, les jeunes hommes trouvent irrémédiablement la mort. Vigo (Mathias Wieman), un artiste de la ville nouvellement arrivé au village, est

éléments communs aux deux genres filmiques. Herbert Marcuse disait d'ailleurs que ces éléments sont indissociables du concept fasciste du *Volk*. (voir *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 47.

⁸⁸ WEIGEL, Hermann: « Interview mit Leni Riefenstahl », *Filmkritik*, Août 1972, p. 395-410.

attiré par la beauté et le naturel de Junta. Il partage son temps entre ses occupations au village et ses visites à la hutte. Un soir de pleine lune, alors qu'il repose près d'elle, Vigo réalise que Junta n'est plus dans la chaumière. Somnambule, elle se dirige vers le sommet de la montagne, hypnotisée par la lumière bleue. Vigo décide de la suivre et découvre le chemin menant au sommet. Le secret de la lumière est dévoilé: la lueur de la lune se reflète sur les parois d'une caverne recouvertes de magnifiques cristaux bleus. Enchanté de sa découverte, il retourne au village et raconte ce qu'il a vu. Le lendemain, l'exploitation de la mine est entamée. Junta réalise la catastrophe et grimpe jusqu'à la grotte : celle-ci est vide. Anéantie, Junta perd pied, et trouve la mort dans sa chute.

La première du film de Riefenstahl a lieu le 24 mars 1932 au UFA-Palast am Zoo de Berlin. Il obtient un succès mitigé en Allemagne, mais il est acclamé à l'étranger. Hitler lui-même considère le film comme : « La plus belle chose [qu'il n'ait] jamais vue au cinéma. »⁸⁹ Bien que le film soit un film sonore, les dialogues sont rares et semblent avoir été maladroitement « collés » sur les images. Le jeu des acteurs doit encore beaucoup à la tradition du cinéma muet; il est très expressif, voire expressionniste et la gestuelle est excessive pour le public contemporain. Dans *La Lumière Bleue*, Riefenstahl pousse jusqu'au bout l'esthétique visuelle des films de son mentor Arnold Fanck. En effet, le film regorge de plans en contre-plongée de rochers sur fond nuageux, de parois escarpées devant un ciel d'une blancheur céleste. On a droit aussi au spectacle du petit village de conte de fée au fond d'une vallée, d'images grandioses de la chute d'où semblent couler des diamants; bref, des séquences montrant la beauté pastorale des pâturages et l'harmonie de la Nature. *La Lumière Bleue* démontre certaines affinités avec l'art du 19^{ième} siècle et renvoie tout particulièrement aux tableaux du peintre allemand

⁸⁹ *Les Femmes d'Hitler*, p. 205-6.

Kaspar David Friedrich. Riefenstahl et Friedrich évoquent à travers leur médium artistique respectif des « paysages de l'âme »⁹⁰, des décors qui reflètent les mouvements de l'intérieur.

Le film *La Lumière Bleue* a été réalisé en noir et blanc, mais sa luminosité particulière et le contraste de ses tons lui donnent une texture riche qui n'aurait pu être obtenue avec l'utilisation de la pellicule couleur. C'est le monde du mysticisme et de la magie, des forces sombres qui hantent le cinéma allemand depuis la période de Weimar. Eric Rentschler, compare d'ailleurs le personnage de Junta à celui d'Ellen Hutter du film *Nosferatu* (Murnau, [1922]) : « Both women sleepwalk at night and commune with nature's primordial powers. The two films cast a woman in the role of a martyr, whose sacrificed body save lives, indeed ensures a community's well-being. »⁹¹ Toutefois, l'atmosphère du film de Riefenstahl relève moins du cauchemar que du rêve ou de la légende. Le film traîne avec lui les thèmes et les fantômes du romantisme allemand, mais aussi ceux datant de la Première Guerre mondiale ; entre autres l'attrance continueuse envers ce qui est obscur et irrationnel, la recherche d'un sauveur, le somnambulisme et l'état d'hypnose (la totale soumission à une force suprême). Et bien que *La Lumière Bleue* ne soit pas tout à fait comme les autres films de la tradition expressionniste, son langage est celui du symbole et de la métaphore.

La Lumière Bleue n'est pas non plus un film « nazi » et se distingue des autres films de cette étude puisqu'il n'a pas été réalisé pendant le régime national-socialiste, mais plutôt un an avant l'ascension d'Hitler au pouvoir. De plus, Riefenstahl écrit le scénario en collaboration avec Béla Balázs, un critique cinématographique juif d'origine

⁹⁰ *Dietrich's Ghosts*, p. 76.

⁹¹ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 37.

hongroise, de surcroît socialiste et intellectuel ; bref, tout ce que les nazis abhorrent. Balázs s'intéresse tout de suite au projet proposé par Riefenstahl et entrevoit dans cette histoire une fable marxiste illustrant la marche du capitalisme et de l'exploitation dans un village aux valeurs ancestrales. Pour ce marxiste-romantique, le cinéma est un art qui privilégie l'accès « aux dimensions de l'âme ».

Toutefois, on retrouve aussi dans *La Lumière Bleue* des éléments liés au régime et à l'esthétique fasciste. Il faut rappeler que le national-socialisme n'est pas une idéologie entièrement originale. Antje Ascheid cite le théoricien Georg Lukács en parlant du mélange d'idéologies à l'origine du national-socialisme : « There was National Socialism ideology which, according to Georg Lukács, was in itself constructed as “an eclectic synthesis of all reactionary tendencies” (racism, nationalism, communitarian populism, antimodern tendencies) already in circulation in German discourse. »⁹² Dans cet ordre d'idées, le premier film de Riefenstahl véhicule inconsciemment les courants de son époque et adapte certains concepts empruntés au Romantisme, au Marxisme et même au Catholicisme. On retrouve dans cette fable à l'esprit romantique un enthousiasme pour la pureté de la Nature et les forces mystérieuses de l'irrationalisme, mais aussi un message anti-capitaliste dérivant de la doctrine marxiste. Bien entendu, le premier film de Riefenstahl illustre déjà la fascination de la réalisatrice pour la Beauté, la Force et l'Harmonie. *La Lumière Bleue*, selon moi, correspond en quelque sorte au mythe fondateur de l'image de la femme dans le Troisième Reich. En effet, on retrouve dans le personnage de Junta un peu de toutes ces femmes qui peupleront l'écran « nazi ». Le sort qui lui est réservé à la fin du film est également un étrange présage, car les films après

⁹² LUKÁCS, Georg, *Die Zerstörung der Vernunft, Werke*, Bd. 9, Luchterhand, Darmstadt, 1974, p. 622. Voir aussi *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 18-9.

1933 montreront souvent des héroïnes au destin tragique. Comme si de l'imaginaire de Riefenstahl et de Balázs avait jailli une prémonition.

From Junta to Hitler

Après son départ pour les États-Unis en 1941⁹³, Siegfried Kracauer réalise une étude psychologique du cinéma de l'Allemagne pré-hitlérienne. Dans l'illustre *From Caligari to Hitler : a Psychological History of the German Film*, il démontre, via son étude des courants, des motifs et des thèmes récurrents du paysage cinématographique de l'époque, les prédispositions psychologiques du peuple allemand qui ont mené à l'avènement du fascisme. Il veut ainsi prouver que les désirs inconscients des masses se reflètent dans le miroir qu'est pour lui le cinéma et que la production filmique d'une période donnée est en fait le reflet de sa « mentalité collective ».⁹⁴ Dans l'introduction de son étude, Kracauer affirme :

Inner life manifests itself in various elements and conglomeration of external life (...) Films are particularly inclusive because their "visible hieroglyphs" supplement the testimony of their stories proper. And permeating both the stories and the visual, the 'unseen dynamics of human relations' are more or less characteristic of the inner life of the nation from which the film emerge.⁹⁵

Kracauer soutient que même si les films ne peuvent pas exposer l'inconscient, les « hiéroglyphes visibles » de la « dynamique invisible des relations humaines » peuvent y être perçus. En effet, dans les périodes de perturbation radicale, certains motifs sous-jacents remontent à la surface et se fixent aux objets et médiums culturels tels que les

⁹³ D'origine juive, Kracauer part à Paris en 1933 déjà, lorsque Hitler prend le pouvoir.

⁹⁴ KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton, 2004, p. 6.

⁹⁵ *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, p. 7.

films. Selon Kracauer, *La Lumière Bleue* découle davantage de l'allégorie politique que du conte de fée et présage la montée du national-socialisme. Effectivement, en regardant de près, on remarque que le film emploie consciencieusement un texte fictionnel (une légende), qui sous-entend plusieurs éléments de l'idéologie nazie; soit le rejet de la modernité, la vision idyllique de la paysannerie et des campagnes, la méfiance vis-à-vis de la rationalité et le désir d'un retour à un système archaïque-romantique. Selon Kracauer, en récupérant des thèmes ancestraux liés à la Nature, la femme, la communauté et le passé, *La Lumière Bleue* parvient à saisir les fantasmes et l'imaginaire collectif des spectateurs de l'époque.

Junta, l'amazone du *Berfilm*

En réalisant *La Lumière Bleue*, Riefenstahl désire faire un *Berfilm* dans lequel le personnage féminin aura une place privilégiée dans le récit, un film où la femme prendrait enfin la place qui lui revient au sommet de la montagne. Comme l'affirme Rentschler : « In the *Berfilm*, men try to master mountains and women – with mixed success. »⁹⁶ Avant que Riefenstahl ne décide de réaliser *La Lumière Bleue*, l'actrice joue généralement le rôle de la jolie fille pour qui les champions de ski compétitionnent sur les pistes afin de conquérir son cœur. Lorsque Riefenstahl réalise son premier film, elle conçoit donc le personnage féminin de Junta à la fois charismatique et puissant, mais également pur et innocent, craignant le contact avec la réalité, l'humanité et la sexualité.

Le personnage de Junta n'est pas directement montré au spectateur au début du film. Riefenstahl emploie la stratégie communément employée au cinéma, qui consiste à

⁹⁶ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 36.

ne pas montrer l'objet de désir, la star, tout de suite. On invoque tout d'abord l'*Historia della Junta*, cette merveilleuse légende de la créature des montagnes, laissant planer le mystère pendant les dix premières minutes. Le visage de Junta, sa beauté énigmatique, sont toutefois montrés au début, au moment où les enfants du village tentent de vendre des médaillons aux touristes. Il faut attendre que le retour en arrière s'amorce; un fondu enchaîné ayant comme point de départ l'image de Junta sur le livre d'histoire, la même image que celle des médaillons. Le flash-back en fondu s'immobilise sur un plan montrant de magnifiques cristaux, ramassés par les mains délicates de la belle Junta. Au plan suivant, le spectateur admire la créature en entier, telle une apparition. C'est le premier plan dévoilant le corps de la belle amazone, un corps svelte, fauve et vigoureux. Junta est la vitalité même, l'incarnation des pouvoirs élémentaires de la Nature. Les traits fins du visage sont particuliers, l'arcade sourcilière anguleuse lui donne un regard félin, farouche, mais aussi « racé ». Hitler lui-même dira de Riefenstahl qu'elle est « [la] femme allemande parfaite ».⁹⁷ Le personnage de Junta porte de légers haillons qui laissent paraître beaucoup de chair, surtout pour l'époque. Son corps s'offre à la caméra de deux manières. Tout d'abord, des plans subjectifs exposent Junta au spectateur à travers le regard de Vigo ou des villageois. Le montage associatif relie le regard des autres au corps de Junta. L'un des exemples les plus significatifs est celui où Vigo est en train de peindre le paysage idyllique non loin de la chaumière de Junta. Celle-ci, allongée par terre, observe de près les cristaux qu'elle tient dans ses mains. Le début de ce plan moyen subjectif (le spectateur voit à travers le regard de Vigo) montre le haut du corps de Junta, puis la caméra effectue un panoramique vers la gauche, afin d'attirer l'attention sur les jambes de la femme. Son corps devient un pur objet de contemplation. Le plan suivant

⁹⁷ Voir *Under the Sign of Saturn*, p. 86.

est un plan d'ensemble, toujours subjectif, qui montre la « sauvage » dans son élément naturel. Tout au long du film, Junta est sans cesse dévisagée, soumise au regard lascif des autres. Cette situation ne va pas sans rappeler l'essai de Tom Gunning sur le « cinéma d'attraction », qui affirme que certaines formes de cinéma narratif se basent sur le cinéma des premiers temps, soit sur la capacité du cinéma de montrer quelque chose plutôt que de raconter une histoire. Pour Gunning, le « cinéma d'attraction » est « exhibitionniste », en ce sens qu'il se base sur une esthétique de l'exposition (ou exhibition) et de la visibilité.

Par ailleurs, la deuxième variété de plan exposant Junta au spectateur n'est pas filtrée par le regard d'un des personnages. Durant ces rares moments de communion divine avec la star, le spectateur se retrouve seul avec son objet de désir. On appelle « scopophilie », le plaisir de regarder l'autre. Or, le moment scopophilique, en plus « d'objectifier » le sujet, interrompt le flux narratif. Le spectateur est ainsi emporté hors du temps et de l'espace. Il s'agit d'un moment de communion exclusive avec la star. Afin de la rendre encore plus impalpable et immatérielle, « the camera constantly stalks Junta, caresses her face, exposes her figure, fetishizes her body with filters, soft-focus lighting, and striking positions. It loves her to death. »⁹⁸ On voit Junta entourée d'un léger halo créé grâce aux diffuseurs de lumière, dans la bruine chatoyante près de la chute. L'énergie sexuelle et le charme de Junta sont le symbole de sa force spirituelle. Ces éléments rappellent le concept du sublime kantien, qui interrompt l'action et immobilise le regard du spectateur le temps de cette contemplation divine dans les hauteurs de la montagne. L'effet du sublime est d'ailleurs l'un des concepts clé du Romantisme dont s'inspire incontestablement le film *La Lumière Bleue*.

⁹⁸ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 48.

Bien que le personnage de Riefenstahl soit l'exemple parfait du beau et du sublime selon Kant, j'irais plus loin en suggérant qu'elle possède une personnalité au sens kantien réservée exclusivement aux hommes. En effet, l'incarnation de Junta dans *La Lumière Bleue* est sans aucun doute inspirée par le charisme quasi masculin de l'actrice⁹⁹ : elle incarne une femme libre, indépendante, et affranchie du reste de la collectivité. C'est l'image d'un être élu, seul capable d'accéder au sommet de la montagne, sanctifié par le Dieu-Nature lui-même. En fait, Junta se rattache à l'image d'un Führer, mais un Führer femelle, belle et puissante. D'autre part, l'équivalent féminin d'un Führer au cinéma se rattache à l'image de la Madone, le modèle de la pureté, de la virginité et du sacrifice.¹⁰⁰ Son visage dans le médaillon rappelle l'une de ces images pieuses qui illustre la sainte des saintes. D'ailleurs, si elle partage la même couche de paille que Vigo dans la petite chaumière, Junta n'offrira rien de plus au jeune homme. Elle demeure chaste. On en a la preuve au moment où Vigo tente de l'embrasser devant la maisonnette, après avoir vu la jeune femme hypnotisée par les cristaux qu'elle tient dans ses mains. Vigo veut posséder Junta. Il semble envier son lien symbiotique aux cristaux, mais son baiser volé ne fait qu'effaroucher davantage la jeune sauvage dont le cœur est ailleurs, au sommet du Mont Cristallo.

En plus d'être associé à l'image de la Madone, le personnage de Junta est rattaché au mysticisme, une forme de communion au Dieu-Nature. Lorsque Ève/Junta croque dans la pomme et la lance à Vigo/Adam, c'est signe qu'elle possède une intuition

⁹⁹ Riefenstahl mènera sa vie « comme un homme ». En effet, cette femme très émancipée pour l'époque, sans mari (elle divorce de Peter Jacob en 1947, après 3 ans de vie commune) ni enfant, qui multiplie les aventures et dont la profession est normalement réservée aux hommes, possède aux yeux du public une personnalité très forte jusqu'à sa mort en 2001.

¹⁰⁰ D'ailleurs, Hitler lui-même incarne l'homme politique chaste ayant sacrifié sa vie privée pour l'Allemagne. Il aurait d'ailleurs dit à Riefenstahl : « Je ne suis pas homme à prendre plaisir aux aventures éphémères. (...) mes sentiments sont profonds et passionnés - comment pourrais-je les concilier avec mes devoirs envers l'Allemagne? » Voir *Les Femmes d'Hitler*, p. 209.

spirituelle, qu'elle connaît le mystère de la Nature. Le symbole de la pomme n'est pas ici associé au péché, celui d'avoir croqué dans le fruit défendu de la connaissance rationnelle. Au contraire, c'est Vigo, ramassant la pomme croquée qui péchera, lorsqu'il dessinera le plan menant au sommet de la montagne. Ici, l'histoire de la Genèse est inversée : Adam détruit le jardin d'Éden dont Ève seule connaissait le secret. Que la femme sauvage croque dans la pomme signifie qu'elle est digne d'accéder au sommet, symbole de toute-puissance, car elle seule écoute l'appel de la Nature, son intuition de femelle.

Junta est aussi intrinsèquement liée aux cristaux bleus, hypnotisée par ces bijoux scintillants. On pourrait croire que c'est à travers eux qu'elle entre en communion avec le Dieu-Nature, mais avant tout, ils sont le symbole de sa pureté et de sa vertu. Les cristaux pourraient aussi être interprétés comme l'image du mystère du sexe féminin, mais aussi pour signifier que la virginité est un trésor. Lors des nuits de pleine lune, Junta, extatique et sensuelle dans son sommeil, se lève soudainement, attirée vers le sommet et somnambule, elle escalade le Mont Cristallo. L'entrée caverneuse de forme vaginale¹⁰¹ et l'intérieur de la grotte couverte de bijoux sont protégés des intrus, élevés au-dessus de la civilisation et préservés comme le plus beau des secrets. Personne sauf la jeune femme n'y a jamais pénétré. Les jeunes hommes du village y sont attirés comme des lucioles à une lanterne qui brille dans la nuit, mais ils se brûlent avant d'avoir atteint la lumière bleue. Cela fait référence au « danger » du sexe féminin (et la sexualité féminine menaçante), d'où le besoin des hommes de le dominer. Ce sacrifice humain au Dieu-Nature, qui rappelle aussi celui des jeunes vierges aux temps anciens, n'est toutefois pas exécuté par la communauté, mais par la Nature elle-même, qui vole aux parents les

¹⁰¹ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 48.

hommes à marier. Junta, prêtresse de ces messes sacrificielles, est donc en quelque sorte responsable de leur destin malheureux. Par ailleurs, les statues pieuses de Jésus sur la croix que l'on retrouve sur la route et dans les chaumières au village évoquent à la fois les victimes du mont Cristallo et le martyr de Junta, ostracisée par la communauté, symboliquement violée lors du vol des pierreries, puis tuée. Son âme meurt au moment où les cristaux disparaissent, quand la raison et la modernité l'emportent sur l'irrationnel, le séculaire et l'intuitif.¹⁰² Alors qu'elle était considérée comme une sorcière au début du film, Junta devient après sa mort le portrait d'un martyr, puis d'une icône populaire. La femme (et son sexe) n'est plus dangereuse car elle est neutralisée. Les enfants vendent des images pieuses du visage de Junta, des objets de pacotille sertis de petits cristaux. Selon Rentschler, le village profite de la tragédie : « Without a doubt, the citizens of Santa Maria act as consummate recyclers of native tradition, hawking crystal images of the local hero and attracting tourists with the gripping village tale »¹⁰³ La mort de Junta, la vierge sacrifiée dont la vitalité et le magnétisme érotique étaient un danger pour la communauté, assure le retour au calme et une certaine prospérité.

Les rôles masculins

Dans *La Lumière Bleue*, trois figures d'homme gravitent autour de la belle Junta. Il y a tout d'abord le petit Guzzi, l'enfant berger, son seul ami. Lié par les techniques du montage au royaume des animaux, Guzzi vit dans la montagne avec ses moutons, ses chèvres et son chien, partageant le lait de ses brebis avec la jeune sauvage. Lui aussi est un être pur et innocent, vif et intelligent. Dès la première fois qu'il rencontre Vigo, le

¹⁰² *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 34.

¹⁰³ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 40.

berger s'en méfie. Est-il jaloux de l'attention que porte Junta à l'artiste viennois? Un deuxième personnage masculin est celui de Tonio. L'agriculteur aux muscles herculéens, de belle apparence, mais au caractère brutal, est une sorte d'animal aux instincts primitifs qui rêve de posséder Junta. Animé d'un amour grossier et bestial, il tente à un moment du film de violer la jeune femme en l'emmenant sous la sombre voûte d'un rempart du village. Il se risque une dernière fois à la rattraper en grimant le mont Cristallo. Hélas, il périt comme les autres, incapable d'atteindre le sommet merveilleux. Tonio est le personnage qui représente le mieux la communauté de Santa Maria. Les villageois, dont la « vitalité raciale » et la physionomie digne des descendants Visigoths¹⁰⁴, sont de nobles et graves paysans à la peau de cuir, qui vivent au rythme des saisons, du labour de la terre, de leur foi religieuse, pour la sauvegarde et la continuité de leurs valeurs et leur folklore. La communauté de Santa Maria est la parfaite représentation du *Volksgemeinschaft* prôné par l'idéologie nazie. De plus, leur lien avec la terre et leur attachement aux traditions ancestrales évoquent le concept national-socialiste du « Sang et de la Terre » (*Blut und Boden*). Étrangement, les villageois s'expriment avec un fort accent « slave », ce peuple considéré par les nazis comme une « sous-race ». Dans un film de cette époque un personnage s'exprimant avec un tel accent doit être interprété comme « inférieur ».

