UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Université de Loraine
UFR Arts, Lettres et Langues
École doctorale Fernand-Braudel
Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales

Les films allemands en Moselle annexée par **l'Allemagne nazie (1940**-1945) : **histoire d'un plaisir oublié**

Tome 1

Anthony Rescigno

Thèse de doctorat en Arts

Rédigée sous la direction de Fabrice Montebello

Octobre 2017

JURY :

Valérie Carré – Professeure (Paris - Sorbonne) - Examinatrice
Christian Delage - Professeur (Paris 8 – IHTP) - Rapporteur
Jean-Marc Leveratto – Professeur (Lorraine) - Examinateur
Fabrice Montebello – Professeur (Lorraine) – Directeur de thèse
Geneviève Sellier - Professeure émérite (Bordeaux-Montaigne) – Présidente du jury, rapporteur

À Adèle, Jean-Claude et tous ceux que je ne pourrai plus remercier de vive voix.

Préface et remerciements

Durant les cinq dernières années, on m'a souvent demandé comment m'était venue l'idée d'un « tel » sujet. Je répondais qu'il s'agissait d'un parcours logique lié à mon cursus universitaire et d'un intérêt de longue date pour l'histoire de la Moselle pendant la Seconde Guerre Mondiale. Je connaissais (ou je pensais connaître) les liens qui existaient entre le cinéma allemand et la propagande nazie et il me semblait intéressant d'évaluer leur impact sur la Moselle annexée.

Ce n'est qu'une fois mes recherches entamées que j'ai découvert que ma grand-mère maternelle, née en 1934 à Saarlouis en Allemagne, écoutait encore les chansons de Zarah Leander. Elle les avait découvertes lorsqu'elle était enfant dans l'*Allemagne* de *l'année zéro*, celle de 1945. C'est encore plus récemment que j'ai appris que mon grand-père maternel, né en 1923 à Palerme, avait quant à lui admirer le ténor Benjamino Gigli lorsqu'il était jeune. Il souhaitait intégrer une école de chant à Florence où on lui demanda, en guise de concours d'entrée, d'apprendre les paroles de *Mamma*, une célèbre chanson de Cesare Andre Bixo et de Bixo Cherubini composée pour le film éponyme de Guido Brignone sorti en 1941, et devenue plus célèbre que le film lui-même. La guerre mit fin à ses aspirations artistiques et il fut mobilisé dans l'armée italienne. Quelques années plus tard, une fois la paix installée, c'est sûrement l'espoir d'une vie meilleure qui l'a mené jusqu'en Moselle où il allait rencontrer ma grand-mère. J'imagine qu'ensemble, ils ont certainement chanté et dansé sur des chansons des années 1940 qui sont devenues, soixante-ans plus tard, des objets culturels de mon étude doctorale. Finalement, la pomme ne tombe jamais très loin de l'arbre !

Mes premiers remerciements s'adressent à Fabrice Montebello, mon directeur de recherche, pour la pleine confiance qu'il m'a accordée depuis le début de mon Master ainsi que la qualité et la pertinence de ses conseils. Je suis également reconnaissant envers Jean-Marc Leveratto d'avoir été si généreux en recommandations suite à mes interventions dans le séminaire de recherche qu'il dirige. Je remercie également les membres du jury, Valérie Carré, Christian Delage ainsi que Geneviève Sellier, dont la rencontre fut précieuse durant mon doctorat.

Je tiens également à remercier l'équipe des enseignants du département Arts de l'université de Lorraine à Metz pour les années que nous avons partagées ensemble. Je ne

saurais d'ailleurs oublier la disponibilité et l'écoute de Léo Souilles ainsi que celles de Katalin Por et Caroline Renouard.

Ces cinq années de recherche m'ont également offert des rencontres avec des chercheurs pour qui j'ai beaucoup d'estime et à qui j'exprime toute ma gratitude : Daniel Biltereyst, Jean-Loup Bourget, Bernard Desmars, Frédéric Gimello-Mesplomb, Laurent Jullier et Paul Lesch. Je remercie également Jean-Charles Tacchela et Olivier Barrot pour m'avoir accordé de leur temps, la fondation *Friedrich Murnau* à Wiesbaden, le *Deutsche Filminstitut* et les *Bundesarchiv* à Berlin ainsi que les agents du service Patrimoines de la médiathèque de Metz.