Le troisième personnage masculin, celui de Vigo, l'artiste de la ville, possède une sensibilité artistique qui le rapproche de Junta et de la Nature. Il observe Junta et la peint dans son élément, mais il reste toujours hors-cadre, simple spectateur. Il ne sera jamais comme elle, à l'état de nature, ayant été corrompu par la ville, trop ancré dans la modernité. D'ailleurs, sa « rationalité » finira par provoquer la mort de Junta. Le bel

¹⁰⁴ Voir *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 41.

homme blond et intelligent est pourtant le seul à accéder au sommet, assez près de la belle somnambule pour la suivre lors de son ascension. Il est toutefois incapable de garder le secret, ni de saisir la magnificence et l'importance de la préservation des cristaux, car lui aussi veut dominer la puissance sexuelle féminine. Est-il inconsciemment jaloux de la relation de Junta à la Nature? Est-ce le motif non-avoué du vol des cristaux? Impuissant à posséder Junta, il exploite la mine jusqu'au dernier morceau.

En vidant la grotte du Mont Cristallo et en éliminant Junta, la communauté de Santa Maria se défend contre une menace extérieure. L'exorcisme de cette force inquiétante de la Nature, du charme magique d'une *Wunderfrau*, peut seul rompre leur assujettissement à ces forces superstitieuses. Le règne de la Nature s'achève au moment où la modernité et la rationalité sont introduites au village. Kracauer emploie le terme « solution rationnelle », qui fait penser à « solution finale »¹⁰⁵, pour décrire l'acte violent perpétré par la communauté à l'endroit de Junta et de la lumière bleue. « At the end the village rejoices in its fortune and the myth seems defeated, but this *rational solution* [mon emphase] is treated in such a summary way that it enhances rather than reduces Junta's significance. What remains is nostalgia for her realm and sadness over a disenchanted world in which the miraculous becomes merchandise. »¹⁰⁶ L'histoire de Junta n'est pas la mort d'un mythe, mais bien le commencement d'une légende, celle d'une demi-déesse sacrifiée par les hommes de la communauté du village. Finalement, alors que Riefenstahl désirait faire un *Bergfilm* où la femme est en pleine possession de soi, bien que Junta ait un charisme irréfutable, elle est toutefois un pur objet de contemplation et son pouvoir finira par lui être enlevé. La *Wunderfrau* est ainsi

¹⁰⁵ La « solution finale » est le terme inventé par Heinrich Himmler pour décrire l'extermination des Juifs et des autres peuples d'origine slave, rom et sinti.

¹⁰⁶ *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, p. 259.

dépossédée de sa « personnalité ». Elle devient alors une simple idôle dans un morceau de verre.

Un film annonciateur

Déjà en 1932 dans le film *La Lumière Bleue*, on retrouve plusieurs éléments et thématiques concernant l'image de la femme dans le cinéma de la période nazie, qui suivra à partir de 1933. Junta, femme martyre sacrifiée par la communauté, trace la voie en déterminant les attributs essentiels dont devront être pourvues les héroïnes à venir : le sacrifice de soi, la sainteté, la chasteté, et la pureté, seront les qualités indispensables aux parfaites épouses, mères ou simples femmes peuplant les écrans du Reich. D'autre part, le régime visuel « exhibitionniste », pour reprendre la formulation de Tom Gunning en parlant du cinéma d'attraction, instaure un mode spectatorial qui a pour effet d'objectifier le corps féminin. Dans ce contexte, les personnages féminins ne sont plus des héroïnes, mais bien des outils de propagande ou encore des objets de marchandise au même titre que les beaux meubles et objets qui garnissent le décor. Les analyses filmiques des prochains chapitres prouvent que ces caractéristiques se retrouvent dans la plupart des images féminines des films allemands de l'époque, à quelques variations près. Si *La Lumière Bleue* constitue un genre de mythe fondateur de la femme du cinéma du Troisième Reich, Junta en incarne l'Ève.

ALCMÈNE DANS *AMPHITRYON*

L'épouse idéale du Reich

Reinhold Schünzel est un réalisateur qui tournera en tout une dizaine de films en Allemagne durant la période nazie. Considéré « demi-juif » par les autorités, Schünzel devra, à partir de 1933, demander une permission spéciale pour chacun de ses nouveaux projets. Il finira par quitter l'Allemagne pour la Suisse en 1937, et n'y travaillera plus jamais. Il réalise en 1935 le film *Amphitryon*, une comédie satirique, parfois musicale, qui raconte les intrigues du dieu romain Jupiter pour conquérir la belle Alcmène, femme du Capitaine Amphitryon. *Amphitryon*, sort en salle le 18 juillet 1935 à Berlin et remporte un vif succès auprès de la critique¹⁰⁷ et du public, autant international que local. Le film a d'abord été tourné en version française en France quelques mois plus tôt par le même réalisateur, sous le titre évocateur *Les dieux s'amuse !*¹⁰⁸. Ce chapitre s'intéresse à la version allemande uniquement ; le scénario est identique, seuls les acteurs sont différents et les dialogues modifiés. Jusqu'à présent, la critique persiste à ignorer *Amphitryon*, malgré la récente édition d'un DVD en 2005 et sa tournée mondiale dans les Instituts Goethe en 2006-2007¹⁰⁹. De plus, les acteurs jouant les rôles principaux et de soutien sont tous des acteurs populaires de l'époque. Willy Fritsch, qui joue à la fois Amphitryon et Jupiter, est d'ailleurs considéré comme l'un des acteurs préférés du public

¹⁰⁷ Les deux articles retrouvés dans le *Lichtbild-Bühne* (19.07.1935, n. 167) et *Film-Kritik* (19.07.1935, n. 166), parus à la sortie du film sont très positives.

¹⁰⁸ Durant cette période, la France et l'Allemagne, bien qu'ils soient en compétition sur le marché international, entretiennent une curieuse relation, à la fois faite de collaboration et de rivalité. Les deux pays produisent régulièrement des versions en plusieurs langues d'un même film. Dans ce cas, le scénario, la mise-en-scène et même les costumes sont identiques. Seuls les personnages et les décors peuvent être modifié selon le studio de tournage.

¹⁰⁹ La collection des *Tonfilmklassiker* a fait une tournée mondiale dans tous les Instituts Goethe possédant des archives de films en 16mm. Pourtant, seul un article sur les nouveautés techniques et l'ingéniosité du décor a pu être trouvé à la Deutsche Kinemathek de Berlin, dans BOCK, Hans-Michael et Töteberg Michael. *Das UFA-Buch*, Ed. Zweitausendeins, Frankfurt, 1992, p. 368-371.

du Reich. Je devrai donc me passer de sources secondaires pour l'analyse de ce film qui, pourtant, contient des éléments très intéressants concernant la période nazie : sa relation au pouvoir, sa vision du devoir conjugal et du rôle de l'homme et de la femme dans la société.

L'histoire se situe à Thèbes, principale ville de la région de la Béotie, en Grèce Antique. Les Thébaines attendent avec impatience le retour de leurs maris qui combattent au front contre toute la Béotie. La belle Alcmène (Käthe Gold) prie Jupiter de rendre Thèbes victorieuse. Jupiter (Willy Fritsch) n'est plus dans la fleur de l'âge, mais ses appétits pour les belles mortelles n'ont toutefois pas décliné. En échange de la victoire, il désire conquérir la jeune femme et la posséder toute une nuit. Accompagné à Thèbes par son bon conseiller Mercure (Paul Kemp), qu'il n'écoute d'ailleurs jamais, il prépare une concoction qui lui fera prendre la forme d'Amphitryon (Willy Fritsch). Il oblige également le fidèle Mercure, qui déteste le monde des mortels et être mêlé aux intrigues de son maître, à se transformer en Sosie (Paul Kemp), simple soldat ivrogne et faible (il s'avère aussi être le mari d'Andria, la dame de compagnie d'Alcmène). Sous l'apparence d'Amphitryon, il se glisse chez Alcmène qui le reçoit avec grande joie (croyant que c'est son mari de retour de la guerre). Au repas toutefois, Jupiter s'enivre au samos et s'écroule sur le sofa. L'honneur d'Alcmène est ainsi préservé.

Le vrai Amphitryon, alors sur son navire, revient à Thèbes avec son régiment. Le héros apprend par les « amies » d'Alcmène qu'un autre homme s'est immiscé chez lui pendant son absence. Hors de lui, il accuse sa femme de l'avoir trompé et se rend chez un avocat (Jupiter déguisé) pour demander le divorce. Junon, l'épouse de Jupiter, arrive à Thèbes, outrée que son mari lui ait menti délibérément. Lorsque Junon et Alcmène

découvrent enfin le pot aux roses, elles confondent encore une fois Amphitryon et Jupiter. Quand le trio divin s'envole enfin vers l'Olympe, tout rentre dans l'ordre à Thèbes. Même Mercure offre à Andria le chapeau qu'elle désirait tant, et celle-ci croit que c'est son Sosie qui lui a acheté. Le baiser final échangé entre Amphitryon et Alcmène évoque l'harmonie sociale et le bonheur conjugal retrouvés.

Origines du mythe

Amphitryon est originellement une tragédie grecque écrite par Sophocle au cinquième siècle av J.-C. Malheureusement, ce texte s'est perdu au cours de l'histoire. Deux siècles plus tard environ, le dramaturge romain Plaute reprend la tragédie et la transforme en comédie burlesque. D'autres versions suivront au fil des siècles¹¹⁰. Cette énième reprise du mythe d'Amphitryon a sans doute été directement inspirée de la première version qu'il nous reste, l'*Amphitryon* de Plaute, mais aussi et surtout de celle de Kleist. Toutefois, plusieurs éléments ont été modifiés dans la version de Schünzel, et l'histoire ne concorde pas tout à fait à l'intrigue initiale. Cela est sans doute dû aux particularités spécifiques du médium filmique, mais surtout afin de respecter et de mettre en valeur certains principes nationaux-socialistes. En effet, le cinéma est utilisé par les nazis pour éduquer le peuple au travers de récits simples et divertissants et par la stimulation des émotions. Le théoricien slovène Slavoj Žižek affirmait à ce propos : « Nazi films aim at extracting the kernel of enjoyment, at articulating the way in which an ideology implies, manipulates, produces a pre-ideological enjoyment structured by

¹¹⁰ Ainsi, Molière (1668), John Drydens (1690), Heinrich von Kleist (1807), Jean Giraudoux (1929), Georg Kaiser (1943), Peter Hacks (1968) et d'autres dramaturges reprendront ce mythe selon l'air du temps.

fantasy. »¹¹¹ De plus, il est important de noter que selon Zizek, le fantasme n'est pas la satisfaction du désir dans l'imaginaire, mais plutôt le cadre dans lequel ce désir devient possible. Le cinéma procure ce genre de cadre : d'après Zizek, en canalisant et en organisant certains sentiments, ce médium serait capable de contrôler les émotions. Suivant ce principe, le national-socialisme emploie le cinéma narratif pour faire passer subtilement un message, voire un avertissement, destiné à la population, sous le couvert du plaisir cinéphilique. Dans ce contexte, le film *Amphitryon*, sous ses allures de comédie satirique se moquant des dieux et du pouvoir en place, démontre toutefois des liens très serrés avec l'idéologie nationale-socialiste.

Plusieurs modifications ont été apportées par Schünzel (ou par ses supérieurs) aux textes de Plaute et de Kleist, mais le changement le plus signifiant est au cœur du récit. Dans l'*Amphitryon* de Plaute, mais aussi dans celui de Kleist, Alcmène est encore vierge, bien qu'elle soit mariée à Amphitryon. En effet, dans le scénario original, elle refuse de consommer le mariage avant qu'Amphitryon ne lui prouve son héroïsme et qu'il sorte vainqueur de la bataille contre les Téléboens (remplacés dans le film par les Béotiens). Normalement, dans l'histoire initiale, elle se donne finalement à Jupiter, croyant qu'il est Amphitryon. Des jumeaux naîtront de cette union. Dans l'*Amphitryon* de Schünzel, l'honneur de la jeune femme est préservé des plans libidineux de Jupiter grâce aux maladresses de ce dernier. Le scénario original ne semblait pas plaire au Ministère de l'Information ou à Schünzel ; peu importe qui décida de modifier le récit, le fait qu'Alcmène ne soit plus vierge, mais plutôt une amante vertueuse, et que Jupiter ne parvienne pas à ses fins, donne une tout autre connotation au mythe.

¹¹¹ ZIZEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989, p. 125. Voir aussi *Entertaining the Third Reich : Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*, p. 7.

Analyse du film

Les nazis admiraient beaucoup l'Antiquité grecque et romaine. C'est sans doute ce qui motiva Schünzel à reprendre le mythe d'Amphitryon, sachant qu'il plairait aux censeurs du Ministère, à qui il doit, depuis 1933, faire part de chacun de ses nouveaux projets avec moult détails. La ville de Thèbes est une ville importante dans l'Histoire et la mythologie grecque. Résistant à plusieurs assauts, puis détruite pour être ensuite reconstruite, elle est le symbole d'une forteresse éternelle. Dans la production de Schünzel, le symbole de Thèbes prend une nouvelle dimension ; la ville légendaire devient une allégorie du Troisième Reich, qui selon les croyances, allait durer mille ans. Dans la version de 1935, les Thébains ne se battent cependant plus contre les Téléboens, mais contre les Béotiens, peuple d'une région de la Grèce dont Thèbes est la ville principale. Curieusement, il semble que le film de Schünzel présage les événements qui suivront moins de cinq ans plus tard. En effet, l'Allemagne nazie envahira la Pologne en septembre 1939, acte considéré comme le déclencheur de la Deuxième Guerre mondiale et le début du combat de l'Allemagne contre l'Europe entière. Il semble donc y avoir des analogies entre le contenu du film et les événements qui auront lieu entre 1939-1945. Déjà en 1935 à la sortie du film, l'Allemagne nazie est une nation guerrière qui valorise le militarisme, la hiérarchie, l'ordre social, la vie entre camarades de même sexe et le don de soi à la patrie. Chaque individu de la société nationale-socialiste participe à l'harmonie sociale à sa manière. Dans *Amphitryon*, Thèbes est le symbole de cette société idéale. Pendant que la plupart des hommes sont au front, combattant l'ennemi, les femmes poursuivent leur vie aussi normalement que possible dans la ville. Le film s'ouvre sur une place publique monumentale, qui fait penser à l'intérieur d'une acropole, mais aussi à

l'architecture colossale si chère aux nationaux-socialistes : ces colonnades de marbre gigantesques avec quelques statues immenses placées bien en vue¹¹². Dans ce décor, on pourrait facilement imaginer des bannières ornées de l'insigne de la croix gammée. Des centaines de femmes, citoyennes de Thèbes, occupent l'espace de la scène. Elles sont inquiètes et veulent savoir si leur homme sera bientôt de retour. Andria, mariée à Sosie, le soldat ivrogne et paresseux, prend bientôt la parole. Selon elle, Thèbes se porte très bien sans eux. La foule est troublée, le désordre n'est pas loin. Dans la mêlée, la voix d'Alcmène, emplie de sagesse, se fait entendre:

« (...) C'est à la patrie menacée, que je dois toutes mes pensées
Quand le pays est en danger, quand nos vaillants bravent la mort
Pour le défendre et le venger, il faut tenir, tenir encore (...) »¹¹³

En proclamant ces paroles pleines de ferveur nationaliste à la foule constituée de femmes, la citoyenne la plus brave de Thèbes s'adresse directement aux spectateurs (et surtout aux spectatrices). Elle invoque le courage de ses compatriotes et leur rappelle que leur premier devoir est de servir leur patrie, même si cela veut dire sacrifier leurs frères, leur père ou leur mari. Bien que le film ait été tourné en temps de paix, on peut voir que le régime faisait déjà circuler ce genre de message de courage et de volonté en 1935.

Société unie, couple en harmonie

La représentation d'une société unie et harmonieuse est au cœur d'*Amphitryon*. C'est au moment où les valeureux soldats reviennent de la guerre de Béotie qu'on en trouve la représentation la plus forte dans le film. Les femmes en délire saluent les héros

¹¹² Michael Esser fait d'ailleurs référence à l'architecture prétentieuse du fascisme italien, adulé et copié par les nationaux-socialistes, lorsqu'il décrit le décor du film *Amphitryon* dans *Das UFA-Buch*, p. 123.

¹¹³ Dialogue tiré de la version française *Les dieux s'amuse!* Le texte de la version allemande est sensiblement le même.

avec leur mouchoir, les navires arrivent tels des *panzers* sur l'eau, une musique victorieuse se fait entendre. Le point de vue de la caméra associe la position du spectateur à celle de la foule, ce qui a pour effet de situer le public dans l'action, mais aussi de lui permettre de s'identifier à la population du film. Le *Volksgemeinschaft* de la salle de cinéma est ainsi lié à celui du récit. Les soldats descendent les escaliers d'un immense monument grec, qui fait penser au style imposant d'Albert Speer, premier architecte du Reich.¹¹⁴ L'esthétique grandiose de la marche victorieuse fait penser à celle du *Triomphe de la Volonté* de Riefenstahl. Les prises de vue en diagonale soulignent la symétrie et l'ordre des rangées de soldats. Même les visages de ces héros nobles et vainqueurs rappellent l'harmonie du décor. D'autre part, dans cette masse quasi indivisible qui marche au pas, au rythme de la nation, on retrouve un mélange de ce qu'évoquaient dans leur œuvre respective le futuriste F.T. Marinetti et le romantique Caspar David Friedrich. Ces images glorifient à la fois la guerre, la renaissance (par le sang) et la purification (par le feu)¹¹⁵, mais aussi, l'énergie destructrice qu'elles manifestent rejoint le concept romantique du beau et du sublime kantien. En effet, ces formations à la fois humaines et technologiques sont considérées grandioses et sublimes car elles sont le symbole de l'ultime sacrifice du soldat pour sa patrie, du don de soi au Führer.

Après l'arrivée des soldats, la cérémonie se poursuit. Une centaine de danseuses prennent alors place et entament une chorégraphie qui s'apparente à la gymnastique rythmique des jeunesses hitlériennes. Tout en dansant, les femmes chantent la chanson thème du film « Le bonheur vient des nuages » (« *Aus den Wolken kommt das Glück* »).

¹¹⁴ Albert Speer est le premier architecte du Reich : il construit plusieurs des bâtiments que l'on associe à l'architecture massive nazie.

¹¹⁵ Le feu et le sang sont des éléments symboliques primordiaux dans le mythe national-socialiste de la rédemption du peuple germanique.

Le titre et les paroles de la chanson, outre leur référence au mont Olympe où vivent les dieux, évoque aussi la vénération du peuple pour son Führer. En effet, à l'époque, on associait les nuages au mythe du Führer. Leni Riefenstahl employait déjà cette image au début du film *Le Triomphe de la volonté*, sorti quelques mois avant *Amphitryon*. Dans les premières images du film de Riefenstahl, Hitler surgit des cieux dans son avion qui traverse les nuages. Il apparaît dans le ciel tel un sauveur, pour délivrer l'énergie et l'esprit guerrier teutonique du peuple allemand. Kracauer dira d'ailleurs à propos de la symbolique des nuages : « Emphasis on cloud conglomeration indicated the ultimate fusion (...) [with] the Hitler cult. »¹¹⁶ Dans *Amphitryon*, Jupiter, dieu du ciel et salvateur du peuple de Thèbes, est le représentant symbolique d'Hitler. Le titre et les paroles de la chanson « Le bonheur vient des nuages » évoque cet état fusionnel avec le corps du Reich et l'esprit du Führer.

Au moment même où la chanson se fait entendre, des femmes magnifiques, vêtues de tenues blanches et légères, bougent leurs corps en harmonie. Vers la fin de la chorégraphie, elles se dirigent l'une à la suite de l'autre entre les rangées de soldats, les bras en l'air en signe de victoire. Les robes vaporeuses de ces dizaines de femmes font contraste avec les armures de fer des hommes-soldats, mais ici, le noir et le blanc s'assemblent pour former un tout en équilibre, telles les forces du yin et du yang réunis. Cette image est donc la représentation suprême d'une société harmonieuse, générée par l'unité homme/femme dans sa plus parfaite démonstration. Le plan se termine en effectuant un panoramique vers la droite ; la caméra s'arrête sur la statue bienveillante de Jupiter/Hitler, qui observe la scène. Cette image représente le parangon de l'harmonie,

¹¹⁶ *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, (non numérotée) dans la section annexe.

l'allégorie de la société en symbiose, un modèle d'idéal montré au spectateur, subjugué. Ce véritable « tableau vivant », pour reprendre l'expression de Kracauer, se rattache à son concept de « l'ornement de masse »¹¹⁷, soit la fusion de personnes en des figures ornementales, se fondant dans la masse, perdant ainsi toute trace d'individualité. Selon Schulte-Sasse : « individual experiencing the fascist public sphere gains a sense of identity paradoxically through the very sublation [*sic*] of individual identity, through succumbing and fusing with the "great comprehensive body". »¹¹⁸ Le spectateur de cette microsociété qu'est le cinéma observe cette image de collectivité utopique et s'y sent convié, absorbé par le film qui lui donne l'impression de participer à ce qu'il voit à l'écran.

Alcmène et Andria

Dans la société modèle de Thèbes présentée dans *Amphitryon*, deux modèles féminins antagoniques sont proposés. Il y a tout d'abord la belle Alcmène¹¹⁹, « the most virtuous matron in Thebes », comme le suggère un critique dans un article de 1937.¹²⁰ Elle est le prototype de la femme aryenne idéale : blonde, grande, élancée, son charme extérieur est à l'image de la beauté de son âme. Le personnage d'Alcmène est d'ailleurs le seul du film à se faire appeler « *gnädige Frau* », dont l'expression équivalente en

¹¹⁷ Le sociologue et philosophe Siegfried Kracauer publie en 1927 *Das Ornament der Masse*, dans lequel il élabore la notion de l'ornement des masses. Il décrit ce concept comme la transformation d'individus en masse, donc la perte de leur individualité dans l'anonymat, par lequel leur nature est privée de sa substance. L'ornement de masse se présente comme un culte de culture physique, voire mythologique, qui est dépourvu de sens. Selon Kracauer, l'ornement des masses est esthétique, mais vide de signification.

¹¹⁸ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 23.

¹¹⁹ Käthe Gold, l'actrice qui joue le rôle d'Alcmène n'a pas joué souvent au cinéma. On la connaît surtout pour les rôles qu'elle a joués au théâtre. Elle fut toutefois l'actrice principale dans cinq films de la période national-socialiste. D'origine autrichienne, elle performa à Bern, Breslau, Munich, puis à Berlin jusqu'en 1944, où elle remporta énormément de succès dans les pièces *Faust* (Goethe) et *Hamlet* (Shakespeare).

¹²⁰ NUGENT, Frank. « THE SCREEN; Two From Abroad: The 'Amphitryon,' at the Belmont, and 'Beethoven Concerto,' at the Cameo », *New York Times*, 24 mars, 1937.

français est « Madame ». Lorsque Jupiter aperçoit Alcmène pour la première fois à travers son télescope, il s'écrie : « Quelle femme racée et cultivée! »¹²¹ Plus tard, dans la peau d'Amphitryon, il lui dira pour la complimenter : « J'aime tes yeux francs ! J'aime ta peau blanche ! J'aime tes lèvres rouges ! ». Par l'entremise de la voix divine de Jupiter, aux goûts incontestables, le parti national-socialiste précise à l'auditoire, microcosme du peuple, les idéaux de beauté selon les normes établies. Cette scène nous ramène aux concepts kantien du beau et du sublime, qu'Erica Carter mentionne dans son ouvrage portant sur la présence du beau et du sublime dans le cinéma du Troisième Reich. L'auteur soutient que le régime nazi s'efforce de remodeler « popular taste around appreciation of the cinematic beautiful and sublime. »¹²² Le personnage d'Alcmène répond parfaitement aux critères de perfection et d'idéal nazis, empruntés à Kant. Cette « *gnädige Frau* » n'est somme toute caractérisée que par sa beauté extérieure, qui reflète la valeur de son âme (sa vertu, sa loyauté, son patriotisme). Outre ses attributs externes et son dévouement sincère, le personnage d'Alcmène est vide de toute personnalité (kantienne). Cela n'est pas requis pour la femme idéale de la ville de Thèbes ou du Troisième Reich. On ne connaît d'elle que sa loyauté pour la Patrie, pour Jupiter et Amphitryon, sorte de trinité patriarcale donnée en exemple à l'auditoire féminin. De cette façon, le film incite les spectatrices de la salle de cinéma à rester fidèle au *Vaterland* (la patrie), à Hitler et à leur mari.

Hormis sa beauté quasi divine, Alcmène est la femme la plus brave et la plus patriotique qui soit. Toutes les Thébaines l'admirent et entendent ses conseils. Au début du film, Alcmène prie son peuple de garder courage. Selon elle, les femmes doivent faire

¹²¹ Traduction de « Die Frau hat Rasse, hat Kultur ! »

¹²² *Dietrich's Ghosts*, p. 137.

don de leur époux et de leurs fils à la nation. La caméra coupe sur un gros plan de son visage, au moment où elle fait part de ses convictions:

Je sacrifie mon mari courageusement, car c'est à la Patrie (*Vaterland*) que j'en ai fait serment. En ces temps difficiles soyez braves et fières, pendant que nos hommes luttent dans cette bataille meurtrière. Et si l'un d'eux vient à succomber sous l'outrage de l'ennemi, il mourra en héros pour notre Patrie!¹²³

Dévouée au peuple de Thèbes, Alcmène l'est aussi à Jupiter et à son époux Amphitryon. Au premier, elle dira, agenouillée devant sa statue bienveillante : « Oh toi ! qui connaît mes soucis. Aucune femme de Thèbes ne t'est plus fidèle que moi ! ». À son mari Amphitryon, qui la soupçonne injustement d'infidélité, elle dira : « Jupiter est mon témoin ! Je n'appartiens qu'à toi ! ». En temps normal, les dieux dédaignent les mortels, mais Alcmène est si vertueuse, qu'elle attire les faveurs de Junon, l'épouse de Jupiter. Dans la mythologie romaine, Junon est la déesse protectrice des femmes et un symbole d'union matrimoniale. Cela prouve que l'attitude et le caractère d'Alcmène, l'épouse parfaite de Thèbes (ou du Reich) sont estimés par la reine du royaume des cieux.

Le deuxième personnage féminin en importance est celui d'Andria, la dame de compagnie d'Alcmène. Bien qu'elle ne soit pas présentée au spectateur comme étant totalement antipathique, Andria est tout le contraire d'Alcmène. Elle est loin d'être aussi jolie que sa patronne : c'est une beauté ordinaire, aux traits communs. Égoïste, un peu superficielle, manipulatrice et déplaisante à l'égard de son mari Sosie, elle lui est déloyale lorsque l'occasion se présente. Au lieu de se soucier du sort des hommes partis au combat, elle se lamente du fait que Sosie ne lui a pas offert le chapeau dont elle ne cesse de parler. Infidèle, elle ne rate aucune occasion de séduire un autre homme pour arriver à ses fins. Lorsqu'Andria rencontre Mercure, sans connaître son identité réelle,

¹²³ Traduction de l'auteur.

elle tente de l'attirer par toutes sortes de cajoleries auxquelles il ne répond pas. Plus tard dans le récit, elle se rend chez un avocat (Mercure déguisé), car elle désire divorcer de Sosie pour la simple raison qu'il ne lui a toujours pas acheté le fameux chapeau. Flattée d'être ainsi appelée « *gnädige Frau* » par l'avocat (Mercure), Andria montre ses jambes et se jette littéralement sur lui pour obtenir ses faveurs. Mercure donnera toutefois une leçon à cette effrontée quand, métamorphosé en Sosie, il refuse de se faire insulter par cette « oie stupide » (*dumme Gans*) plus longtemps. De nature bienveillante en temps normal, il perd pourtant patience et lui crie : « À genoux, vilaine femme ! », en lui tordant le bras. Andria ainsi soumise et surprise du changement si radical dans le comportement de celui qu'elle croit son mari, promet dorénavant d'être douce, tendre, obéissante et gentille¹²⁴. Andria reprendra cependant ses habitudes de mégère, dès que le vrai Sosie, qui lui, n'a pas changé (il est toujours aussi paresseux et ivrogne), reviendra de la guerre. Bien qu'elle soit l'exemple de la femme du Reich à ne pas suivre (ou qui pourrait s'améliorer), Andria n'est pas tout à fait antipathique du fait qu'elle voue à Alcmène une amitié sincère et qu'elle est mariée à un alcoolique traînard. Andria, somme toute, n'est qu'une citoyenne ordinaire, une faible femme, comme elle le dira à un moment du film.¹²⁵ Par ailleurs, elle n'est pas méchante comme les quatre « amies » d'Alcmène, qui raconteront à Amphitryon que son épouse a reçu chez elle un inconnu en son absence. Ce fait rappelle les propos de Cinzia Romani, qui affirme dans *Tainted Goddesses* : « In the already narrow female world [of the cinema of the Third Reich] there are few allusions to women friends, who generally cause problems and sometimes serious personal

¹²⁴ Traduction de : « Nicht eher, bis zu gelobst in Zukunft sanft, zart, gehorsam und artig zu sein! »

¹²⁵ Andria dira : « Ah ! Vraiment, nous sommes un sexe faible ! »

crises. »¹²⁶ Les quatre femmes ne sont certainement pas des « *gnädige Frauen* » : jalouses de la vertu d'Alcmène, elles envient ce qu'elle possède : le cœur, le corps et l'âme du bel Amphitryon.

Tout au long du film, on oppose les bons gestes d'Alcmène aux attitudes répréhensibles d'Andria pour illustrer le modèle idéologique à la fois sous un angle positif et sous un angle négatif. Lorsque Mercure et Jupiter débarquent à Thèbes de leur parapluie volant, ils arrivent sur la grande place où, par hasard, Alcmène et Andria font offrande de fleurs qu'elles posent au pied de leurs statues. Alcmène est dès lors associée à Jupiter et Andria à Mercure. Les deux femmes ne savent évidemment pas qu'elles sont en compagnie de dieux de l'Olympe. La première refuse fermement les avances de Jupiter, alors que la deuxième, trouvant la statue de Mercure bien de son goût, s'entête à vouloir séduire le dieu en personne, qui garde ses distances. Le développement de l'intrigue est structuré de sorte que le comportement de l'héroïne soit mis en valeur, alors que celui d'Andria mérite d'être corrigé. Dissimulé sous un récit divertissant, le message, adressé particulièrement au public féminin, est clair ; il faut suivre l'exemple d'Alcmène pour être une honorable citoyenne du Reich.

Le même genre d'examen comparatif est présenté entre les personnages d'Amphitryon et de Sosie. Amphitryon est l'image du héros « teuton » par excellence. Courageux et vaillant, il sortira vainqueur de la guerre de Béotie. Idolâtré par toutes les femmes de Thèbes, il est plus beau qu'un dieu, du moins, plus que ceux donnés en exemple dans le film. Il rend également service à la Patrie, au prix de ses devoirs conjugaux. D'autre part, Amphitryon est un mari attentif et généreux. Lorsque Sosie lui avoue qu'il n'a pas envie de rentrer à Thèbes, car la vie avec Andria est pire qu'au front,

¹²⁶ *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich*, p. 22.

Amphitryon lui conseille : « Si tu veux que l'amour de ta femme demeure, tu dois toujours garder la bonne humeur ! ». Mercure aussi donne l'exemple d'un bon mari. Lorsque qu'il prend la place de Sosie, il devient soudainement ce qu'Andria désire : un homme au fort caractère et maître chez lui. Quand Andria se montre plus tendre à son égard, sous l'effet du changement, il devient à son tour compréhensif, doux et paternel. Le personnage de Mercure/Sosie, associé à celui d'Amphitryon, servent à donner un exemple positif pour le public. Il prouve qu'il est possible d'atteindre l'harmonie conjugale en y mettant du sien. Toutefois, cet épisode démontre également qu'un couple heureux requiert nécessairement la soumission de la femme et l'autorité absolue de l'homme

D'autre part, le personnage d'Amphitryon est extrêmement jaloux. Bien qu'il soit un homme honnête et amoureux, le héros n'accepte pas d'avoir été trompé. Lorsqu'il soupçonne Alcmène d'avoir reçu chez elle un autre homme, sans aucune preuve autre que la confiance douteuse des quatre mégères, il consulte un avocat pour demander le divorce. Bien que cette attitude paraisse aujourd'hui misogyne, ce geste impulsif n'est toutefois pas remis en question au cours du récit. Il semble donc que ce soit une réaction normale chez un homme qui se croit trompé. Bien entendu, le film *Amphitryon* est une comédie satirique et cet épisode du récit est l'une de ses nombreuses « facéties ». Toutefois, le contraire n'aurait pas été possible : Alcmène n'aurait pas demandé le divorce pour les mêmes raisons, car selon les préceptes du national-socialisme, les femmes doivent accepter l'infidélité de leur mari. Ainsi, le comportement d'Amphitryon rappelle les propos de Dagmar Herzog au sujet de la politique sexuelle du Troisième Reich. Comme l'auteur soutenait dans *Sex After Fascism*, durant la période nazie, les

relations extra-maritales, bien que tolérées, voire encouragées chez les hommes, étaient généralement réprouvées pour les femmes.

L'union fait la force

Le modèle sexuel présenté dans *Amphitryon* est caractéristique des tendances de son époque. En effet, le film expose l'attitude morale sexuelle adoptée par le régime au travers du personnage d'Alcmène, image de la femme idéale de Thèbes. Cette dernière est tout ce que le nazisme encourage ; elle est pure, naturelle et pleine de vitalité. Elle est une compagne de vie courageuse et une partenaire sexuelle accomplie. En effet, Alcmène n'appartient qu'à son mari : elle semble se donner volontiers à lui et bien apprécier ce que d'autres femmes considèrent comme un « devoir conjugal ». Au retour de celui qu'elle croit être son mari (alors que c'est en fait Jupiter), elle désire être seule avec Amphitryon et feint d'avoir mal à la tête devant ses « amies », invitées pour le souper. Les quatre femmes repartent, suspicieuses : elles ont entendu la voix d'un homme dans la chambre adjacente. Normalement, l'excuse très cliché du « pas ce soir chéri, j'ai mal à la tête » est employée par les femmes voulant éviter les rapports sexuels avec leur conjoint. Un peu plus tard dans le récit, lorsque Jupiter (qu'elle croit toujours être Amphitryon) s'enivre au nectar de samos, elle est bien déçue quand il s'endort sur le sofa. Alcmène, après avoir défait le lit conjugal, appelle à plusieurs reprises Jupiter/Amphitryon qui ne répond pas. Déçue, elle jette l'un des deux oreillers par terre, signe qu'elle devra dormir seule une nuit de plus. Au cours de la même soirée, Mercure (métamorphosé en Sosie), après avoir donné une bonne leçon à Andria quant à la façon de se comporter avec son mari, se dirige vers la couche d'Andria et y trouve un âne. Souvent considéré comme un animal stupide,

paresseux ou borné, l'âne sert à indiquer l'union conflictuelle et l'absence de consommation matrimoniale. Mercure se débarrasse de l'animal et appelle Andria d'un ton autoritaire : « Kommst du ? » (viens-tu ?). N'en croyant pas ses oreilles, la femme s'écrie : « Sosie, comme tu as changé ! ». Ainsi, le film *Amphitryon* souligne l'importance d'une vie conjugale et sexuelle bien équilibrée, mais suggère aussi que le bonheur du couple n'est pas uniquement une responsabilité féminine : il dépend plutôt de la réciprocité, de l'harmonie et du commun accord d'un couple. Du même coup, le film démontre l'importance du concept national-socialiste *Kraft durch Freude* (La Force par la Joie), qui suggère que le dynamisme et la force d'un peuple dépend du plaisir qu'il retire de ses occupations. Pour cette raison, le sens de la communauté, les loisirs, la sexualité et l'incitation à la bonne entente matrimoniale sont quelques-uns des éléments clé prônés par le régime pour s'assurer du bien-être et de la productivité de la population.

Vierge ou putain ?

Dans le régime national-socialiste, la notion du corps (surtout féminin) est utilisée symboliquement comme paradigme d'un État sain. En fait, selon le principe nazi, un corps « pur » représente une nation « en santé ». Le personnage d'Alcmène, qui exprime la vitalité du peuple romain (et par extension germanique), est un exemple positif pour la spectatrice de l'époque. D'autre part, la représentation de la sexualité d'Alcmène est fondée sur deux pôles opposés qui finissent par se joindre. Tout d'abord, elle est présentée comme un être pur et innocent. Pour donner un exemple, au début du récit, la première fois qu'Alcmène est présentée, elle est immobile, adossée à une colonne de marbre. Elle porte une longue tunique de couleur blanche (symbole de pureté) qui cache

ses cheveux et l'ensemble de son corps. Elle ressemble à une Madone. Plusieurs études portant sur l'esthétique du Troisième Reich affirment que le régime officiel désire présenter une image de la sexualité féminine qui ne soit pas menaçante pour le sujet masculin¹²⁷. L'image initiale d'Alcmène correspond bien à cette définition, toutefois, elle est rapidement contrariée lorsque la jeune femme, toujours dans sa tunique de vierge, s'agenouille devant la statue de Jupiter. L'air gamine et quelque peu concupiscente, elle s'excuse auprès de Jupiter de se présenter ainsi à lui, en « négligé ». L'image d'Alcmène, créature pure et innocente cachée sous un énorme morceau de tissu, est de nouveau inversée à la fin du film, au moment où son corps nu est offert au regard du spectateur, à travers la mince toile de sa tenue. La déesse Junon, arrivée quelques instants plus tôt, complimente la jeune épouse sur sa tenue légère. Le regard du spectateur est alors attiré par les seins pointant à travers le tissu transparent de la robe. Tout comme le plan du début montrait Alcmène dans sa large toge enveloppante, la séquence dévoilant le corps nu d'Alcmène est assez long pour que le spectateur ait le temps de profiter de ce moment « d'attraction », ce pur plaisir visuel qui découle à la fois de l'exhibitionnisme d'Alcmène et du voyeurisme du spectateur. Le seul fait que la déesse protectrice des femmes approuve la tenue d'Alcmène, paraît pourtant aujourd'hui provocant et osé. Il ne faut toutefois pas oublier que les nazis considèrent la nudité comme une chose saine, pure et naturelle, si elle n'est pas montrée de façon vulgaire (comme les femmes dénudées du cinéma de la période de Weimar). La même scène se retrouve dans la version française, *Les dieux s'amuse !*, mais la tunique d'Alcmène n'est pas transparente, le public français de l'époque n'étant certainement pas habitué à tant de chair si insolemment

¹²⁷ Parmi ces études, *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns* de Klaus Kreimeier soutient que la « dé-érotisation du corps était l'un des projets principaux de l'esthétique nationale socialiste. » Voir le livre de Kreimeier p. 285. Voir aussi *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, p. 47.

montrée. Cela démontre que les discours et la représentation du corps féminin et de la sexualité pouvaient être particulièrement libéraux dans la société et le cinéma du Troisième Reich.

Les femmes et les biens de consommation

Un élément secondaire comparativement à la sexualité, mais bien présent dans le film, est celui de la consommation. En effet, les femmes de Thèbes sont de ferventes consommatrices, surtout de produits dérivés de la mode. Andria ne cesse de parler du chapeau qu'elle a vu dans une vitrine. C'est d'ailleurs l'argument principal qu'elle emploie pour justifier son désir de divorcer de son mari, alors que celui-ci boit tout ce qu'il gagne dans l'armée. Elle semble d'ailleurs plus tenir au chapeau qu'à la vie de Sosie, parti au front. Elle ne sera comblée que le jour où Mercure le lui offrira, laissant croire que l'idée vient de son mari. Calmée par ce nouvel objet matériel, elle s'écrie : « Sosie, tu es le meilleur d'entre tous ! ». Il semble en fait que l'acquisition de ce nouveau bien matériel achète la paix, voire l'harmonie, au sein du couple. Le message du film pourrait donc signifier que l'achat de biens de consommation assure le bonheur et qu'il faut donc consommer pour être heureux. L'auteur Thomas Elsaesser suggérait dans son livre *Weimar Cinema and After*, que les films de la période du Troisième Reich propageaient des images introduisant un tout nouveau mode de vie. En se référant à des films comme *Nie wieder Liebe*, *Glückskinder* et *Ein blonder Traum*, il affirme :

Such propaganda for new lifestyle (which the Nazis promised to deliver to everyone, regardless of class) appeared to link the great outdoors with the latest fashion trends, to marry novelty travel and household gadgets with Germanic worship of Nature (...). Much of it involved electrical consumer goods and

home appliances proudly displayed, and it was most intensely focuses on the (...) *Kraft-durch-Freude* organisations for the working class.¹²⁸

Bien que ce paragraphe réfère à des *Bergfilme* ou autres récits d'aventure, on peut faire un lien entre cette dernière affirmation d'Elsaesser et le contenu d'*Amphitryon*. En effet, le même fait peut être observé dans cette histoire qui se situe dans l'Antiquité. Les objets courants, les vêtements féminins et les meubles ont quelque chose de très moderne et d'anachronique, qui jure un peu avec le décor. Ainsi, bien que son scénario soit ancré dans l'Antiquité, *Amphitryon* fait la promotion d'objets usuels contemporains et propose aux spectateurs les nouvelles tendances de l'heure. Par exemple, les quatre « amies » d'Alcmène sont toujours coiffées et habillées à la dernière mode. Leurs parures sont certes inspirées de l'Antiquité, mais leur chapeau et leurs accessoires donnent à l'ensemble une allure très contemporaine. Elles marchent ensemble, en cadence, comme de grands mannequins chargés d'accessoires. Pourtant, si on les compare à Alcmène, leur tenue est trop recherchée, et laisse deviner leur superficialité et leur vulgarité. Car même si Alcmène se plie aux diktats de la consommation et au désir d'être belle, les modèles de ses robes sont simples (si simples qu'elles sont transparentes!) et d'un goût sûr. Ses tenues plairont même à la déesse Junon qui lui demandera le nom de son tailleur. Apprenant qu'Alcmène s'habille chez Kalipikos, Junon s'exclame que la robe a dû coûter bien cher, sur quoi Alcmène répond : « Mon mari dit qu'il n'y a rien de trop cher pour moi ! » Ainsi, l'amour que porte Alcmène à Amphitryon n'a pas de prix ou du moins, coûte cher au héros.