Un grand merci à mes parents, Maria et Luigi, je leur dois tout. Je n'oublierai jamais le rôle déterminant qu'a eu mon frère, Jonathan, dans mon orientation universitaire. Ma gratitude s'adresse également à Martine et Silvio, mes beaux-parents, à Béatrice, Frédérique, Louis, Marcel Choug, Gaston Mai et son épouse, Philippe Thoen et Laurent Kleinhentz. Je remercie également tous les témoins qui m'ont accordé leur confiance pour me confier les souvenirs de leur expérience unique, ainsi que ceux qui ont permis à ces rencontres d'avoir lieu : Josette Briot-Bour et Émeline Haus.

Enfin, aucune des lignes qui suivent ne pourrait exister sans Anaëlle. Elle m'est essentielle et point de mots ne sauraient être assez grands pour exprimer la reconnaissance que je lui porte. Merci mille fois pour ton aide, ton soutien, tes encouragements.

Table des matières

Préface et remerciements **5**

Table des matières **7**

Liste des abréviations **10**

Liste des illustrations **11**

Liste des tableaux **12**

Liste des graphiques **12**

Introduction **13**

Partie 1 : organisation du loisir cinématographique sous le nazisme **41**

I.1 Les conditions du succès du cinéma allemand **45**

I.1.1 D'une annexion à l'autre : l'enjeu linguistique 45

I.1.2 Le cinéma au cœur des enjeux de la francisation 49

I.1.3 La situation à la veille de la Seconde Guerre Mondiale 53

I.2 La germanisation de l'exploitation cinématographique **55**

I.2.1 Une prise en main immédiate 56

I.2.1.a La germanisation immédiate du cinéma 56

I.2.1.b La germanisation des séances 58

I.2.2 Le contrôle de l'activité cinématographique 60

I.2.2.a La prise en main des cinémas par le parti nazi 60

I.2.2.b Les réouvertures de salles 61

I.2.2.c Quelques caractéristiques des salles 63

I.2.2.d Le contrôle des salles 67

I.2.3 Un cinéma à tendance nationaliste 68

I.2.3.a L'hégémonie allemande 69

I.2.3.b La question française 71

I.3 Les caractéristiques du loisir cinématographique annexé **76**

I.3.1 Créer l'événement, susciter l'intérêt : la première saison (1940/1941) 76

I.3.1.a Les évènements festifs 77

I.3.2 La mesure du succès 78

I.3.3 Un cinéma de la nouveauté 84

I.3.3.a La publicité du cinéma 84

I.3.3.b La nouveauté pour tous 91

I.3.3.c L'acheminent des nouveaux films 96

I.4 Les publics du cinéma et l'adaptabilité des programmes **100**

I.4.1 Typologie des publics mosellans 100

I.4.1.a Mosellans, colons et immigrés 101

I.4.1.b Les soldats de la *Wehrmacht* 104

I.4.2 Les publics selon leurs âges 105

I.4.2.a La cote morale : un outil pour scinder les publics 106

I.4.2.b La censure des films en Moselle 108

I.4.2.c Des règles strictes mais contournées 110

I.4.3 Le cinéma des enfants 112

Conclusion **117**

Partie 2 : le marché des films de 1940 à 1944 ..... **119**

I.1 Le marché local et la problématique de l'idéologie 121
I.2 Identifier les films à succès 126
I.2.1 Les palmarès : un outil pour objectiver la consommation 127
I.2.1.a Présentation 127
I.2.1.b Méthodologie et résultats 128
I.2.2 Du national au local 135
I.2.2.a L'amour en tête 141
I.2.2.b La distinction artistique 146
I.2.3 Les palmarès des spectateurs 147
I.2.3.a Les listes de films 148
I.2.3.b La séquence inaugurale de l'entretien 157
I.3 Les vedettes phares 167
I.3.1 Ce que les vedettes nous disent du marché local 167
I.3.2 Le classement national 169
I.3.3 Les stars « locales » 174
I.3.3.a Les vedettes incontestables 177
I.3.3.b Les Autrichiens 183
I.3.4 Le film musical, véritable star de l'annexion 189
I.4 La propagande sur les écrans mosellans 192
I.4.1 Évaluation de la présence des films idéologiques en Moselle 196
I.4.1.a Les films interdits 196
I.4.1.b Les mentions politiques 210
I.4.1.c La classification de Gerd Albrecht 218
I.4.2 Analyses thématiques 220
I.4.2.a Les films antisémites 221
I.4.2.b Le champ interdit : le cas atypique des films sur la Première Guerre Mondiale. 234
I.4.3 Les actualités 236
I.4.3.a L'arrivée des troupes allemandes dans Metz 237
I.4.3.b De l'exagération au spectaculaire 242
I.4.4 Les Kulturfilm 247
I.4.5 D'autres supports de propagande 250
I.4.6 Le politique dans la programmation 255
Conclusion 259