Ainsi que nous l'avons vu au Chapitre 2, la femme moderne, depuis la République de Weimar, a de plus en plus de pouvoir d'achat. Bien que le régime nazi se déclare anti-

¹²⁸ *Weimar Cinema and After : Germany's Historical Imaginary*, p. 409.

capitaliste, les biens de consommation n'ont jamais été aussi présents. Le cinéma, les revues et les autres médias, en faisant la promotion des valeurs consuméristes, créent de nouveaux besoins et incitent le public à consommer. *Amphitryon* participe au régime en proposant deux images de femme consommatrice, l'une négative (les quatre « amies ») et l'autre positive (l'humble désir de plaire d'Alcmène). La fonction de la consommation dans la société nazie a certainement été établie afin de donner l'impression de la réussite et de l'aisance dont tire profit le régime. Le médium cinématographique, en proposant divers exemples d'attitudes et de comportements vis-à-vis de la consommation, crée l'illusion d'une fausse normalité, d'un quotidien confortable et trompeur.

Un film au potentiel subversif

On pourrait se contenter de dire que le film de Schünzel est une pure « nazification » de la pièce gréco-romaine *Amphitryon*, car on y retrouve de multiples éléments à forte évocation national-socialiste. Toutefois, le seul fait que le film ait été réalisé par le « demi-juif » Reinhold Schünzel porte à réflexion. Il va sans dire que Schünzel, vu sa position désavantageuse, cherchait sans doute à se conformer aux exigences du régime pour pouvoir continuer de tourner des films dans son pays. Cependant, on retrouve un potentiel subversif dans cette comédie satirique, qui ridiculise le dieu Jupiter en le faisant passer pour un vieux libidineux, irresponsable et puéril. De plus, les représentants de la guerre montrés à quelques reprises dans le film (l'officier et le ministre) sont dépeints comme des patriarches pompeux et insensibles, sans compassion pour leur peuple. Dans une époque où se moquer de l'autorité est très

risquée, Schünzel le « demi-juif », réussit le tour de force de ridiculiser le pouvoir suprême, celui des dieux, et par le fait même, Hitler et son Royaume de mille ans.

Conclusion

Finalement, grâce au manque de zèle de Jupiter et les circonstances peu propices à la nuit d'amour qu'il désirait passer avec Alcène, la chasteté de l'épouse d'Amphitryon est préservée. Junon, reine des dieux et protectrice des femmes, aura le dernier mot : Jupiter retourne sur son nuage jusqu'à la prochaine bêtise. La morale du film suggère que rien ne vaut la sagesse féminine pour défendre le mariage et la force masculine pour garantir la paix. L'homme et la femme enfin réunis par le baiser final, annoncent le retour à la normalité et assurent la sauvegarde de la communauté et de la nation.

ANNCHEN DANS *JUGEND*

Idéal féminin ou modèle à ne pas suivre ?

Kristina Söderbaum est sans conteste l'une des stars les plus populaires du cinéma de la période nazie. D'origine suédoise, elle est la seconde fille d'un chimiste renommé, Henrik G. Söderbaum. Elle quitte la Suède au début des années 1930 pour entamer une carrière d'actrice en Allemagne et se fera remarquer quelques années plus tard par le réalisateur Veit Harlan, lors de sa deuxième apparition au grand écran, dans le film *Onkel Bräsig* (Waschneck, [1936]). Harlan lui offrira de jouer dans son prochain film, *Jeunesse* (*Jugend* [1938]), film qui lancera de façon marquante la carrière cinématographique de Söderbaum. En fait, Harlan est éperdument amoureux de l'actrice et ne tardera pas à lui avouer ses sentiments. Au désespoir du Parti, ils vivront en concubinage plusieurs années avant de se marier en 1940. Söderbaum jouera dans tous les films subséquents de son époux, si bien qu'elle sera captive en quelque sorte du cadre filmique de ce réalisateur. Bien des années plus tard, après la mort d'Harlan, l'actrice affirmera en entrevue: « Il m'a créé, mais à la fin il m'a aussi détruite. »¹²⁹ Véritable Pygmalion, Harlan façonne déjà l'image de Söderbaum lors de leur première collaboration, une image qui collera à la peau de la jeune comédienne pour les années à venir. Pure création de son maître à jouer et dépendante de l'homme qui l'a fait découvrir, elle sera l'éternelle victime des mélodrames d'Harlan.

Le film *Jeunesse* est une adaptation de la pièce de théâtre du même nom, écrite par le dramaturge ouest-prussien Max Halbe et publiée en 1893. Halbe fait partie du

¹²⁹ KRAUSE, Siegfried. « Ihr liebster Film ist Opfergang », *Rheinische Post*, 2 septembre 1977.

groupe des Naturalistes¹³⁰ du XIX siècle, dont le chef de file en Prusse est Gerhart Hauptmanns. Les pièces de Max Halbe, considéré comme l'un des plus grands dramaturges de l'époque, sont très populaires. L'adaptation filmique de la pièce *Jeunesse* est une façon de s'assurer le succès auprès du public, d'autant plus que le scénario est écrit par Thea von Harbou.¹³¹ Comme prévu, le film remporte beaucoup de succès¹³² et les spectateurs tombent sous le charme de l'actrice principale, Kristina Söderbaum.

L'aura de Kristina

Parmi les stars les plus populaires du Reich, Kristina Söderbaum est considérée comme la plus parfaite représentation de l'idéal nazi. Au cinéma, l'actrice rayonne de dynamisme ; blonde, naturelle, pure, naïve et spontanée, elle est aussi symbole d'érotisme et de vitalité.¹³³ Son côté gamin est accentué par sa voix aiguë aux intonations de celle d'une fillette de douze ans et au léger accent scandinave. Cinzia Romani écrivait à propos de Söderbaum : « [she is] the embodiment of the fresh, ingenuous German *Fräulein* – modest and selfless – as well as the strong and the healthy Aryan, the fruit of *Kraft durch Freude* (Strength through Joy). The eternal child-wife, she provided an image of the feminine ideal of the Third Reich in a series of film that carried a strong message of

¹³⁰ La fin du XIX siècle en Europe est marquée par de grands changements : l'industrialisation, l'impérialisme, l'urbanisation et la misère liée à tout cela. Les artistes naturalistes désirent représenter la réalité le plus précisément possible, et travaillent avec des méthodes telles que les sciences naturelles.

¹³¹ Thea von Harbou est une écrivaine et scénariste célèbre des années 1920 à 1950. Elle écrit entre autres les scénarios des meilleurs films de Fritz Lang (dont elle est la femme jusqu'en 1933, puis ils divorcent car Lang désire quitter l'Allemagne nazie), mais elle travaille aussi avec Carl Theodor Dreyer et F.W. Murnau. Ses scénarios les plus célèbres sont ceux des films de Lang, dont : *Dr Mabuse* [1922], *Les Nibelungen* [1924], *Métropolis* [1927] et *M* [1931]. Harbou travaille sur trois projets au total avec Harlan. Outre le film *Jeunesse*, elle participera au scénario de *The Ruler (Der Herscher, [1937])*, *Covered Tracks (Verwehrte Spuren, [1938])* et *Kolberg* [1945].

¹³² Les réceptions critiques du film sont aussi très positives, mais les journalistes sont sous haute surveillance depuis 1933 et donc les articles concernant les films allemands de l'époque sont peu objectifs.

¹³³ LOWRY, Stephen. « Ideology and Excess in Nazi Melodrama : The Golden City », *New German Critique*, No. 74, Édition Spéciale, printemps - été, 1998, p. 133.

propaganda. »¹³⁴ Assurant le premier rôle féminin dans les films d'Harlan, Söderbaum joue le plus souvent les jeunes filles innocentes qui perdent leur vertu et se donnent la mort à la fin du récit. Ses personnages périssent si souvent dans l'eau d'une rivière ou d'un marais qu'on ne tarde pas à la nommer « le corps flottant du Reich » (*Reichswasserleiche*). Alors que la plupart des stars de cette période ont l'apparence de divas exotiques et *glamour* telles que Zarah Leander ou Sybille Schmidt, elle incarne plutôt, pour reprendre une expression américaine, la *girl next door* du Reich. La beauté naturelle de Söderbaum a pour effet de rendre plus « acceptable » sa personnalité de star (*persona*) au niveau idéologique. Selon Ascheid : « What separates Kristina Söderbaum from her National Socialist colleagues is that she uniquely condensed what was distinctive in Nazi stars ; her star persona as well as many of her screen characters most directly communicated the beliefs of National Socialist ideology. »¹³⁵ Alors que Leander, Schmidt et les autres stars du Reich portent des costumes échancrés, des paillettes, de la fourrure et des bijoux, Söderbaum se présente simplement en habits traditionnels (tant au cinéma, que dans les revues ou lors d'apparitions publiques). Son ascendance suédoise évoque le souvenir d'autres stars d'origine scandinave, parties depuis l'ascension du fascisme en Allemagne (Greta Garbo et Asta Nielsen). Toutefois, « l'exotisme » familier de Söderbaum est accepté, car selon l'idéologie nazie, sa nationalité l'élève « légitimement » au rang la race « aryenne ».

Bien qu'elle joue au grand écran des rôles tragiques d'héroïnes impuissantes face à leur destin, Söderbaum est présentée publiquement comme une artiste talentueuse, capable d'allier harmonieusement sa carrière et sa vie familiale. En effet, les revues

¹³⁴ *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich*, p. 84.

¹³⁵ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 44.

cinéphiliques la désignent comme une mère et une épouse accomplie, exposant et réunissant à la fois son image de fillette et sa condition réelle de mère. Lorsqu'elle épouse Veit Harlan en 1940 après plusieurs années de concubinage, lequel est très mal vu par les autorités, un article annonce fièrement la nouvelle : « Grâce à son mariage à Veit Harlan, Söderbaum est maintenant Allemande ! »¹³⁶ Dans son étude portant sur les femmes dans le cinéma nazi, Ascheid affirme que l'image publique de Söderbaum est utilisée à la fois pour mettre de l'avant l'idéologie nationale-socialiste, mais pour plaire aussi aux fans de cinéma: « (...) extrafilmic representation strongly advertised the National Socialist ideal of womanhood and addressed both female audiences who were sympathetic to the Nazi cause and those who had a continuing interest in movie stardom. (...) her example shows that it was possible to conflate commercial popularity with ideological substance. »¹³⁷

Le fait que Söderbaum soit considérée comme la femme « aryenne » par excellence n'est pas un hasard. Harlan, créateur de l'image de l'actrice, a été reconnu comme le réalisateur ayant fait les films les plus propagandistes qui soient. Déclarant publiquement son allégeance au Parti en 1933, il sera perçu comme l'un des artistes les plus talentueux et les plus emblématiques de l'idéal nazi. Il sera d'ailleurs le seul à être accusé (à deux reprises) par un tribunal d'après guerre d'avoir réalisé le film *Le Juif Süß* et d'autres films « idéologiquement condamnables ». ¹³⁸ Le film *Jeunesse*, bien qu'il soit le premier film d'Harlan dans lequel apparaît Kristina Söderbaum, contient déjà les

¹³⁶ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 54.

¹³⁷ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 57.

¹³⁸ Harlan sera acquitté aux deux procès. Il écrira une autobiographie (*Le Cinéma Allemand selon Goebbels*, Éditions France Empire, 1973) dans laquelle il stipule n'avoir jamais voulu faire de films nazis, ayant même été forcé par Goebbels de réaliser *Le Juif Süß*. Convaincu d'avoir été victime d'un complot après avoir refusé d'épouser la maîtresse de Goebbels, l'actrice tchèque Lida Baarova, Harlan prétend avoir été la cible de critiques et de réprobations incessantes de la part du plus haut-placé au Ministère de la Culture.

caractéristiques qui définiront la représentation de la star à l'écran (*the star's persona*) au cours de sa carrière cinématographique sous l'empire du Reich. Le récit de ce mélodrame témoigne de la position subordonnée des femmes dans le régime patriarcal et de certains conflits concernant les notions de féminité et de sexualité présentes dans la culture national-socialiste.

L'histoire d'Annchen

Jeunesse raconte l'histoire d'Annchen (Kristina Söderbaum), une jolie *Jungmädels* vivant à la campagne chez son oncle, le curé Hoppe (Eugen Klöpfer). Un matin du printemps 1890, le jeune Hans arrive au village de Rosenau. Il vient de terminer son examen de baccalauréat et avant de partir étudier à Heidelberg, il rend visite au curé Hoppe, qui est aussi son oncle. Il revoit sa cousine, nièce du curé, aujourd'hui presque femme. Hoppe s'occupe seul de l'éducation de la fille illégitime de sa sœur, la protégeant et se faisant du souci pour elle, alors que le chapelain Gregor von Schigorski, un dévot pernicieux, essaie de convaincre Annchen en cachette de partir au couvent. Selon le chapelain, Annchen est marquée par une énorme faute : elle a été conçue hors mariage et sa mère, dans la douleur et la honte, s'est donné la mort. Schigorski affirme que le couvent est le seul moyen de sauver l'âme de sa mère. Annchen hésite ; doit elle sacrifier sa soif de vivre et les joies de l'existence pour réparer les torts de la défunte ? Au milieu de ce conflit, arrive son cousin Hans. La jeune fille découvre alors une nouvelle émotion ; celle de l'amour et de la passion.

Que fera Annchen lorsque Hans rentrera à l'Université ? Chaque semaine, elle lui demande de prolonger son séjour un peu plus. Hans de son côté, tente de convaincre

Annchen que l'amour n'est pas péché. Toujours occupée aux menus travaux du ménage, Annchen n'a pas le temps de répondre aux avances de Hans. Ce dernier lui lance un ultimatum : Annchen devra s'occuper de lui davantage si elle ne veut pas qu'il parte à Heidelberg. Elle lui promet de faire tout ce qu'il veut. Une nuit, alors que toute la maisonnée est silencieuse, Annchen se glisse hors de son lit pour aller rejoindre Hans. Maroushka la bonne à tout faire, entend les pas sur le plancher et, du haut des escaliers, observe la jeune fille se faufiler dans la chambre de Hans. Elle rapporte ensuite ce qu'elle a vu au chapelain. Le lendemain de leur première nuit d'amour, Schigorski surprend à son tour Annchen. Menaçant, il la sermonne sur l'horrible péché qu'elle vient de commettre et du fait qu'elle a manqué l'obit pour l'âme de sa mère. Après avoir mis au courant le curé Hoppe, Schigorski lui confie son plan, maintenant anéanti, d'envoyer Annchen au couvent : la jeune fille ne réussira jamais à réparer ses torts ni ceux de sa mère. L'oncle, déçu de la conduite de sa nièce, accuse quand même le chapelain de fanatisme et d'avoir fait des démarches dans son dos. Convaincue d'avoir été méchante alors que son oncle a été tellement bon pour elle, Annchen, dans un élan de désespoir, se jette dans la rivière. Hoppe, Schigorski et Hans partent à sa recherche, mais il est trop tard. Ils ramènent le corps sans vie de la jeune fille. Le film se termine sur un message anti-religieux plutôt ambigu, mais qui va à peu près comme ceci : si la religion est aussi rigide que celle de Schigorski, alors aucune religion ne mène à Dieu. Il faut plutôt suivre l'exemple de Hoppe, croire en l'humain et aider son prochain.

À la sortie du film, l'Office du Film du Reich appose le sceau « Interdit aux jeunes » au film *Jeunesse*, considérant que le sujet du film ne convient pas à un public général. Après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les Alliés seront plus sévères et le

visionnement public de ce film sera totalement interdit sur le territoire allemand, tout comme *The Ruler* (*Der Herrscher*, [1937]) et *Le Juif Süß* (*Jud Süß* [1940]) du même réalisateur¹³⁹. L'absence, voire l'interdiction de distribution du film, en Allemagne comme ailleurs, explique sans doute le manque d'intérêt des critiques contemporains pour *Jeunesse*. En fait, aucun chapitre de livre ni aucun article portant sur ce film n'a été retrouvé¹⁴⁰. Sombé dans l'oubli depuis soixante-neuf ans, trop sévèrement jugé, ce film mérite aujourd'hui d'être reconsidéré. En fait, il est difficile de comprendre l'origine de la proscription du film par les Alliés. *Jeunesse* ne contient pas de propagande politique ou raciste, comme c'est le cas du *Juif Süß* ou *The Ruler*. Il en contient bien moins que *La ville Dorée* (*Die Goldene Stadt* [1942]) qui lui, n'est pas interdit. Le sujet a sans doute semblé impudique ou immoral aux censeurs américains. Aujourd'hui, il nous paraît comme un film traitant du thème des relations hors mariage de façon très moderne pour son époque, et sa prohibition semble très exagérée.

Annchen et Marouschka

Comme dans le film *Amphitryon*, dans lequel un examen comparatif confronte des images positives et négatives d'hommes et de femmes (Alcmène vs Andria, Amphitryon vs Sosie), les personnages de *Jeunesse* sont comparés par l'entremise d'événements du récit. Annchen et Marouschka sont deux exemples d'images féminines stéréotypées à l'opposé l'une de l'autre. « Annchen » est en fait un diminutif, et signifie en allemand

¹³⁹ Environ quatre cent longs et court-métrages seront interdits par les Alliés à partir de 1945 dans le but de dénazifier l'Allemagne et rééduquer le peuple allemand. Les films interdits sont répertoriés dans le *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions* de 1951. Le film *Jeunesse*, comme le reste de ces films, est encore interdit aujourd'hui en Allemagne. Il faut une autorisation spéciale pour le visionner.

¹⁴⁰ Le texte le plus exhaustif se trouve dans l'ouvrage de Friedemann Beyer, *Die UFA-Stars im Dritten Reich* (1992), p. 200-4. Malheureusement, il s'agit plutôt d'un compte-rendu descriptif et le texte ne propose pas d'analyse.

« petite Anna », ce qui évoque l'immatunité et la vulnérabilité du personnage, mais aussi sa prise en charge par le patriarcat. Annchen est le prototype de la femme-enfant, à l'opposé de l'image menaçante de la *vamp* ou de la femme fatale. En fait, la jeune blonde est à la fois chaste et pure, mais il se dégage d'elle un érotisme naissant.

Alors qu'Annchen est jolie, blonde, sensuelle, pleine de volonté et de joie de vivre, Maroushka est bête, envieuse et de mauvaise foi. Elle a l'air malveillant dans sa robe austère qui lui monte jusqu'au cou. Elle ne symbolise rien d'érotique, entourée d'images pieuses et de crucifix. Elle a les cheveux noirs, un nez porcine, des traits grossiers et un fort accent slave. Son origine n'est pas clairement établie, mais son nom à sonorité slave et son accent portent à croire qu'elle représente le stéréotype d'une « sous-race ». Évidemment, le film est structuré de façon à ce que le spectateur préfère la belle Annchen à la méchante Maroushka et l'examen comparatif établi entre les deux personnages suggère un fort contraste entre la race « aryenne » et « slave ».

Hoppe, Schigorski et Hans

De la même façon que sont présentés les personnages d'Annchen et Maroushka, Hoppe et Schigorski sont aussi soumis à un examen comparatif tout au long du récit. Il s'agit d'un autre schéma manichéen dans lequel les deux hommes, représentants respectifs du Bien et du Mal, s'affrontent. Le premier est un humaniste qui aide sa communauté et prêche l'amour de son prochain. Véritable guide spirituel, il est plein de sagesse, de bon sens et de bonté. Son expérience concrète de la vie et sa connaissance de l'être humain lui permettent de rendre de bons jugements et d'aider ses ouailles. À l'inverse, Schigorski, qui ne se fait d'ailleurs jamais appeler par son nom, sans doute pour

insister sur la figure emblématique et négative du « méchant » chapelain (*der Kaplan*), est un personnage austère, dur et amer. Il a appris la religion dans les livres et se fie aveuglément aux écritures saintes pour ses jugements et conseils. Dévot accompli, il s'accroche aux préceptes de la religion, sans tenir compte des réalités de la vie. Attiré par Annchen bien malgré lui, répugné de ressentir un désir charnel pour le fruit d'un péché mortel, il tente de l'éloigner au couvent. Tout oppose les deux hommes dans leur vision de la religion et de la moralité. Quand un garçon du village arrive en courant, les vêtements sales et déchirés, affirmant que son père est de retour à la maison, qu'il boit tout l'argent durement gagné par sa mère et qu'il la frappe, le chapelain réplique tout de suite par l'un des dix commandements. Il répond au garçon : « N'as-tu pas honte de dire de telles choses de ton père? Il faut honorer ses parents ! ». Hoppe s'empresse de faire taire le chapelain et ira résoudre le problème à la source, chassant lui-même l'ivrogne de la maison. Entre les personnages de Hoppe et Schigorski s'affrontent le monde du réel et du concret (émotions, intuition, valeurs simples, humanisme) et celui des idées (intellectualisme, religion, obscurantisme).