Partie 3 : Les usages et l'influence des films allemands 261
I.1 Le loisir en marge du système coercitif 265
I.1.1 La liberté d'aller au cinéma 266
I.1.2 L'évasion 269
I.1.2.a Divertir pour mieux régner ? 271
I.1.2.b Derrière le comique de l'opérette viennoise 276
I.1.2.c Le rapport au quotidien 279
I.1.3 Des interprétations autonomes 280
I.1.3.a Zarah Leander 280
I.1.3.b Reconnaître sa condition d'opprimé dans les films 283
I.1.3.c Les spectateurs de la *Wehrmacht* 284
I.2 Les jeunes spectateurs et le cinéma allemand 288
I.2.1 L'expérience transgressive 289
I.2.1.a Contourner la loi 291
I.2.1.b Des acteurs-modèles 294
I.2.1.c Les corps et la sexualité 296
I.2.1.d La lettre d'Angèle 304
I.2.2 L'émancipation à l'épreuve du fatalisme 309
I.2.2.a La femme-modèle des nazis 310
I.2.2.b Les représentations filmiques des femmes 312
I.2.2.c *Heimat* 314

I.2.2.d *Wir machen Musik* 318
I.2.3 *Die goldene Stadt* : l'appel de la liberté 325
I.2.3.a Le film le plus plébiscité de la Seconde Guerre Mondiale. 326
I.2.3.b Le point de vue idéologique 329
I.2.3.c Deux visions du monde irréconciliables 331
I.2.3.d Le mélodrame et la remise en cause de l'ordre sexué 336
I.2.3.e L'identification des spectatrices mosellanes 340
I.3 L'hégémonie culturelle à travers le cinéma allemand 346
I.3.1 Les films comme vecteur d'une acculturation 348
I.3.1.a Le mélange des cultures 349
I.3.1.b Le succès de la « germanité » 354
I.3.1.c Les pratiques cinéphiles 357
I.3.2 Les goûts des jeunes Mosellans face aux jeunes Allemands 361
I.3.2.a L'enquête Jugend und Film 362
I.3.2.b Des goûts opposés ? 370
I.3.2.c Les destinations touristiques 371
I.4 Le devenir de la culture cinématographique allemande à la Libération 374
I.4.1 La situation après-guerre 375
I.4.1.a Une transition en forme de rupture 375
I.4.1.b La programmation des salles à Metz de décembre 1944 à mars 1945 376
I.4.1.c Le devenir des goûts des spectateurs 379
I.4.2 Le problème de la reconnaissance d'une qualité artistique 385
I.4.2.a La « mise à l'index » de la culture cinématographique de l'annexion 387
I.4.2.b L'héritage du cinéma nazi dans la France de l'après-guerre 389
I.4.2.c Pour une objectivation de la qualité des films allemands 396

Conclusion 399

Index des titres de films 403

Liste des abréviations

ADM : Archives de la Moselle

AMM : Archives municipales de Metz

CdZ : *Chef der Zivilvewaltung*

F : Franc

FFCC : Fédération française de ciné-club

LL : *Lothringer Lichtspieltheater GmbH*

MZ : *Metzer Zeitung*

NSDAP : *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*

PK : *Propagandakompanie*

PSF : Parti Social Français

RM : *Reichsmark*

TO : Titre de la version originale

TVF : Titre de la version française

TR : Traduction littérale

UVB : *Unter Vorbehalt*

Liste des illustrations

L'intérieur du Bunte Filmbilder précieusement conservé par Marie-Thérèse. 55
Hab mich Lieb! (1) 140
Hab mich Lieb! (2) 140
…Reitet für Deutschland (1) 215
Die deutsche Wochenschau (2) 238
Die deutsche Wochenschau (1) 238
Die deutsche Wochenschau (6) 239
Die deutsche Wochenschau (4) 239
Die deutsche Wochenschau (3) 239
Die deutsche Wochenschau (5) 239
Zwei in einem grosser Stadt (1) 298
Zwei in einem grosser Stadt (2) 299
Carl Raddatz 302
Viktor Staal et Kirsten Heidberg 302
Viktor de Kowa 302
Wolf Albach-Retty 302
Soldaten von Morgen (1) 306
Soldaten von Morgen (2) 307
Soldaten von Morgen (3) 307
Wir machen Musik (1) 321
Wir machen Musik (2) 322
Wir machen Musik (3) 323
Wir machen Musik (4) 324
Wir machen Musik (5) 324
Die goldene Stadt (1) 332
Die goldene Stadt (2) 333
Die goldene Stadt (3) 333
Die goldene Stadt (4) 335
Die goldene Stadt (5) 336
Comparaison d'une façade dans Wir machen Musik et de l'Hôtel des Arts et Métiers de la Neustadt à Metz 350
Incursion de symboles nazies (1) 352
Incursion de symboles nazies (2) 352

Liste des tableaux

Liste des entretiens menés pour l'élaboration de la thèse 33
Part de productions allemandes dans la distribution en Allemagne et dans la programmation en Moselle 70
Ventes de tickets dans les 11 salles de la LL entre le 1er septembre 1944 et le 30 avril 1944 83
Répartition des programmes de l'année 1944 selon l'année de production du long-métrage qu'ils contiennent. 92
Répartition des programmes de l'année 1944 à Metz selon l'année de production du long-métrage qu'ils contiennent. 93
Palmarès annuel des films allemands ainsi que leur date de première nationale et mosellane. 97
Classement des films les plus programmés à Metz selon le nombre de jours (Palmarès 1) 130
Classement des films les plus programmés à Thionville selon le nombre de jours (Palmarès 2) 131
Classement des films les plus programmés en Moselle (sans Metz et Thionville) selon le nombre de jours (Palmarès 3) 132
Programmation de *Münchhausen* en Moselle 134
Programmation du film *Annelie* en Moselle 152
Programmation de Gewitter in Mai en Moselle 161
Salaire journalier des acteurs et actrices allemandes 171
Listes des cachets de la plupart des vedettes allemandes pour les années 1939 et 1944. 172
Tableau quantifiant la présence des films « *Unter Vorbehalt* » dans la programmation de Metz 201
Tableau quantifiant la présence des films « *Unter Vorbehalt* » dans la programmation de Thionville 203
Programmation de … Reitet für Deutschland en Moselle 211
Programmation de *Jud Süss* en Moselle 229
Programmation des autres films antisémites en Moselle 233

Liste des graphiques

Tickets vendus par la LL de 1942 à 1944 80
Évolution du nombre de tickets vendus par la LL de janvier 1943 à août 1944 81
Répartition des programmes selon l'année de production du film principal et leur année de programmation à Metz et Thionville. 89
Répartition de la production cinématographique allemande entre 1933 et 1944. 90
Répartition des films programmés à Metz d'après la classification de Gerd Albrecht avant et après la défaite de Stalingrad 272
Répartition des films programmés au Rex de Metz d'après la classification Albrecht 274

Introduction

Et tout d'abord, pourquoi cette enquête ?

Pourquoi se pencher particulièrement sur la situation du cinéma dans ces trois départements — Haut-Rhin, Bas-Rhin, Moselle — plutôt que dans tel autre ? Est-ce ici la première étape d'un « tour de France » ? Systématique, il risquerait d'être fastidieux… Mais parce que Strasbourg, Mulhouse et Metz ont subi, une fois encore pendant plus de quatre ans, non pas l'occupation, mais « l'annexion » de fait, parce que tout ce qui avait résonance française n'était pas seulement proscrit, mais impitoyablement pourchassé, parce qu'une propagande odieuse mais souvent habile et toujours intensive s'est exercée en particulier sur la jeunesse, parce qu'il existe enfin un problème linguistique qu'il serait vain de nier, ces terres recouvrées sont en droit d'attendre beaucoup de nous !