De son côté, Hans le jeune étudiant, est un gentil garçon. Moderne et bien éduqué, il se sert lui-même son café quand Annchen lui en offre et refuse que Maroushka, la bonne à tout faire, lui monte ses bagages. Pour les années 1930, il s'agit-là d'un geste de vrai gentleman. Marouschka tombe tout de suite sous le charme et envie la relation amoureuse qui se tisse entre Annchen et lui. Le personnage d'Hans est présenté de façon positive, et sa vision moderne des mœurs sexuelles va dans le sens de l'idéologie officielle du Parti. Il a le pouvoir de séduire Annchen, mais son égoïsme mènera la jeune fille à sa perte.

Mélodrame pour la race aryenne

Deux catégories génériques constituent la filmographie de Veit Harlan entre 1933 et 1945. Il y a tout d'abord les films de propagande politique et de guerre tels que *Le Juif Süß*, *Le Grand Roi (Der Große König, [1942])*, et *Kolberg*. Cependant, ces films dans lesquels Söderbaum n'a qu'un rôle de soutien laissent peu de place aux préoccupations féminines. Par ailleurs, la série de films mélodramatiques s'intéresse plutôt aux questions d'ordre sexuel et moral et à l'accomplissement émotionnel des personnages. La production filmique d'Harlan, pour reprendre les propos d'Ascheid, est donc séparée en deux parties : d'une part les films de politique raciale ou de guerre, d'autre part les films de politique sexuelle¹⁴¹. Le film *Jeunesse* appartient à la deuxième catégorie et emploie les particularités génériques du mélodrame pour introduire un discours propagandiste qui porte sur la sexualité, la responsabilité individuelle et la religion.

Le mélodrame occupe une place de choix dans le paysage cinématographique national-socialiste. Ce genre filmique est employé par le RMVP comme outil d'endoctrinement idéologique afin d'éduquer le peuple. En fait, les drames du cinéma du Troisième Reich ont pour effet (ou fonction) d'absorber l'individu dans l'entité plus large du *Volksgemeinschaft*, de le faire participer à la création et à l'établissement de l'identité collective. Si l'idéologie sert à homogénéiser la population, il faut toutefois, selon le théoricien des mouvements culturels contemporains Fredric Jameson, offrir un compromis afin de satisfaire les désirs de l'auditoire de cinéma. La théorie qu'il avance dans l'ouvrage *The Political Unconscious* suggère que le mélodrame est utilisé pour introduire dans le récit un discours idéologique et permettre en même temps au public de

¹⁴¹ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 60.

se divertir : « In the case of a film, characters and action must activate fantasies or address problems, reformulating them in the course of the narrative so that in the end they conform to the given social and cultural rules. The narrative serves as a regulatory function working out a compromise between desire and its containment. »¹⁴² J'ajouterai que si les mélodrames du Reich ne sont pas simplement des outils de propagande, ils exercent toutefois une influence durable et véhiculent certaines valeurs, ce qui a pour effet de contraindre le spectateur à « penser » de façon prédéterminée.

Dans *Jeunesse* comme dans les autres mélodrames réalisés par Harlan, la tragédie se concentre exclusivement sur le personnage de Söderbaum. Le conflit central du récit découle des aspirations et des désirs (sexuels) de l'héroïne qui contreviennent aux règles sociales et morales de son milieu. Prise entre deux positions, elle hésite entre la volonté de se réaliser personnellement ou de plier sous la pression sociale. Elle suivra finalement la première voie, qui la mène à son exclusion du cercle social puis à la mort. Ascheid soulignait à ce propos : « What was enjoyable about watching Söderbaum, especially for female audiences caught in an identical dilemma, were her character's tireless efforts to fight for their happiness, even if it meant that they might have to die in the process. »¹⁴³ Ce qui est d'autant plus « agréable » pour le public amateur de mélodrame est ce plaisir masochiste de souffrir en même temps que l'héroïne martyrisée. À cet effet, le film de Harlan emploie les codes génériques du mélodrame afin d'assurer son identification au personnage féminin : son récit est fondé sur un schéma où l'émotion, l'hystérie et l'excès (des gestes, des émotions, de l'action) garantissent l'adhésion du public au récit. Le spectateur (féminin) s'identifie à la figure d'Annchen grâce au charisme et à la

¹⁴² JAMESON, Fredric, cité dans « Ideology and Excess in Nazi Melodrama: The Golden City », *New German Critique*, p. 131.

¹⁴³ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 96.

personnalité de Söderbaum. Le spécialiste de cinéma Richard Dyer affirme à propos des figures de stars :

[they] often rely on their charisma to win popular support, especially during historical moments “when the social order is uncertain, unstable and ambiguous and when the charismatic figure or group offer a value, order or stability to counterpoint this. (...) one needs to think in terms of the relationship (...) between stars and specific instabilities, ambiguities and contradictions in the culture (which are reproduced in the actual practice of making films and film stars).”¹⁴⁴

Le public s’identifie au personnage de Söderbaum car elle inspire certaines valeurs et attitudes (courage, simplicité, bonté, pureté, etc.), aidé par le physique agréable de la jolie suédoise. Annchen/Söderbaum représente l’aryenne pure, l’image parfaite de la noble race, et ceci a beaucoup d’impact sur le spectateur qui s’identifie à ces normes, ou du moins qui souhaite y correspondre. Ainsi, la star devient un puissant outil de propagande pour faire passer un message, transparaître des valeurs et mettre en relief l’idéologie en place.

Le corps et la nature

Jeunesse est le premier d’une succession de films dans lesquels Söderbaum est présentée comme une femme-enfant de la nature : son corps est constamment associé aux éléments et au paysage, un peu comme dans le cas du personnage de Junta dans *La Lumière Bleue* et à un différent degré, à Alcmène dans *Amphitryon*. C’est une image de sexualité féminine qui est loin d’être menaçante pour l’homme. Alors que dans *Jeunesse* l’éveil sexuel et la beauté florissante d’Annchen sont associés aux bourgeons et aux arbres en fleurs du jardin, les films subséquents reprendront ce même motif : le

¹⁴⁴ DYER, Richard, cité dans *Hitler’s Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 34.

personnage d'Elizabeth est associé aux nénuphars de l'étang dans *Immensee* [1943], Anna est symbolisée par la terre fertile et le marais dans *La Ville Dorée*, et Äls est associée aux roses rouges et à la mer dans *Le Grand Sacrifice* (*Opfergang*, [1944]). Également, dans tous ces films, le corps de Söderbaum est symbolisé par le relief du paysage. Elle représente les montagnes, les rivières et les champs. L'auteur Julian Petley, spécialiste en étude des médias, affirme que cette analogie entre la femme et la nature se rattache au concept du « Sang et de la Terre » de l'idéologie national-socialiste. Selon Petley : « Blood and soil films, while not concerned with nationalist movements or the theme of the return to the fatherland, are nonetheless highly nationalistic in the particular way in which they represent the German people and the German landscape, that is to say, in their representation of the 'volkish community'. »¹⁴⁵ Par ailleurs, les personnages dramatiques de Söderbaum sont liés à la nature comme à leur irrévocable destin ; c'est d'ailleurs dans la nature qu'elles se donnent la mort (la rivière, le marais, la mer). L'eau, source de vie et de mort, symbole de purification, est aussi la métaphore du retour au lieu originel. Au niveau psychanalytique, et plus spécifiquement pour le film *Jeunesse*, on pourrait dire que l'auto-neutralisation d'Änchen est une sorte de satisfaction du désir de symbiose avec la mère, morte dans les mêmes circonstances. C'est l'ultime fuite d'un personnage féminin ayant voulu réaliser ses propres désirs et ainsi s'affirmer en tant qu'individu (comme sa mère), et dont la présence n'est plus acceptée dans la communauté.

¹⁴⁵ *Capital and Culture*, p. 130-1.

Représentation de la sexualité

Comme dans la majorité des films de Veit Harlan, le personnage de Söderbaum suggère la virginité et l'innocence, mais évoque aussi un certain érotisme. La première scène du film démontre parfaitement l'antinomie pureté/érotisme et révèle des caractéristiques essentielles en rapport au personnage. Dans le premier plan, la caméra se déplace en panoramique à travers la chambre d'Annchen. Elle est dans son lit, toujours endormie dans la lumière du matin. On voit tout d'abord des vêtements éparpillés au sol, symboles de sa fougue, de son empressement et de sa soif de vivre. Puis, on voit la photo d'une femme lui ressemblant, qui ne peut être nul autre que sa mère. Ensuite, la caméra se pose sur la jeune fille endormie, sa chemise blanche entrouverte, laissant (peu subtilement) entrevoir la rondeur d'un sein. Dans la scène suivante, Annchen fait sa toilette presque nue, elle ressemble à l'une des femmes du tableau *Les Quatres Éléments* d'Adolf Ziegler, célèbre peintre nazi et président de la Chambre des Arts Visuels du Reich. Surnommé « le maître du poil pubien allemand », Ziegler peint souvent des nus féminins correspondants aux idéaux de beauté nationaux-socialistes. Harlan expose Söderbaum en baigneuse, reprenant ainsi un thème classique de la peinture, souvent utilisé par les artistes pour justifier la présence du nu féminin dans un tableau. Dans la scène du bain, la première association est faite entre le personnage d'Annchen, sa mère (sur la photo) et l'eau, source de vie (et de mort). Pour les nazis, la nudité pure n'a rien de tabou ; elle représente la beauté et la pureté (*schön und rein*) de la race. Selon l'auteur Stephen Lowry, la pureté et le naturel seuls n'auraient pas suffi à assurer la popularité de Söderbaum auprès du public :

L'envers de la personnalité de Söderbaum à l'écran était sa qualité d'objet érotique (...) Ces attributs érotiques étaient montrés passivement à travers une

caméra voyeuriste, mais renforcés de façon active par la coquetterie, le flirt et les allusions subtiles à la sexualité. Ceci a sans aucun doute contribué à son rayonnement de star. Une innocente vierge ou une image de femme « aryenne » idéale n'auraient pas généré la popularité nécessaire à la star dans l'industrie de la culture (même nationale-socialiste).¹⁴⁶

Cependant, le film propose un double discours très paradoxal par rapport à la sexualité d'Annchen. D'un côté, l'érotisme naissant de cette *Jungmädels* est représenté comme la chose la plus belle et la plus naturelle au monde. Il ne s'agit pas d'une sexualité menaçante comme celle des femmes fatales ou des divas, mais bien celle d'une jeune fille en fleur. En fait, l'érotisme d'Annchen correspond plutôt aux principes appuyés par le régime dont parlait Herzog dans *Sex After Fascism*. Dans son ouvrage, l'auteur affirme que les relations pré-maritales sont considérées comme normales et que les polémiques « pro-sexualité » sont une façon de combattre la moralité chrétienne. Herzog ajoute même que l'exploration sexuelle était fortement encouragée dans les groupes des jeunes hitlériennes¹⁴⁷. Par ailleurs, elle affirme que le Parti s'est engagé à déstigmatiser l'illégitimité, les enfants conçus hors mariages étant considérés de la même manière que les autres, tant qu'ils aient été conçus par deux individus de la race élue. Dans ce sens, *Jeunesse* s'inscrit comme un film propageant le nouveau régime sexuel du Reich, tout en blâmant la religion pour ses discours arriérés. La nuit d'amour, ou plutôt le peu qu'on en montre au réveil, est filmée en toute simplicité, sans jugement des personnages. La caméra est fixée sur Hans et Annchen enlacés, savourant quelques

¹⁴⁶ Traduction de LOWRY, Stephen. *Pathos und Politik : Ideologie un Spielfilmen des Nationalsozialismus*, Niedermeyer, Thübingen, 1991, p. 61.

¹⁴⁷ À ce propos, Dagmar Herzog révèle dans *Sex After Fascism* (p.26) : « Nazis were accurately aware that the regime was already in the mid-1930s developing a reputation for urging teenagers to engage in premarital intercourse (...) » Le régime sera d'ailleurs accusé d'incitation sexuelle par des parents et des membres de groupes conservateurs, qui menaceront de retirer leurs jeunes de ces organisations.

derniers moments intimes avant le sortir du lit. On ne peut pas dire que Harlan condamne les deux jeunes gens, car la séquence est filmée dans un esprit romantique et passionné.

En fait, la seule erreur que fera Annchen, et elle lui sera fatale, sera de se laisser gagner par Hans et de perdre sa virginité. Il ne faut pas oublier que dans la société nazie, seuls les hommes sont encouragés à avoir des relations pré-maritales. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans le film, Hans est à peine réprimandé par son oncle alors que son amie sera poussée au suicide. Annchen sera ostracisée par la communauté, qui la considère comme une force dangereuse, portant la marque du péché de la chair. Elle devient « autre » (*other*), au moment où les voisines la dévisagent d'un air méchant. Elle sera ensuite « punie » par la mort pour avoir commis le même péché que sa mère (un péché perpétué de génération en génération) et pour avoir transgressé les règles imposées par l'ordre patriarcal. Puisque sa sexualité n'est pas contrôlée, Annchen sera « neutralisée » à la fin du récit. Mais ici encore, la morale du film n'est pas claire. Le film accuse les trois hommes d'avoir causé la mort d'Annchen : la négligence du curé Hoppe, la bigoterie du chapelain et l'irresponsabilité d'Hans sont la cause de sa mort inutile. Au bout du compte, Annchen est élevée au rang de martyr, une jeune fille sacrifiée, victime de trois images patriarcales oppressives et inadéquates. Finalement, le rôle de Söderbaum dans *Jeunesse* illustre un modèle idéologique non-conventionnel dans le cinéma du Troisième Reich, en ce sens qu'il contient des discours antinomiques difficiles à concilier.

Héroïne sacrificielle ou femme déçue ?

Récemment, le critique Franck Noack affirmait que les rôles joués par Söderbaum devaient être perçus comme transgressant l'image officielle de la femme dans la société nationale-socialiste. Selon Noack : « [Söderbaum] was the opposite of the obedient, submissive girl. (...) In almost all her roles she is hungry for life, reckless and disobedient, hardly fulfilling a model function. She doesn't play by the rules and that's why she gets into trouble (...) ». ¹⁴⁸ Le critique a raison sur le fait que Söderbaum n'est pas l'image d'une femme docile ou soumise. Il oublie toutefois de mentionner que même si sa naïveté, son insouciance et sa désobéissance sont des affronts à l'ordre patriarcal, ce sont finalement ces traits de caractère qui engendrent sa perte. Cette image de femme voulant être libre est donc maîtrisée et détruite à la fin du film. En outre, Annchen est l'image parfaite d'une gentille *Jungmadel*, mais sa joie de vivre, son ignorance de la sexualité ainsi que sa candeur la mèneront à sa perte.

Selon Ascheid : « Nazi cinema generally privileged plot resolutions that placed the female protagonist in an ideologically "correct" position (i.e., a wife, a mother or even a self-sacrificing tragic heroine). » ¹⁴⁹ Bien que les personnages de Söderbaum incarnent l'idéal féminin national-socialiste, leur sacrifice à la fin du récit est une sorte de « neutralisation » d'une femme déçue, donc dangereuse pour la communauté. La mort d'Annchen signifie le retour à une situation acceptable pour le régime, donc l'unique façon de sauvegarder l'équilibre de la communauté. Pour donner d'autres exemples, dans le cas de *La ville dorée* et *Le Juif Süß*, deux films dans lesquels l'héroïne a commis le grave péché d'avoir une relation sexuelle, forcée ou non, avec un homme d'une « sous-

¹⁴⁸ NOACK Franck, cité dans *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 69.

¹⁴⁹ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 35.

race », le personnage de Söderbaum, souillé par l'étranger, n'a d'autre choix que de s'auto-annihiler pour assurer la continuité de la pureté de la race¹⁵⁰. Selon Ascheid, « Söderbaum got closer to the core of these tensions [les conflits concernant le rôle et la place de la femme dans le Troisième Reich] than any other star. »¹⁵¹ Dans *Jeunesse*, la parfaite *Jungmädels* du début du film se transforme en image de jeune fille pécheresse dont les actes sont condamnables. D'un autre côté, la morale du film semble vouloir culpabiliser les trois hommes de la mort d'Annchen et de son « sacrifice » inutile. Dans ce cas, que veut démontrer le régime national-socialiste au juste ? Un idéal de jeune *Jungmädels* mettant en pratique ce qu'elle a appris dans ses *erotische Bastelnstunden* ? Un modèle de sacrifice féminin ? Un exemple à ne pas suivre pour le public féminin, ou tout cela à la fois ? Bref, les efforts d'Harlan pour créer une image féminine cohérente qui adhère à la doctrine nationale-socialiste ne réussissent pas à contenir pleinement le personnage de Söderbaum, constitué de pôles impossibles à unir : celui d'un idéal féminin et son opposé au destin tragique. Au bout du compte, les films d'Harlan finissent plutôt par dévoiler l'inconsistance, voire l'anarchie dans les discours du régime.

¹⁵⁰ À l'époque, on croyait qu'une femme qui avait des relations sexuelles avec un Juif ou un Slave en avait le sang souillé et sa progéniture aussi, et ce, pour plusieurs générations.

¹⁵¹ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 69.

KATHARINA DANS ES WAR EINE RAUSCHENDE BALLNACHT

Le martyr du Génie et de la Madone

Zarah Leander est sans conteste la star la plus populaire du Troisième Reich. Elle débute sa carrière cinématographique en Suède¹⁵², son pays natal, mais décide de tenter sa chance en Allemagne. Son premier film en langue allemande, *Premiere* (Gezá von Bolváry, Autriche, [1936]) lance la carrière de l'actrice de façon fulgurante. Elle sera bientôt remarquée par l'un des réalisateurs de mélodrame les plus connus, Detlef Sierk, mieux connu sous le nom de Douglas Sirk¹⁵³, pour qui elle jouera le rôle principal dans deux films : *Paramatta, Bagne de femmes (Zu Neuen Ufern, [1937])* et *La Habanera [1937]*. Ces films contribueront à la mise en place de l'aura de la star. Dans le premier, Leander incarne une chanteuse connue et dans le deuxième, celui d'une femme mariée et prisonnière de son mari sur une île exotique. La plupart des éléments qui la caractériseront dans ses films à venir sont déjà présents dans les mélodrames de Sierk et les prochains films, réalisés par les cinéastes Carl Froelich, Paul Martin, Viktor Tourjansky ou Rolf Hansen apporteront peu de développements. Leander sera l'actrice la mieux payée de tout le Reich, dépassant le salaire de tous les réalisateurs et même des acteurs masculins Emil Jannings et Hans Abert.

¹⁵² Elle joue dans trois films suédois de 1931 à 1935 : *Dantes mysterier* (1931), *Falska millionären* (1931), *Åktenskapsleken* (1935).

¹⁵³ Douglas Sirk est le nom qu'il choisira en arrivant aux USA en 1941.

Zarah Leander, la star aux multiples visages

Zarah Leander possède les attributs d'une star, non pas d'une diva compliquée et capricieuse, mais d'un être divin, désirable et inatteignable. Rolf Hansen, l'un des réalisateurs l'ayant dirigé dans quelques films¹⁵⁴, décrit Zarah Leander comme ayant : « un regard vague et lointain, une mélancolie sans fond et un profond apitoiement de soi. »¹⁵⁵ Toutefois, l'auteur Friedemann Beyer la dépeint telle : « une figure artificielle et fabriquée, qui se compose de coiffures, de maquillage et d'éclairage. Elle pose plus qu'elle ne joue. »¹⁵⁶ Il est vrai que la construction du modèle de cette star est une pure création du RMVP. Leander est en quelque sorte une déesse préfabriquée, un produit à consommer pour répondre aux désirs du public, une imitation réduite du glamour hollywoodien, condition qu'elle aura de la difficulté à surpasser. Dans tous ses films de la période du Troisième Reich, l'actrice incarne des personnages qui ne correspondent pas à l'image officielle de la femme de l'idéologie nazie. On la décrit rapidement comme « a vamplike star with dark voice »¹⁵⁷, à la fois mystérieuse, exotique et chargée d'érotisme. Selon Eric Rentschler : « Zarah Leander's enormous appeal derived from an ability to unite opposites : tender physiognomy and thick body, silent suffering and animated expressivity, domestic charm and foreign allure, solemn spirituality and playful sensuality, maternal warmth and vampish sadism. She was an eternal female with a masculine voice. »¹⁵⁸ Alors qu'à l'époque, on demande aux femmes allemandes de troquer leur maquillage pour un *look* plus naturel, Zarah Leander est toujours *glamour*,

¹⁵⁴ Rolf Hansen dirige Zarah Leander à partir de 1941 dans *Der Weg ins Freie* [1941], *Die Grosse Liebe* [1942] et *Damals* [1943].

¹⁵⁵ *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, p. 151.

¹⁵⁶ *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, p. 151.

¹⁵⁷ *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, p 158.

¹⁵⁸ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 138-9.

hautement stylisée, bourgeoise. En fait, Leander est tout le contraire du modèle de perfection « aryen » tant recherché par le Parti. La réalisatrice allemande Helma Sanders-Brahms associe d'ailleurs l'image de Leander et l'érotisme qu'elle dégage à la « décadence juive », tant haïe par les nazis : « Zarah n'était-elle pas sensuelle, menaçante, riche, lascive, élégante [et] exploitatrice (...) tout ce qu'il était dit des juifs à l'époque ? »¹⁵⁹ L'image de star de Leander, dans son essence, entre en conflit avec l'idéologie officielle anti-cosmopolite, raciste et profondément sexiste. Ironiquement, sa grande popularité auprès des spectateurs démontre l'inconsistance de la philosophie nationale-socialiste et la non-adhésion du peuple à sa doctrine.