Jean-Pierre Barrot, 1946

Dès les lendemains de la Seconde Guerre Mondiale, Jean-Pierre Barrot signe dans *L'Écran Français* une série d'articles consacrés au cinéma en territoires annexés[1]. L'enquête est d'une précision exemplaire[2]. Il y expose l'intérêt de se pencher sur l'activité des cinémas pendant la guerre dans les départements français qui furent rattachés au *Reich*. Jean-Pierre Barrot y évoque la mainmise des autorités nazies sur le loisir cinématographique, la disparition des films français, les raisons d'une « grosse affluence », la faiblesse du cinéma de propagande et les efforts des autorités pour amener le cinéma dans chaque recoin des territoires concernés. Cette étude brève mais pertinente devait inciter l'historien ou le spécialiste en cinéma à

[1] BARROT Olivier, *L'écran Français, 1943-1953 : histoire d'un journal et d'une époque*, Paris, Les éditeurs français réunis, 1979, p. 121.

[2] Nous avons tenté en vain de retrouver des archives personnelles liées à cette enquête, notamment auprès d'Olivier Barrot, fils de Jean-Pierre, et de Jean-Charles Tacchela, collaborateur de *L'Écran français* dans les années 1940, mais aucun n'a pu nous trouver de documents. Entretiens téléphoniques réalisés en avril 2013.

approfondir cette réflexion, à investir ces territoires pour y mesurer l'impact de la germanisation totale du cinéma. Pourtant aucun de ces trois départements n'a bénéficié d'une étude approfondie[3].

L'étude ci-présente est consacrée à l'un de ces territoires dont l'expérience cinématographique particulière a été oubliée : la Moselle. Le but est de décrire les mécanismes d'implantation du loisir cinématographique dans le département durant l'annexion pour en comprendre les enjeux et l'influence sur l'économie affective de la population. L'identité elle-même de ces Mosellans, pour qui Hitler s'était donné dix années afin de les germaniser[4], aurait-elle pu être modifiée sous la pression de ces films allemands véhiculant une culture de l'intérieur du *Reich* ? C'est également une des questions importantes posées par l'étude du cinéma. Cette transition culturelle avortée par la Libération en 1945 nous interroge sur les rapports entretenus entre les Mosellans et leur culture, mais également sur le rôle de la culture en tant qu'objet d'assimilation. Du fait du peu d'informations relatives à ce sujet et, il faut le dire aussi, à l'imprécision des quelques bribes qui l'évoquent, c'est toute l'histoire du loisir cinématographique que nous devons écrire. Ni l'ouvrage de référence de Dieter Wolfanger au sujet de la nazification de la Moselle[5], ni la synthèse historique de Pierre Rigoulot ne contiennent le terme « cinéma »[6]. La littérature scientifique à propos du cinéma en France pendant la guerre ne s'est jamais penchée sur la situation de l'Alsace et de la Moselle. Pourtant le cinéma en Moselle a bénéficié d'un investissement politico-économique considérable pendant la guerre et les Mosellans ont été des dizaines de milliers à se rendre régulièrement au cinéma. La caractérisation de l'activité cinématographique entre 1940 et 1944, la reconstitution des programmes, la réception des films allemands par les spectateurs mosellans sont des étapes essentielles pour prétendre à une analyse pertinente du rôle du cinéma dans le processus de germanisation du territoire initiée dès juillet 1940. Cette histoire du cinéma en Moselle pendant la Seconde Guerre Mondiale est à la fois un élément de l'histoire du cinéma en France, parce que cette annexion n'est en définitive qu'une page sombre de l'histoire de la Moselle française, et aussi un élément de l'histoire du cinéma allemand sous le nazisme car l'étude de ce territoire annexé offre l'opportunité d'investir le cinéma du Troisième Reich à travers une posture théorique inédite.

---

[3] Le Mémorial d'Alsace-Moselle a procédé en 2014 à une étude de la programmation des salles de cinéma de Strasbourg mais elle demeure encore non exploitée dans un cadre universitaire.