De leur côté, les médias tentent de contenir l'image de la star et de légitimer sa présence à l'écran. Les articles de journaux et de magazines mettent l'accent sur la « double personnalité » de Leander, insistant sur son côté éminemment séducteur, tout en évoquant sa pureté et son héroïsme sacrificiel. L'image publique de l'actrice est consciencieusement ajustée pour rétablir celle présentée à l'écran (*star's persona*). La femme fatale et *glamour* présentée dans les films doit être contre-balançée par des exemples plus « acceptables » pour le régime, d'où la mise en valeur de sa famille et de son rôle de mère¹⁶⁰. Le critique Hete Nebel écrit dans un article du *Filmwoche* de 1939 : « Il ne faut pas croire que cette artiste (...) possède une once d'attitude de star, au contraire. Il s'agit plutôt d'une femme ayant trouvé son bonheur et sa raison de vivre - outre son art - dans un mariage heureux et harmonieux, qui aime sa maison et sa famille

¹⁵⁹SANDERS-BRAHM, Helma. « Zarah », *Jahrbuch Film* 81/82, Carl Hauser Verlag, 1981, p. 165-6.

¹⁶⁰ En fait les journaux et magazines entretiennent le mythe de la famille parfaite et unie, qui pourtant n'existe pas. Les médias stipulent que Leander a deux beaux jeunes enfants blonds, fruits de son mariage avec l'Allemand Vidar Forsell. Pourtant, ses enfants ne sont pas blonds et ils sont déjà grands, nés d'une première union avec le Suédois Nils Leander.

et qui est aimée en retour. »¹⁶¹ En fait, les couvertures de presse proposent une image « épurée » de Leander, ayant pour fonction de neutraliser l'image qu'elle présente à l'écran, en insistant sur la conformité de la « vraie » Zarah Leander et de sa vie privée.

De nombreux articles insistent sur le fait que Leander n'est pas une star ni une diva, mais bien une femme « normale », citoyenne du Reich, simple et naturelle. Il s'agit de prouver qu'en Leander se trouvent deux femmes, l'une ordinaire et l'autre extraordinaire. Afin de rendre compte de la complexité de l'image de Leander, on la décrit comme une femme typique de l'idéologie nazie, mais qui porte un lourd fardeau, un don, celui de chanteuse et d'actrice au talent naturel. Selon Ascheid : « Prominent in Leander publicity was the attempt to privilege her “natural talent” over “Hollywood artifice”. (...) Here, the notions of the “natural” and the “great actor” served as an alternative to the general notion of the Hollywood star, often negatively depicted as an empty and artificial vessel or an arrogant and conceited individual. »¹⁶² Cette idée de la star, contrainte par son « génie », a pour fonction de rendre compte de la célébrité et du talent par une forme de martyr et de permettre ainsi de concilier la personnalité multiple de Leander avec l'idéologie en place.

D'un film à l'autre, le casting de Leander est très uniforme et les rôles qu'elle incarne sont assez semblables. Antje Ascheid répertorie cinq catégories de personnages féminins interprétés par l'actrice. Selon l'auteur, Leander joue alternativement les rôles de diva, de femme indépendante, de martyr, d'amante et de mère.¹⁶³ Une « double identité » caractérise son image. Il y a toujours dans Leander deux femmes à l'opposé

¹⁶¹ NEBEL, Hete. « Zarah Leander plaudert – Frau in zwei Welten », *Filmwoche*, no 10, 1939.

¹⁶² *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, p. 166.

¹⁶³ *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, p. 172.

l'une de l'autre. Elle est à la fois : « a female, a woman, a lady, loyalty, disloyalty, a person who suffered the pangs of love. In her eyes was seduction as well as entreaty. »¹⁶⁴

Tous les rôles que Zarah Leander interprète après ses débuts dans *Premiere* sont des rôles de femmes au destin tragique. Qu'elle joue une Marie Stuart qui se fait guillotiner par la Reine Elizabeth I dans *The Heart of a Queen* (*Das Herz der Königin*, Carl Froehlich, [1940]), une femme mariée à un dictateur Portoricain qui cherche à fuir en Suède avec son fils (*La Habanera*, Detlef Sierk, [1937]) ou une chanteuse qui se fait emprisonner en Australie à la place de son amant escroc dans *Paramatta, Bagne de Femmes* (*Zu Neuen Ufern*, [1937]), la figure de Zarah est non seulement associée à l'image d'une martyre, mais elle est caractérisée par l'excès de ses émotions, un désir ardent d'amour et de liberté et une sensibilité occultée par l'apparente l'imperturbabilité de son être. Leander ne fait pas figure d'exception, et à l'instar des autres héroïnes auxquelles s'intéresse ce travail, elle a la grâce d'une Madone. En fait, le martyr qu'elle endure l'élève au rang de sainte.

Un ersatz de star

Zarah Leander apparaît tout d'abord dans le cinéma du Troisième Reich pour remplacer Marlène Dietrich et Greta Garbo, ayant toutes deux tourné le dos à l'industrie allemande. Conçue pour combler un vide, celui laissé par deux stars aussi éblouissantes que Dietrich et Garbo, Leander, substitut de deux personnalités disparues que le public endeuillé réclame, accepte le lourd contrat de l'ombre. Elle deviendra toutefois par elle-même un icône culturel important grâce à son côté « femme du monde », son talent

¹⁶⁴ *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, p. 138.

incomparable de chanteuse, son mystère et son exotisme. Ses chansons émouvantes, sa voix grave et « affective »¹⁶⁵, feront pleurer la population entière, qui s'identifie à cette héroïne au destin tragique, surtout en temps de guerre, quand le cinéma est devenu une échappatoire au quotidien. Pourtant, Goebbels et Hitler n'aiment pas vraiment cette actrice suédoise, car ils auraient voulu que la star des stars soit d'origine allemande. Même s'ils ne seront pas en mesure de bloquer le succès de cette étoile montante, ils feront toutefois en sorte qu'elle n'obtienne jamais le prix de « l'actrice de l'État », la plus haute distinction décernée au cinéma¹⁶⁶. Encore aujourd'hui, Zarah Leander est associée à un certain cinéma d'auteur (si l'on peut appliquer ce terme au cinéma du Troisième Reich) et est symbole de la résistance contre le régime national-socialiste. Icône de transgression sexuelle et de subversion, véhiculant même un sous-texte homosexuel¹⁶⁷, elle est également rattachée aux œuvres de réalisateurs, de scénaristes et de compositeurs anti-fascistes. Pourtant, Ascheid affirme : « Leander's complicated construction lent itself to contradictory (antagonistic) interpretation of both her films and songs as well as star persona. (...) Leander's film narratives display reactionary subjects, themes, discourses that can be interpreted as conducive to the fascist project, but contradictory continuities and discourses can be found. »¹⁶⁸ En fait, la personnalité de Zarah Leander est à la fois objet de culte et figure de contestation politique, mais contient de nombreuses contradictions, tout particulièrement en ce qui concerne les rôles sexuels et la féminité

¹⁶⁵ Du terme *affect*.

¹⁶⁶ En fait, les critiques de Goebbels ne se sont adoucies que le jour où l'actrice devint officiellement une star.

¹⁶⁷ À l'époque, Leander entretient des relations amicales avec des artistes et réalisateurs « ouvertement » homosexuels, et ce, malgré les réprimandes des représentants du Parti (voir ASCHEID, p. 160). Zarah Leander, en plus d'être perçue comme la *vamp* à la voix grave, est aussi associée à l'esthétique *camp*. Encore aujourd'hui, cette star est personnifiée par des *Drag Queens* dans les cabarets de Berlin. De tout temps, les homosexuels se sont identifiés à cette actrice et de nombreux ouvrages témoignent de son rapport à la communauté gaie et du sous-texte homosexuel de ses personnages.

¹⁶⁸ *Hitler's Heroines. Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, p. 160.

dans le régime national-socialiste. Toutefois, l'image filmique de Zarah Leander n'échappe pas à la conception répressive de la féminité dans la société patriarcale. Entre la volonté de satisfaire les désirs du public et d'offrir une image féminine conforme, le Parti a créé une star qui ne résout pas les incohérences présentes dans le régime, mais qui au contraire démontre l'impossible adhésion de la star féminine à l'idéologie officielle, et ce, malgré le contrôle absolu et l'effort constant du Parti pour la contenir. L'analyse du film *Es war eine rauschende Ballnacht* permet de mieux comprendre la représentation de Zarah Leander et sa non-adéquation au régime national-socialiste patriarcal. Ce film de Carl Froelich n'est qu'un des multiples exemples de films dans lesquels Leander, projetée sur l'écran, devient l'objet de désirs divers et souvent contradictoires. Toutefois, ce film n'a pas suscité l'intérêt des chercheurs, puisqu'aucune analyse sérieuse n'a été trouvée à son sujet. En fait, il semble que la plupart des auteurs ayant écrit sur l'image de Zarah Leander, à quelques exceptions près, se sont arrêtés à l'analyse de ses films les plus populaires, soit les deux films de Sierk, *Zu Neuen Ufern* et *La Habanera*, mais aussi *Heimat*, Carl Froelich, [1938] et *Die Grosse Liebe*, [1942]. *Es war eine rauschende Ballnacht*, bien qu'il n'ait pas connu le succès des films mentionnés, est pourtant très intéressant au plan analytique : il démontre une image féminine en contradiction avec le régime patriarcal nazi et expose les conséquences de ce non-respect des règles.

Es war eine rauschende Ballnacht

Es war eine rauschende Ballnacht sort en salle le 15 août 1939, soit moins de deux semaines avant le début de la Deuxième Guerre mondiale¹⁶⁹. Le film raconte l'histoire d'amour impossible entre le célèbre compositeur russe Piotr Ilitch Tchaïkovski

¹⁶⁹ Le 1^{er} septembre 1939, les Nazis envahissent la Pologne. Le 3 septembre, après un ultimatum lancé à Hitler, l'Angleterre entre en guerre contre l'Allemagne.

(Hans Stüwe) et Katharina Murakina (Zarah Leander). Dans leur jeunesse, Katharina et Tchaïkovski se sont aimés à la folie, mais le compositeur, voyant qu'il ne remportait aucun succès, chassa sa bien-aimée de sa vie. Katharina, s'est donc mariée à un industriel richissime, Michael Murakin (Aribert Wäscher), incapable de la rendre heureuse. Le récit débute en 1865, alors que Tchaïkovski, encore inconnu, lutte toujours pour survivre et poursuivre son œuvre. Un bal est organisé où des valse du compositeur sont jouées. Les deux jeunes gens se revoient pour la première fois depuis des années et leur amour est toujours réciproque. Murakin, le mari austère entend parler de leur retrouvaille. Par excès de jalousie, il se venge de façon sadique en poussant à bout les émotions de sa femme. Pendant ce temps, Katharina, qui possède plus d'argent qu'il lui en faut, décide de subventionner secrètement le compositeur, en lui versant une pension de quelques milliers de roubles par mois. Plus tard, Katharina et Tchaïkovski se revoient dans les coulisses pendant un concert. Ce dernier demande à Katharina de quitter son mari pour venir vivre chez lui, maintenant qu'il gagne de quoi subvenir à leurs besoins. Évidemment, Katharina ne peut accepter et Tchaïkovski, blessé, l'accuse de préférer le confort de sa situation matrimoniale à son amour sincère. Il jure ne plus jamais la revoir. Pour se débarrasser de Murakin qui l'accuse de le compromettre, Tchaïkovski épouse la gentille, mais insipide danseuse Natassja Petrowna (Marika Rökk).

Les années passent et Tchaïkovski est maintenant célèbre. De retour d'une tournée mondiale, il rencontre Katharina par hasard dans le hall d'un hôtel. Katharina, séparée de Murakin, vit dans un des appartements de l'hôtel. Lorsque le compositeur apprend la vérité sur le mécénat de Katharina, il comprend qu'il a été injuste à son égard et lui demande pardon. Maintenant que les obstacles sont écartés, ils peuvent enfin s'aimer.

Toutefois, une épidémie de choléra qui sévit à Moscou emporte le compositeur au milieu du premier concert de la « Symphonie Pathétique ». Le film se termine sur l'image de Katharina éplorée, au-dessus du corps de son amant, mort dans ses bras.

Bien que le film soit loin de relater la vie de Tchaïkovski avec exactitude, *Es war eine rauschende Ballnacht* est classé dans la section des « films historiques » par la UFA en 1939. Pourtant, le film verse davantage dans le genre du mélodrame que du film historique. En fait, le récit est rempli de faussetés et d'inexactitudes sur la vie de Tchaïkovski. Tout d'abord, c'est un fait relativement connu que Tchaïkovski n'aimait pas vraiment les femmes, mais plutôt les hommes et cela, l'histoire officielle ne le nie pas. Il semble d'ailleurs que la traduction du titre en anglais, *It was a Gay Ball Night*, se moque de la dissimulation de ces faits, amplement prouvés. Le scénario de *rauschende Ballnacht* bien qu'il s'inspire de quelques faits de la vie de Tchaïkovski, les déforme pour l'essentiel. Tout d'abord, il est vrai qu'une certaine Nadezhda Von Meck, grande admiratrice du compositeur, lui verse pendant plusieurs années une pension alimentaire de 6 000 roubles par an, plaçant Tchaïkovski dans une situation confortable. Toutefois, leur relation demeure strictement platonique. D'autre part, pour tenter de « guérir » son homosexualité, il épouse Antonia Milioukova, une de ses anciennes élèves qui nourrit une grande passion pour lui. Ce mariage sera un échec. Tchaïkovski, qui ne peut plus tolérer de vivre avec sa femme, tente de se suicider en essayant de contracter une pneumonie. Le 6 novembre 1893, quelques jours après avoir terminé sa symphonie « Pathétique », œuvre pour laquelle il s'est dévoué entièrement, Tchaïkovski meurt du choléra après avoir bu de l'eau de la Neva non purifiée. Le scénario de *rauschende Ballnacht* qui manipule vraisemblablement les faits historiques établis, montre que le

Parti était prêt à réécrire la vie de cet artiste de génie, afin qu'elle devienne « acceptable ». D'autre part, il faut rappeler qu'en 1939, la Russie est encore considérée comme une nation amie de l'Allemagne, Hitler étant un grand admirateur du dirigeant soviétique Joseph Staline¹⁷⁰. Le talent des compositeurs russes, tels que Tchaïkovski, Balakirev et Rimski-Korsakov, est mis de l'avant par le RMVP, afin de donner l'exemple du génie musical, thème très à la mode chez les nationaux-socialistes, qui considèrent que la musique est ce qui détermine l'âme allemande¹⁷¹. Les récits se déroulant en Russie seront toutefois interdits suite à la rupture du pacte germano-russe en 1941¹⁷².

Tchaïkovski vs Murakin, Katharina vs Natassja

Comme c'est le cas des autres films de la période nazie analysés dans ce travail, le film de Carl Froelich présente également des schémas comparatifs qui permettent d'évaluer le caractère et les qualités des personnages, de préférer les uns et d'avoir de l'antipathie pour les autres. Ainsi les personnages masculins de Tchaikowski et Murakin sont confrontés à travers les péripéties du récit. Tchaïkovski est l'image de l'éternel génie par excellence, l'incompris et le solitaire, qui doit sacrifier l'amour de la femme qu'il aime pour poursuivre son œuvre. Il est l'exemple de la « personnalité », du concept du génie kantien. Erica Carter évoque les notions de Chamberlain, qui s'inspirent elles-même de celles de Kant, pour définir le concept du génie : « In the racialised philosophy of personality as it developed from the late 19th century onwards, the creative artist was

¹⁷⁰ Un pacte de non-agression germano-russe valable pour 10 ans est signé par Hitler et Staline le 23 août 1939. Ils se partagent tous deux le territoire de la Pologne.

¹⁷¹ Selon Koepnick, la musique « is the principal component of what is meant to be German. ». Voir *The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, p. 11.

¹⁷² Les troupes allemandes pénètrent l'Union Soviétique le 22 juin 1941. L'opération *Barbarossa* met fin au pacte de non-agression germano-russe.

allotted a special place as what Houston Stewart Chamberlain terms as ‘specifically creative mind’ – a genius. For Chamberlain, ‘when we are dealing ... with a purely creative activity, then Personality is everything. »¹⁷³ Pour Chamberlain, la race et le génie sont indissociables : « Nothing is so convincing as the consciousness of the possession of Race (...) Race lifts a man above himself (...) and should this man be per chance gifted above his fellows then the fact of a Race strengthens and elevates him on every hand, and he becomes a genius. »¹⁷⁴ Les Nazis reprennent cette notion du génie comme principe fondamentalement lié à la race et l’adaptent pour les besoins de leur propre idéologie. Tchaïkovski est aussi une image de sacrifice masculin. Le soir de son mariage avec Natassja, déplorant l’impossibilité d’être avec celle qu’il aime réellement, il trouve refuge chez son ami le professeur Otto Hunsinger (Leo Slezak) qui lui dit : « Le génie ne connaît qu’un seul amour : l’art. Tu ne veux tout de même pas trahir ton œuvre ! ». En fait, ce sont les sentiments que Tchaïkovski éprouve pour Katharina, l’amour qu’il ne peut lui donner, qui sont à l’origine de toute son inspiration. Tchaïkovski canalise son énergie et ses sentiments vers la composition de sa musique. Les retrouvailles à la fin du film auront un effet désastreux; il mourra du choléra le jour même de sa réconciliation avec Katharina. Car la passion, liée à l’épidémie du choléra, est une force dévastatrice pour le génie. Ainsi la morale du film de Froehlich suggère que même si l’amour peut être une grande source créatrice, la véritable personnalité du génie soit sacrifier l’amour pour le bien de son œuvre. Car l’amour « détruit » le génie. Le choléra toutefois n’est pas transmis par Katharina, mais bien par son serviteur Stephan, aux traits grossiers et au fort accent slave. Prototype du personnage « sous racé » par excellence, souvent présenté

¹⁷³ *Dietrich's Ghosts*, p. 30.

¹⁷⁴ *Dietrich's Ghosts*, p. 31.

comme subordonné aux personnages « aryens »¹⁷⁵, il n'est pas non plus très vif d'esprit et il a l'air sale. La métaphore du choléra, en plus de symboliser la passion destructrice, évoque le danger des « races dégénérées » qui s'introduisent dans la société et menacent la pureté de la race élue.

À côté de Tchaïkovski, Murakin est représenté comme le méchant capitaliste, insensible, jaloux, sadique et autoritaire. Incapable d'aimer et de se faire aimer, il possède ses biens et il en dispose comme bon lui semble. Il fait la même chose de Katharina, bel oiseau emprisonné dans une cage dorée, qu'il manipule avec méchanceté. Bien que l'esthétique expressionniste ne soit pas couramment employée dans le cinéma nazi, le personnage de Murakin est souvent présenté sous un éclairage dramatique où les ombres de son visage lui donnent un air menaçant. Des plans en contre-plongée ont également pour effet d'accentuer son côté sadique, lui donnant l'aspect d'un Barbe Bleue.

Du côté des personnages féminins, la figure de Katharina est celle d'une femme dévouée à l'homme qu'elle aime, mais victime des méchancetés de son mari jaloux. Elle est l'image de la femme martyre amoureuse, dont les désirs ne sont pas pris au sérieux. Elle reste passive et ne demande rien ni à son mari, ni à son ancien amant : elle s'en remet seulement au destin. Comme la plupart des héroïnes du Reich, Katharina n'a pas d'enfant. Bien que cela soit souvent le cas de la plupart des films de cette période, le mariage sans enfant symbolise ici que l'union maritale est infructueuse et malheureuse.

À côté de la personnalité de Katharina, l'héroïne tragique, le personnage de Natassja semble insignifiant. Cette gentille danseuse, amoureuse de Tchaïkovski, a pour seul mérite de reconnaître le génie de Tchaïkovski et de l'encourager. Mais son côté

¹⁷⁵ Voir aussi le personnage de Maroushka dans *Jeunesse*.

enfantin et naïf ne fait pas le poids contre la belle et mystérieuse Katharina. D'ailleurs, bien qu'elle soit fort jolie (elle est interprétée par une autre grande star du Reich, Marika Röck), elle est associée à la « race slave ». Après le mariage avec Tchaïkovski, un dîner a lieu où toute la famille de Natassja, fortement imbibée d'alcool, chante un air russe plein de pathos, associé à la sous-culture slave. Le père de Natassja, dans un état avancé d'ébriété, tient un discours incohérent. Les membres de la famille ainsi que le prêtre orthodoxe, sont dépeints comme des personnages grossiers et incultes. La table dévastée, laissée telle quelle après le repas, donne l'impression d'une orgie barbare. Natassja est par ailleurs associée elle aussi à la « sous-classe » slave, puisqu'elle est du même sang. Un peu plus tôt dans le récit, elle dansait sur une musique tzigane que les nazis considéraient aussi comme appartenant à une sous-culture (les Slaves, les Bohémiens, les Roms et les Cingais sont des « sous-races »). Natassja ne peut donc être traitée comme l'égale de l'admirable Katharina. C'est pour cela que Tchaïkovski n'en est pas amoureux et qu'il s'enfuira lors de la nuit de noce.

Plaisir visuel

Curieux mélange de foi et de fatalisme, de renonciation et de détermination, de sensualité et de pureté, l'exotisme et l'étrangeté de Leander procurent un plaisir visuel autant chez le spectateur masculin que féminin. Comme c'est le cas de la plupart des stars du Troisième Reich qui par essence contredisent le régime national-socialiste, Leander personnifie des rôles qui soulignent son étrangeté (*foreignness*), tout en incarnant une forme de sensualité provocante. L'actrice représente parfaitement cet « autre féminin » cinématographique, très présent dans le cinéma du Troisième Reich, car il plaît au

spectateur et le Parti ne peut se permettre de l'éliminer complètement. Les costumes de Leander, ses poses, son visage et même sa voix, sont conçus de façon que la star soit considérée tel un véritable objet de culte que le public désire s'approprier. Selon Lutz Koepnick: « Leander's star image buttressed the relationship between cinema and modern consumerism. It encouraged the spectator to desire not only the body of the star but also the kinds of spaces and objects that in their fetishized form as commodities helped display the star's body: houses, rooms, furniture, appliances and fashion items. »¹⁷⁶ Dans le cas de *rauschende Ballnacht*, Katharina, dont les vêtements luxueux, plus somptueux les uns que les autres, lui donnent la prestance d'une tzarine, est pour le spectateur un produit de consommation de rêve. Elle est comme une jolie poupée dans sa riche maison, fastueusement meublée et décorée. L'image cinématique de Leander est conçue, pour reprendre le terme de Tom Gunning, comme « un spectacle d'attraction » qui satisfait « the modern hunger for distraction and scopic pleasure, yet [it] did so solely to give the masses emotional expressions but no rights. »¹⁷⁷ Dans cette optique, le cinéma du divertissement exploite les désirs du public plus qu'il n'encourage l'élaboration, voire l'accomplissement, de ses besoins et de ses intérêts. D'autant plus que le désir de posséder la star rompt le flux de l'action et la volonté de poursuivre le récit.

Mélodrame musical

Comme nous l'avons vu dans l'analyse filmique de *Jeunesse*, le régime national-socialiste se servait du genre mélodramatique pour faire passer un message sous le couvert du divertissement. Selon l'auteur Lutz Koepnick : « Melodrama helped essentially build bridges between ideological and temporal disjunctures of Nazi politics.

¹⁷⁶*The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, p. 79.

¹⁷⁷*The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, p 95.

As a genre of excess and operatic intensity it ameliorated the “fuzzy totalitarianism” that characterized fascist modernism. »¹⁷⁸ En ce qui concerne Zarah Leander, l’aura de cette star fusionne à la fois des éléments du mélodrame à ceux de la comédie musicale. Surnommée « la reine du mélodrame » par Antje Aschied¹⁷⁹, elle n’est pourtant pas une héroïne mélodramatique conventionnelle. En effet, l’actrice n’a pas la gestuelle extravagante d’une actrice de mélodrame ordinaire et on parle davantage de « tragédies musicales » que de comédies. De plus, contrairement à « l’intensité opératique » dont parle Koepnick, les émotions de Leander sont tacites et ne transparaissent jamais sauf dans ses chansons ; ses dialogues ne sont pas non plus récités d’un ton déclamatoire ou dramatique, comme c’est le cas pour Söderbaum. À part son allure plutôt flamboyante, le caractère des personnages de Leander sont d’apparence tranquille et sobre. Son visage est impassible, lointain et vague. Koepnick considère Zarah Leander tel un signifiant vide ou l’archétype de la féminité éternelle : « Leander’s face propagated the idea of self-determination and self-authorship so central to the Hollywood star cult of the time. (...) her face signified nothing and everything. Instead of simply giving form to the viewer’s daydreams, it defined a liminal space in which it was possible to play out one’s desire seemingly without being disturbed. »¹⁸⁰ Si Koepnick soulève ici un point intéressant, et il a partiellement raison, il se trompe néanmoins lorsqu’il affirme que l’aura de Leander est semblable à la construction de la star hollywoodienne. Au contraire, dans les films de Leander, le rejet de l’esthétique hollywoodienne « went hand in hand with narrative repudiation of visual excess. »¹⁸¹ Si en effet le visage (mais aussi le corps) de l’actrice est

¹⁷⁸ *The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, p. 96.

¹⁷⁹ *Hitler’s Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 173.

¹⁸⁰ *The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, p. 82.

¹⁸¹ *Dietrich’s Ghosts*, p. 185.

à la fois un signifiant vide et « plein », cela est dû au fait que son jeu, son apparence et ses mouvements sont statiques. Elle est toujours quasi immobile. Comme le suggère Carter : « (...) celebration of the actor's body as a physical manifestation of the sublime spirit or soul of a new *völkish* art do appear to have produced an increasingly restrained and static acting mode (...) that seemed designed to contain the ambivalence of bodily gesture within the boundaries of a sculptural body as a representative of inner essence or soul. »¹⁸² On le sait, le sublime a pour effet d'interrompre le flux de la narration, donc aussi du mouvement. Ainsi, l'aspect quasi immatériel de la star créé par son immuabilité est en lien direct avec le concept du sublime kantien. Dans sa *Critique du Jugement*, le philosophe affirme que le beau, c'est la forme de l'objet, donc sa limite. Par contraste, le sublime « is to be found in a formless object, limitlessness is represented in it. »¹⁸³ Cette « absence de limite », on la retrouve tout particulièrement dans la voix et les chansons de Zarah Leander, capables de traverser les frontières.

En plus de ponctuer l'action et d'en interrompre le flot, les chansons sont une forme de « sublimation culturelle »¹⁸⁴ : elles expriment les émotions de Katharina, mais elles subliment surtout les sentiments du public. Déjà en 1938, le magazine *Filmwelt* évoque la puissance unificatrice de sa voix et ses chansons : « Cette voix est un pont au-dessus des mondes et des océans. Elle permet au cœur des gens de s'ouvrir et les émeut aux larmes. Chacun connaît ces mélodies merveilleuses et les chantonne pendant la dure journée de labeur. Cette voix sombre qui vient des profondeurs de la mélancolie (*Sehnsucht*) humaine, nous élève au-delà des chagrins du cœur. »¹⁸⁵ La voix de Leander,

¹⁸² *Dietrich's Ghosts*, p. 77.

¹⁸³ *Dietrich's Ghosts*, p. 203.

¹⁸⁴ Voir *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 208.

¹⁸⁵ Auteur inconnu. « Zarah Leander. Von Värmland um der Erdball. », *Filmwelt*, n. 47, 1938.

sans frontières ni limites, facilite l'identification du spectateur à la star. Grâce à la mélodie et aux paroles des chansons, un lien privilégié se tisse entre les ombres de l'écran et le public dans la salle.

Dans le genre de la comédie musicale, les numéros musicaux sont insérés dans le cadre de l'histoire comme des ellipses intemporelles, mais qui continuent à narrer l'histoire, voire à en spécifier certains aspects. Ils ont pour effet de suspendre le flux narratif, en invitant le public à sortir du cadre de la réalité pour plonger dans un univers de rêve. Lorsque Zarah chante, le temps s'arrête et la caméra s'avance sur elle l'isolant d'une façon particulièrement intense. Les plans tout à coup, permettent à la voix de la star de parler intimement au spectateur, de l'atteindre au plus profond de lui-même. Leander est soudainement isolée de l'auditoire diégétique : il s'agit d'un pur moment de contemplation sublime, et pour reprendre les mots de Carter, « a certain 'formlessness', a transcendence of time and space constraints, an extension into infinity. »¹⁸⁶ Diffusées à la radio quelques semaines avant la première d'un film, le public connaît déjà les paroles et la mélodie des chansons lorsqu'il entre dans la salle de cinéma. La plupart des chansons de Leander ne sont pas de style classique ou « germanique », mais correspondent plus souvent aux genres de musique bannis par les nazis : tango, fox-trot, swing, des rythmes slaves, gypsies, latinos, et autres. Le film *Es war eine rauschende Ballnacht* compte trois chansons situées à des moments précis de l'action dramatique. Le récit débute directement par une première chanson, intitulée *Du kommst zurück* (Tu reviens), une sorte de mise en situation qui révèle déjà les sentiments de Katharina :

Das Lied das einst in unserm Herz sang, verklung
Und stumm blieb ich mit meinem Traum allein

Cette chanson jadis faisait battre nos cœurs
Et je restais muette, seule avec mes rêves

¹⁸⁶ *Dietrich's Ghosts*, p. 109.

Ich suche dich so lange bis die Welt dann fällt
Ich weiss am Ende wirst du wieder bei mir sein
Du kommst zurück wenn alles Glück un Leid
entflieht
Die Liebe bleibt und ewig bleib das Lied.

Je te chercherai jusqu'à ce que la terre s'effondre
Je sais qu'à la fin tu me seras revenu
Tu reviens quand le bonheur et la souffrance
s'enfuient
L'amour reste et à jamais la chanson aussi.

La chanson suivante, *Freudelos und liebeleer* (Sans joie et sans amour), évoque à peu près les mêmes sentiments que la chanson *Du kommst zurück*, à la différence près que les deux anciens amants sont réunis pour la première fois depuis longtemps ; Tchaïkovski joue au piano et Katharina chante les paroles composées expressément pour elle. La troisième chanson, *Nicht nur aus Liebe weinen* (Ne pas pleurer pour l'amour), s'adresse à son mari à qui elle dit ses quatre vérités, ne pouvant tolérer plus longtemps de se faire tourmenter :

Wir kamen von Süden und Norden,
mit Herzen so fremd und so stumm.
So bin ich die Deine geworden,
und ich kann Dir nicht sagen Warum.

Nous venions du Sud et du Nord
Avec nos cœurs étrangers et cois
Ainsi je suis devenue tienne
Et je ne puis te dire pourquoi

Denn als ich mich an Dich verloren
hab ich eines andern gedacht.

Alors quand je me suis perdue en toi
Je pensais à un autre

So ward die Lüge geboren,
schon in der ersten Nacht.
Nur nicht aus Liebe weinen,
es gibt auf Erden nicht nur den einen,
es gibt soviele auf dieser Welt,
ich liebe jeden, der mir gefällt.

Ainsi est né le mensonge
Dès la première fois
Ne pas pleurer pour l'amour
Il n'y en a pas qu'un sur terre
Il y en a tant dans ce monde
J'aime tous ceux qui me plaisent

Und darum will ich heut Dir gehören.
Du sollst mir Treue und Liebe schwören.
Wenn ich auch fühle, es muss ja Lüge sein
ich lüge auch und bin Dein.

Pour cela je veux aujourd'hui t'appartenir
Tu dois me jurer fidélité et amour
Même si je sens que ce doit être un mensonge
Je mens aussi et je suis à toi

Bien que Katharina/Leander avoue sincèrement ce qu'elle ressent, on ne peut pas dire que les propos des chansons constituent un discours différent ou subversif, et ne sauraient être considérés comme de la propagande nazie. Ainsi que l'affirme Asheid : « Instead, they exhibit the same contradictions and discursive gaps as we encounter in Leander's "doubled" star image, thus pointing to a multiplicity of interpretative possibilities

including counter readings for their audience. »¹⁸⁷ Tout comme le genre du mélodrame et la représentation de Zarah Leander à l'écran, les chansons s'adaptent bien au mode discursif nazi : elles réaffirment et résistent à la fois à l'idéologie en place.

Le prix de la liberté

À l'instar des autres films de Leander, *Es war eine rauschende Ballnacht* place au premier plan sa sympathie pour le personnage féminin et son désir d'émancipation et de vivre son amour au grand jour. Toutefois, bien que la fin du film ne présente pas de didactisme et n'est pas conçu pour « faire la leçon » comme c'était le cas de *Jugend*, le message de *rauschende Ballnacht* conclut sur une impossibilité de réalisation et d'accomplissement de soi. Car on le sait, la liberté sexuelle des femmes dans le régime nazi est un thème contesté. Comme dans la plupart des films de Zarah Leander, l'histoire évolue, comme le suggère l'auteur Gertrud Koch « toward the eradication of the (woman's) erotic desire, their suspension in melancholic resignation. »¹⁸⁸ Le plan final démontre bien cette tendance : ce plan rapproché du visage de Katharina éplorée au dessus de son amant mort, est accompagné de musique tragique et pathétique. Rappelant l'image d'une *Pieta*, il évoque le martyr du Génie et de la Madone, mais aussi l'interdiction formelle à Katharina de réaliser ses désirs.

À la fin des films de Zarah Leander, un aspect de sa personnalité, souvent l'image acceptable pour le régime, annihile l'autre. Dans ce cas, la double identité de la star se dissout. Sinon, le personnage de Leander sera puni d'une quelconque façon, non pas par

¹⁸⁷ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 211-2.

¹⁸⁸ KOCH, Gertrud. « Von Detlef Sirk bis Douglas Sirk », *Frauen und Film*, no 44-45, Octobre 1988, p. 166.

la mort, comme pour Söderbaum, mais par la perte d'un être cher. En tout cas, en fin de parcours, le personnage de Leander se soumet à l'ordre patriarcal ou sera réprimé pour ne pas l'avoir fait. Par exemple, à la fin du film *Die Grosse Libe*, Hanna, ancienne chanteuse égocentrique transformée au cours du récit en épouse dévouée et soumise, consent finalement à sacrifier son bonheur conjugal et accepte que son fiancé retourne à la guerre, car tel est son devoir. Dans *Heimat*, Magda la chanteuse américaine rentre finalement à la maison. Elle se plie aux ordres de son père et interrompt sa carrière internationale pour élever comme « il se doit » sa fille. Dans le cas de *Es war eine rauschende Ballnacht*, Katharina, séparée de Murakin, vit en femme libre. Après avoir retrouvé celui qu'elle aime, Katharina est pourtant sévèrement punie en se faisant enlever l'amour de sa vie. Selon Ascheid : « Leander's female figures enjoy considerable freedom and independence, but (...) [they] provide "false images of female autonomy", which in turn greased the wheels of repression by allowing for mere fantasies of freedom within a state of total domination, the essence of escapism. »¹⁸⁹ Le film de Froehlich illustre de nombreuses préoccupations associées à l'idéologie nationale-socialiste, telles que la dégénérescence sociale, les rôles sexuels, le devoir matrimonial, la liberté sexuelle féminine et la promiscuité raciale. L'aura de la star Zarah Leander et les films dans lesquels elle joue sont donc particulièrement révélateurs. Ils démontrent les inconsistances et l'instabilité d'un régime patriarcal en négociation perpétuelle avec la représentation et le rôle sexuel de la femme.

¹⁸⁹ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 161.

CONCLUSION

Bien que le national-socialisme ait voulu créer une culture « unificatrice » visant à éliminer les différences idéologiques, cette société, caractérisée par sa fragmentation et ses nombreux paradoxes, a produit des objets culturels à son image. L'analyse du rôle des arts et des médias, et plus précisément, l'analyse de spécimens filmiques datant de la période nazie, permet de mettre en avant les inconsistances et l'instabilité de ce régime patriarcal en perpétuelle renégociation avec le fruit de sa propre création. Le projet monumental du *Gesamtkunstwerk* (œuvre d'art totale) aura au bout du compte été un échec sur toute la ligne, vu la nature hétérogène du régime national-socialiste.

Retour en arrière

Ce que nous retiendrons du cinéma du Troisième Reich, tout comme du reste de la production artistique de l'époque, c'est qu'il était totalement régi par le RMVP (*Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda*) de sorte qu'aucun discours «subversif» ne puisse avoir libre cours. Le cinéma de la période nazie met tout en œuvre pour exposer et encourager les valeurs du *Volksgemeinschaft* (la communauté du peuple) et assurer la cohérence de l'idéologie du régime. Plus que tout autre art, le cinéma est capable de s'adresser directement à la population, grâce à son emploi efficace du sens poétique, de l'affectivité (donc ce qui n'est pas intellectuel) et son effet pénétrant et durable sur la psychologie des masses. Pour les nationaux-socialistes, le cinéma est donc le médium par excellence employé pour la dissémination de l'idéologie et le contrôle du spectateur, et ce, sous le couvert du plaisir et du divertissement. De là provient la relation amour/haine que le Parti entretient avec Hollywood : considérée comme décadente, la

formule hollywoodienne garantit toutefois le succès au box-office, de bonnes recettes, mais surtout, l'adhésion du public à ce qui lui est présenté à l'écran. En fait, les films de divertissement de la période nazie, même s'ils donnent souvent l'illusion d'offrir du pur divertissement, contiennent toutefois une propagande sous-jacente, camouflée dans un récit bien ficelé auquel le spectateur peut adhérer. Dans ce cadre, la variation sur un même thème, c'est-à-dire la répétition des mêmes idées mais de façon différente à chaque fois afin de bien faire passer un message, est primordiale. On se rend compte, après avoir visionné nombre de films du Reich, que les sujets et préoccupations de ces films sont récurrents et que bien des thèmes sont répétés *ad nauseam*, intégrés dans des scénarios (heureusement) sans cesse renouvelés.

Le cinéma « nazi » n'est pas apparu du jour au lendemain et certains de ses thèmes se retrouvent déjà dans les films de la période précédente. En effet, déjà dans la République de Weimar, certains films contiennent des éléments de discours traduisant une certaine anxiété masculine suite au phénomène de l'industrialisation, du choc de la modernité et de l'avancement technologique qui altèrent de façon radicale les valeurs de la société allemande et les rôles sexuels. Cette « perte de contrôle masculin » est liée à la nouvelle réalité sociale de l'époque, soit la croissante autonomie et émancipation des femmes. Ainsi l'image de la femme dans le cinéma du Troisième Reich est grandement influencée par la période historique précédente, mais de manière accélérée suite à la prise du pouvoir par Hitler. Par exemple, la dichotomie patriarcale classique de la maman et de la putain, de l'idéal et de la perversion, illustre bien cette anxiété masculine. Cette dichotomie sera très présente dans les films entre 1933-1945 et la représentation de la femme dans les films de cette période sera chargée de contradictions et de dissonances.

En fait, une coexistence entre discours conservateurs et modernes persistera tout au long du Troisième Reich.

Le régime nazi tient souvent un discours à double sens (ex. : capitalisme/anti-capitalisme, moderne/anti-moderne, vierge/putain, pureté/impureté, etc.) surtout en ce qui concerne la sexualité féminine. Par exemple, le Parti critique les principes religieux sur les standards sexuels, mais en même temps, il propose des règles d'origine chrétienne pour formuler ses propres dogmes et contrôler le sexe féminin. Curieusement, les images liées à la décadence bourgeoise et à la promiscuité sexuelle, officiellement bannies par le régime national-socialiste, demeurent très populaires. Le régime doit donc continuer à offrir ce genre de spectacle, en s'assurant toutefois d'en conserver le contrôle tantôt en punissant tantôt en condamnant les personnages rebelles à ses valeurs. Les images de femmes qui contreviennent à l'idéologie officielle ne sont donc pas des exemples de contestation ou de tolérance opportuniste comme le suggérait entre autres Ascheid¹⁹⁰, mais bien, selon moi un genre « d'accommodement calculé » afin d'assurer à la fois la satisfaction et le contrôle du public. Les images féminines à contre-courant du régime patriarcal national-socialiste sont neutralisées à la fin du film de deux façons différentes. Celles qui refusent de retourner dans le cadre idéologique patriarcal sont punies par leur propre mort ou encore par celle d'un être aimé. Le RMVP tente ainsi de montrer à la population allemande des images de femmes qui correspondent aux attentes du Parti, et le sort qui sera réservé à celles qui s'en échappent. Les analyses filmiques que comprend ce mémoire montrent toutefois que les images de femmes ne sont pas nettes et que bien souvent des éléments troubles ou discordants s'immiscent dans les propos de ces films.

¹⁹⁰ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 28.

D'ailleurs, les images féminines anti-régime n'ont aucun effet véritablement subversif, mais au contraire, participent au projet fasciste de façon active et positive en créant l'illusion d'une normalité, voire d'une totale liberté, en plus de fausser les liens entre le rêve et la réalité. Bref, les images féminines et sexuelles dans le cinéma national-socialiste, qu'elles s'accordent au régime officiel ou non, qu'elles tendent à montrer l'activité sexuelle et l'érotisme de façon positive ou pas, sont toutes employées dans le même objectif, soit d'assurer la mainmise du système fasciste patriarcal sur le sexe des femmes.

Junta, une figure annonciatrice

Le film *La Lumière Bleue*, réalisé un an avant l'avènement d'Hitler au pouvoir, s'inscrit comme un film annonciateur de la tendance cinématographique vis-à-vis des femmes durant la période du Troisième Reich. Cette femme-enfant à l'état sauvage possède une mystérieuse force spirituelle et sexuelle, symbolisée par la grotte cachée et les magnifiques cristaux bleus, sera sacrifiée par les hommes et leur soif de pouvoir. Elle représente le paroxysme du martyr féminin. L'histoire de Junta est élevée au rang de légende, elle même devenue une sorte d'icône, un objet de piété (l'image de Junta dans un médaillon) qui n'a pourtant rien à voir avec la force originelle de la dernière des *Wunderfrau*. Junta sera en outre la dernière femme à détenir une « personnalité » au sens kantien, personnalité que seuls les plus géniaux d'entre tous les hommes peuvent posséder. Cette amazone des montagnes, sacrifiée par la communauté du village, trace la voie en établissant les attributs essentiels qui définiront les héroïnes futures. L'abnégation de soi, la sainteté, la chasteté, et la pureté seront les qualités indispensables à ces images

multiples de femmes peuplant les écrans du Reich, qu'elles soient simples filles ou épouses. Par ailleurs, le plaisir visuel associé au « cinéma d'attraction », pour reprendre la formulation de Tom Gunning, instaure un mode spectatorial qui a tendance à objectifier le corps féminin. Au bout du compte, Junta, tout comme les autres héroïnes des films à venir, n'a aucun pouvoir décisionnel, aucune portée, aucune subjectivité. À son image, les femmes du cinéma du Reich seront des outils de propagande véhiculant un message, ou encore, de simples objets occupant le décor, et dont la seule fonction réelle est de « paraître » et être regardés. De plus, lorsque la femme sauvage dans son état de nature, antithèse de la *Hausfrau*, est éliminée, les femmes qui la suivront dans les films à venir seront au contraire prisonnières du quotidien, confinées à l'espace restreint du foyer conjugal. Bien que le nombre de films sélectionnés soit restreint, l'analyse des trois films de la période nazie révèle que les caractéristiques décrites ci-dessus définissent une grande partie – sinon la totalité - des images féminines du cinéma allemand de l'époque. Une plus importante sélection de films aurait sans doute permis d'étayer davantage mon projet, sans y ajouter toutefois quoi que ce soit d'essentiel. Il aurait donc été inutile d'introduire d'autres analyses filmiques, au risque de sombrer dans la redondance et le superflu, erreurs auxquelles ont succombé des auteurs comme Jo Fox et Siegfried Kracauer.

Suite à l'analyse de *La Lumière Bleue*, qui constitue le texte originel duquel découle le reste des examens filmiques de ce mémoire, il est possible de comparer les personnages des films *Amphitryon*, *Jeunesse* et *Es war eine rauschende Ballnacht*. Alors que le personnage de Junta renferme chacune des caractéristiques qui définissent Alcène, Annchen et Katharina (chasteté, virginité, loyauté, courage, force, sacrifice,

etc.), les trois personnages ne contiennent pas nécessairement tous ces attributs à la fois. En fait, chacun de ces personnages a été conçu dans une optique différente et ne tient pas nécessairement les mêmes propos. Dans le premier film, *Amphitryon*, Alcmène est l'exemple de la femme/citoyenne parfaite du Reich. Aucun des gestes qu'elle posera au cours du récit ne pourra être retourné contre elle, simple victime des manigances de Jupiter. D'ailleurs, des trois personnages tirés des films du Reich que compte cette étude, seule Alcmène n'est pas punie à la fin du récit. Le dénouement d'*Amphitryon* est digne des contes de fée, dans lesquels les héros « vivent heureux pour toujours et ont beaucoup d'enfants ». Pour le personnage d'Annchen, il en va tout autrement. Alors qu'au début du film la jeune fille correspond elle aussi à un idéal féminin, elle deviendra, suite à son « moment de perdition » et, selon le sens que l'on donne au film, un exemple de victime sacrifiée inutilement ou de jeune fille déchue. De son côté, Katharina ne correspond en rien à un idéal de l'idéologie officielle du Reich. Cette femme fatale, même si elle est dévouée et sensible, sera punie par la mort de son amant, pour la bonne raison qu'elle ne se conforme pas aux règles établies. Les messages de chacun des films, bien qu'ils divergent, participent à des degrés différents, mais de façon commune au projet national-socialiste de domination de la femme.

L'étude des quatre films sélectionnés pour ce travail nous a permis de mettre en avant nombre de similitudes entre leurs héroïnes. Il s'agit d'abord pour chacun de ces films de montrer des exemples de sacrifice et de martyr féminin. Junta est tuée par les villageois et élevée au rang d'idole, Alcmène sacrifie son mari parti à la guerre, l'innocente Annchen est tuée par la faute de trois hommes, alors que Katharina renonce à son bonheur personnel pour la carrière de son bien-aimé. Lorsqu'elle le tient enfin entre

ses bras, il meurt subitement du choléra. De plus, chacune oscille entre l'image de la vierge/madone et de la putain. Dans *La Lumière Bleue*, l'héroïne est peut-être vierge, mais son érotisme et sa puissance sexuelle sont liés au mystère de la montagne et des cristaux précieux. Alcmène troquera sa lourde étoffe contre un tissu transparent et bien qu'elle ne perdra pas sa vertu dans les bras de Jupiter, elle semble visiblement éprouver du plaisir. Annchen la naïve *Jungmädels* perdra son innocence car elle incarne la soif de vivre et d'aimer. Le personnage de Katharina, fort inspiré par l'aura de la star Zarah Leander, est une amante fidèle et une épouse déloyale à la fois, un mélange de vertu et d'abandon. Toutes les héroïnes sont aussi étroitement entourées de figures patriarcales. Junta dans sa montagne est suivie de près par Vigo et Tonio, Alcmène est prise entre son mari et Jupiter, Annchen tente de se conformer aux demandes du curé Hoppe, du chapelain Schirgorski et de son petit ami Hans. De la même façon, Katharina est toujours accompagnée d'un homme, que ce soit Murakin, Tchaïkovski ou son bon ami le Professeur Otto Husinger. Aucune de ces héroïnes n'a de compagnes féminines, sauf Alcmène, suivie de sa fidèle Andria. Elle a également quatre « amies », qui lui causeront plus de tort que de bien. Par ailleurs, dans chacun de ces films, nos quatre héroïnes ont sans conteste le rôle principal, élevées au-dessus des rôles masculins nettement plus accessoires. En fait, même si ces actrices n'ont pas vraiment d'influence sur le développement du récit, ballottées en tous sens selon les décisions prises par les personnages masculins, et qu'elles semblent avoir été placées dans le décor comme de précieux objets à regarder, les rôles qu'elles jouent et le charisme qu'elles dégagent n'ont cependant rien à envier à leurs homonymes masculins.

Images masculines inadéquates : le retour du refoulé

Après analyse, il est possible d'affirmer que les films nazis emploient des stratégies modernes telles que le cinéma narratif de genre, le cinéma d'attraction et la publicité afin de captiver leur auditoire pour ensuite rediriger celui-ci vers une situation finale plus « politiquement acceptable ». Toutefois, la constante réapparition d'éléments et de thèmes récurrents est très révélatrice. En effet, la persistance de ces éléments à vouloir resurgir à tout moment évoque le concept psychanalytique du « retour du refoulé » de Sigmund Freud. Freud employait le terme « retour du refoulé » pour décrire le phénomène des symptômes névrotiques. Selon le père de la psychanalyse, une pensée ou un sentiment inconscients (i.e. dérivés de l'Id) feront constamment pression sur la conscience (i.e. l'Ego) jusqu'à ce qu'ils soient « expulsés » de l'Id. L'Ego est en perpétuel état d'alerte pour empêcher l'expression directe de l'idée interdite (pensée, sentiment), mais l'idée trouverait un déguisement et ferait surface sous forme de symptôme. Chez l'individu, le retour du refoulé peut être observé par le biais du rêve, des actes manqués, des lapsus, ainsi qu'au travers des symptômes psychopathologiques. Le cinéma, puisqu'il est le reflet, pour reprendre le concept de Kracauer, de l'inconscient d'une nation, donne aussi lieu au retour du refoulé. En effet, un film peut véhiculer des éléments de manière inconsciente, qu'il est possible de discerner en examinant le film de près. Le « conscient » du film (c'est-à-dire le récit, les personnages, le propos, etc.) contient des failles où peuvent s'immiscer des idées sous-jacentes, taboues, découlant de l'inconscient du peuple duquel dérive le film. Ces idées sont la manifestation inconsciente de la hantise et de l'angoisse de cette nation, le reflet de ses obsessions. Les

manifestations « cinématographiques » du retour du refoulé peuvent être extériorisées dans le récit filmique de multiples façons.

Dans le cas du cinéma national-socialiste le retour du refoulé se déclare de façon très intéressante. On le sait, les films du Troisième Reich ont été conçus dans le but de présenter des images de femmes convenables/adéquates qui respectaient l'idéologie nationale-socialiste patriarcale, mais il a été démontré qu'ils n'y parvenaient pas réellement. Car l'Ego (le conscient, le national-socialisme et sa propagande cinématographique) ne peut pas contrôler l'Id (l'inconscient, ce qui est sous-jacent au texte filmique). A mon avis, le retour du refoulé dans le cinéma « nazi » (ou du moins dans la sélection de films choisis) **se manifeste au travers des images patriarcales déficientes et/ou inadéquates** présentes dans chacun des films. Car aucun ne propose d'images masculines tout à fait appropriées. Alors que beaucoup de pression est mise sur les personnages féminins pour correspondre à une idée de perfection, même les plus idéaux des personnages masculins sont finalement imparfaits. Bien que l'héroïne soit punie à la fin du film par le patriarcat, le récit des quatre films choisis montre quand même les faiblesses et les incohérences du monde patriarcal qui l'élimine.

Les exemples abondent. Tout d'abord, dans *La Lumière Bleue*, qui est en quelque sorte le texte filmique duquel dérivent les autres analyses, on retrouve déjà ce qui deviendra récurrent dans les trois autres films. Vigo, bien qu'il incarne une représentation positive de l'homme, finira par provoquer la mort de Junta. Vigo n'est pas méchant, mais son geste, bien qu'il ne soit pas directement condamné par le film, équivaut à un manquement de sa part. S'il avait été tout à fait bon, il n'aurait pas causé la fin de celle qu'il aime, pour des raisons basement matérielles. Finalement, la modernité et l'homme

rationnel sont responsables de la mort de l'héroïne. Quelque chose de semblable se produit dans *Amphitryon*. Amphitryon, censé être le plus braves de tous les guerriers de Thèbes, ne prouvera finalement jamais son héroïsme et sa force. Il porte une armure de combattant, soit, et il a bien « l'air » d'un héros, mais son courage n'est jamais démontré. Par ailleurs, il réagit de façon inappropriée lorsqu'il se met à douter de sa femme pour une raison ridicule. Jupiter, premier d'entre tous les dieux, se comporte comme un gamin et est sans cesse infantilisé par sa femme Junon. Mercure, même s'il ordonne à Andria de le rejoindre dans son lit à un certain moment du film, est pourtant complètement soumis à Jupiter le reste du temps. Cet être efféminé n'a aucun intérêt pour les femmes, même pour Andria, quand même assez jolie. En fait, si l'on peut entrevoir une forme d'homosexualité sous jacente chez Mercure, il est clairement établi qu'il est asexué et pas du tout viril, surtout lorsqu'il se promène en patins à roulettes « ailées » sur le mont de l'Olympe. Par ailleurs, les représentants de la guerre, montrés au début et au milieu du récit, sont désignés comme des patriarches froids et insensibles, sans réelle compassion pour le peuple. Finalement, même quand les personnages masculins ne sont pas déguisés et se montrent sous leur vrai jour, ils sont tous, à des degrés différents, des imposteurs. Dans le film *Jeunesse*, la gentille Annchen est tuée « inutilement » par trois hommes « qui lui veulent du bien ». Même Hans et le curé Hoppe sont tenus responsables de sa disparition, et cela bien qu'ils représentent des images positives masculines. Quant au cas de Katharina dans *Es war eine rauschende Ballnacht*, l'Homme est le premier responsable de ses malheurs. Tout d'abord, son premier amour l'abandonne pour la simple --et mauvaise-- raison qu'il est pauvre. Plus tard, il regrettera et tentera de ravoir Katharina en lui causant plus de mal que de bien. Il attire en effet les foudres de Murakin,

le mari au cœur dur de sa bien-aimée. Au fond, ce sera Murakin qui libérera sa femme en acceptant de divorcer. Tchaïkovski lui causera du chagrin jusqu'à la fin, en mourant dans ses bras après leurs retrouvailles. Encore une fois, ce personnage masculin, censé représenter une figure de génie, ne fait pas le poids de Katharina/Leander. Même si le film veut montrer une « personnalité » au sens kantien en la personne de Tchaïkovski, ce dernier a véritablement l'air d'un pauvre bougre n'ayant pas pris les bonnes décisions concernant ses choix de vie. Finalement si aucun des personnages masculins n'est vraiment en total contrôle de la situation, ils sont tous responsables du malheur ou de la mort de la femme.

Quelle est l'origine de cette inadéquation masculine présente dans tous les films ? La volonté de vouloir à tout prix garder le contrôle sur la femme a des répercussions au niveau du sous-texte du film. En effet, certains complexes, des peurs inavouées, des anxiétés profondes provenant de l'inconscient, échappent inévitablement à ce contrôle accru et resurgissent au niveau du conscient sous d'autres formes. Le national-socialisme, en voulant présenter une image de femme conforme à ses normes idéologiques et une sexualité féminine qui ne soit pas menaçante pour le sujet masculin, finit toutefois par révéler ses propres faiblesses, et cela, bien malgré lui. Bien que je ne puisse prétendre en posséder l'entière explication, je dirais que ce complexe extériorisé dans le sous-texte du cinéma narratif du Troisième Reich est sans conteste lié à la peur de ne pas être à la hauteur, à la peur de perdre un pouvoir (faciste et/ou machiste) nouvellement acquis avec l'avènement du nazisme lié aussi à la fierté masculine. C'est la peur de la castration symbolique de Freud, de perdre cette partie virile (et puissante) de soi-même et d'être inadéquat. Pour reprendre les propos d'Ascheid :

Nazism's fusion with patriarchy – and the resulting oppression of women – was simply too much to handle within the context of international environment of advanced modernity. Women's emancipation, the foregrounding of individualism that was expressed in women's privileging of private concerns, and the increasing collapsed of traditional family structure were not halted by the advent of German fascism.¹⁹¹

Le cinéma « nazi » a tenté d'incorporer sa propre conception de la féminité dans ses films. Ce projet s'est avéré difficile à réaliser complètement. Le cinéma du Troisième Reich, par le biais de ses personnages féminins, a démontré l'influence de la doctrine patriarcale fasciste, mais il a aussi révélé des inconsistances et des faiblesses au niveau des images masculines. Malgré le dénouement tragique et punitif qui caractérise chacun de ces films à l'égard des personnages féminins hors-norme, le cinéma national allemand de la période 1933-1945, en offrant des images de femmes fortes et charismatiques, a laissé de l'espace à l'imagination du public féminin et a permis aux femmes de se voir accorder, l'instant d'une rêverie filmique, beaucoup plus d'importance que les hommes.

¹⁹¹ *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, p. 214-5.

BIBLIOGRAPHIE

- ASCHEID, Antje. *Hitler's Heroines : Stardom and womanhood in Nazi Cinema*, Temple University Press, Philadelphie, 2003, 274 pages.
- BENJAMIN, Walter. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », trad. par Rainer ROCHLITZ. *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Collection Folio/Essais, 2000, t. III, p. 67-113.
- PETLEY, Julian. « Film Policy in the III Reich », dans BERGFELDER, Tim, Carter Erica et, Göktürk, Deniz. *The German Cinema Book*, BFI, Londres, 2002.
- BEYER, Friedemann. *Die UFA-Stars im Dritten Reich*, Verlag Heyne, 1989, Munich, 319 pages.
- BOCK, Hans-Michael et Töteberg Michael. *Das UFA-Buch*, Ed. Zweitausendeins, Frankfurt, 1992.
- CARTER, Erica. *Dietrich's Ghosts*, BFI, Londres, 2004, 246 pages.
- COURTADE, Francis, Cadars, Pierre. *Le Cinéma Nazi*, Ed. Eric Losfeld, Paris, 1972, 397 pages.
- EISNER, Lotte. *The Haunted Screen*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1973, 360 pages.
- ELSAESSER, Thomas. *Weimar Cinema and After : Germany's Historical Imaginary*, Routledge, London et New York, 2000, 416 pages.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1994, 224 pages.
- FOX, JO. *Filming Women in the Third Reich*, Ed. Berg, Oxford, New York, 2000, 268 pages.
- HAKE, Sabine. *German National Cinema*, Routledge, London et New York, 2002.
- HAKE, Sabine. *Popular Cinema of the Third Reich*, University of Texas Press, Austin, 2001, 272 pages.
- HARLAN Veit. *Le cinéma allemand selon Goebbels*, Traduction française d'Albert Cologny. Paris, France-Empire, 1974, 381 pages.
- HERZOG, Dagmar. *Sex after Fascism : Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*, Princeton University Press, Princeton, Oxford, 2005, 361 pages.

- HINTON, David B. *The Films of Leni Riefenstahl*, Scarecrow Press, Lanham, London, 2000, 145 pages.
- HULL, David Stewart. *Film in the Third Reich*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1969, 291 pages.
- IROS, Ernst. *Wesen und Dramaturgie des Films*, Verlag Die Arche, Zurich, 1963, 282 pages.
- KELSON, John F. *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions*, KRM Short, Greenwood Press, 1996, 224 pages.
- KOEPNICK, Lutz. *The Dark Mirror : German Cinema Between Hitler and Hollywood*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2002, 322 pages.
- KNOPP, Guido. *Les femmes d'Hitler*, Payot et Rivages, Paris, 2001, 366 pages.
- KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton, 2004, 348 pages.
- KREIMEIER, Siegfried, *Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, Hanser, Munich, 1992.
- LEISER, Erwin. *Nazi Cinema*. Secker and Warburg, London, 1974, 179 pages.
- LOWRY, Stephen. *Pathos und Politik : Ideologie und Spielfilmen des Nationalsozialismus*, Niedermeyer, Thübingen, 1991.
- LUKÁCS, Georg, *Die Zerstörung der Vernunft, Werke*, Bd. 9, Luchterhand, Darmstadt, 1974.
- MCCORMICK, Richard W. *Gender and Sexuality in Weimar Modernity*, Palgrave, New York, 2001.
- PETLEY, Julian. *Capital and Culture : German Cinema 1933-45*, BFI, Londres, 1979, 162 pages.
- PETRO, Patrice. *Aftershocks of the new : feminism and film history*, Rutgers University Press, Nouveau-Brunswick, 2002, 215 pages.
- PLAUTE, *Théâtre*, Librairie Garnier Frères, Paris, s. date, 567 pages.
- RENTSCHLER, Eric. *Ministry of Illusion : Nazi Cinema and its Afterlife*, Harvard University Press, Cambridge, 1996, 456 pages.

ROMANI, Cinzia. Traduit par Robert Connolly, *Tainted Goddesses: Female Film Stars of the Third Reich*, Harper Collins Canada/ Perseus Books, New York 1992.

ROTHER, David. *Leni Riefenstahl, the Seduction of Genius*, Ed. Continuum, New York, Londres, 2002, 262 pages.

SCHÄFER, Hans-Dieter. *Das gespaltene Bewusstsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-45*, Francfort, Ullstein, 1984.

SCHULTE-SASSE, Linda. *Entertaining the Third Reich : illusions of wholeness in Nazi cinema*, Duke University Press, Durham, 1996, 347 pages.

SONTAG, Susan. « Fascinating Fascism », *Under the Sign of Saturn*, Farrar Straus Giroux, New York, 1980, 204 pages.

ZIZEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989

Articles de périodiques

KOCH, Gertrud. « Von Detlef Sirk bis Douglas Sirk », *Frauen und Film*, no 44-45, Octobre 1988, p. 109-29.

KRAUSE, Siegfried. « Ihr liebster Film ist Opfergang », *Rheinische Post*, 2 septembre 1977.

LOWRY, Stephen. « Ideology and Excess in Nazi Melodrama: The Golden City », *New German Critique*, No. 74, Édition Spéciale, printemps - été, 1998, p. 125-149.

MULVEY, Laura. « Visual Pleasure and Narrative Cinema ». *Screen* N. 16, Vol. 3, 1975, p. 6- 18.

NEBEL, Hete. « Zarah Leander plaudert – Frau in zwei Welten », *Filmwoche*, no 10, 1939.

NUGENT, Frank. « THE SCREEN; Two From Abroad: The 'Amphitryon,' at the Belmont, and 'Beethoven Concerto,' at the Cameo », *New York Times*, 24 mars, 1937.

PETRO, Patrice. « Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular », *New German Critique*, N. 74, Édition spéciale, printemps-été 1998, pp. 41-55.

WEIGEL, Hermann: « Interview mit Leni Riefenstahl », *Filmkritik*, Août 1972, p. 395-410.

WITTE, Karsten. « Introduction to Siegfried Kracauer's "The Mass Ornament", dans WITTE, Karsten, ZIPES, Jack et CORRELL Barbara. *New German Critique*, no 5, printemps 1975.

Auteur inconnu. « Das Blaue Licht », *Film-Kurier*, No. 73, 23 mars 1932.

Auteur inconnu. « Amphitryon », *Lichtbild-Bühne*, No 167, 19 juillet 1935.

Auteur inconnu. « Amphitryon », *Film-Kritik*, No 166, 19 juillet 1935.

Auteur inconnu. « Zarah Leander. Von Värmland um der Erdball. », *Filmwelt*, n. 47, 1938.

Films

FROELICH, Carl. *Es war eine rauschende Ballnacht*, (*It was a Gay Ball Night*, Allemagne, 1938).

HARLAN, Veit. *Jugend*, (*Jeunesse*, Allemagne, 1937).

RIEFENSTAHL, Leni. *Das Blaue Licht*, (*La Lumière Bleue*, Allemagne, 1932).

SCHÜNZEL, Reinhold. *Amphitryon*, Allemagne, 1935.