[4] WOLFANGER Dieter, *La nazification de la Lorraine mosellane*, Sarreguemines, Pierron, 1982, p. 42.

[5] *Ibid*.

[6] RIGOULOT Pierre, L'*Alsace-Lorraine* pendant la guerre, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Aux yeux des nazis, les Mosellans sont considérés comme des *Volksdeutsche* (membres de la communauté du peuple allemand), des personnes dont la culture et le langage sont d'origine germanique mais qui ne sont pas des citoyens allemands[7]. L'intégration de la Moselle dans le *Reich* signifie la possibilité à moyen terme d'octroyer aux Mosellans la nationalité allemande. La décennie accordée par Hitler à son administration locale pour réussir une assimilation complète des Mosellans dans le *Reich* doit servir à transformer la société mosellane dans tous ses aspects et dans le même temps, à éduquer la population dans le cadre de l'idéologie nationale-socialiste. À terme, les Mosellans doivent être convaincus de la légitimité de leur intégration dans le *Reich* et, d'un point de vue idéologique, être dignes d'en bénéficier. Dans les faits, le *Gauleiter*[8] Josef Bürckel annonce le 29 août 1942 l'octroi de la nationalité allemande aux « 98 % de Mosellans » ayant signé depuis 1940 la charte de rattachement à la communauté du peuple allemand[9]. Pour Bürckel, l'usage exclusif de la langue allemande et l'investissement dans la vie politique sont indispensables pour que le citoyen puisse être considéré comme « sûr » et ainsi pouvoir protéger « d'un point de vue racial » la frontière occidentale. Pour les autres, ils ne peuvent être vus comme des individus de confiance et ne peuvent rester sur la « frontière ». Le versant le plus tragique de la délivrance de la nationalité allemande en cet été 1942 est l'instauration du service militaire obligatoire pour les jeunes Mosellans afin qu'ils se battent aux côtés de leurs « frères allemands » et les assistent dans « la lutte contre le bolchévisme »[10]. Cette concrétisation prématurée des efforts de germanisation permet de constater, dans le texte, les enjeux idéologiques puissants qu'elle recèle.

Si les Mosellans n'en sont pas à leur premier bouleversement identitaire, après notamment l'annexion de 1870 et le retour à la France en 1918, la domination idéologique imposée par les nazis est pour sa part sans précédent. Tous les secteurs sont touchés par la germanisation (l'éducation, le droit, l'administration publique). La définition la plus légitime que nous puissions utiliser du terme « germanisation » est certainement celle que François Roth donne dans son étude pionnière consacrée à la première annexion de 1870[11] : « Volonté de restaurer ou d'imposer la langue, la législation, les habitudes mentales et culturelles, les formes

[7] BERGEN Doris, « The Nazi Concept of "Volksdeutsche" and the Exacerbation of Anti-Semitism in Eastern Europe, 1939-45 », *Journal of Contemporary History*, volume 29, n° 4, 1994, p. 569-582.

[8] Responsable administratif et politique de la région.

[9] Discours officiel de Josef Bürckel à Metz le 29 août 1942, cité dans : CEZARD Paul, « L'annexion de fait de l'Alsace et de la Lorraine (Juin 1940-septembre 1942) », *Revue d'histoire de la Deuxième Guerre mondiale*, n°5, 1952, p. 37-52.

[10] *Ibid.*

[11] ROTH François, *La Lorraine annexée*, Metz, Éditions Serpenoise, 2011.

de sensibilité propres à l'Allemagne »[12]. Le cinéma, et le film en particulier, constitue un objet de choix capable d'inclure en lui-même presque toutes les caractéristiques de cette définition. Il impose aux spectateurs la compréhension de la langue allemande car aucun film en français n'est diffusé. Par les sujets qu'il aborde et le contrôle qui encadre sa production, il est un vecteur puissant de la sensibilité germanique que l'État souhaite diffuser.

Les autorités nazies partent néanmoins avec une difficulté majeure : les Mosellans n'ont jamais choisi d'élire les nazis. Quand bien même une partie de la population se sentirait plus proche du peuple et de la culture allemande, cela ne signifie pas pour autant qu'elle soutienne le parti nazi[13]. Le processus progressif d'accession aux pouvoirs du parti nazi, parfaitement décrit par Martin Broszat[14], qui a permis son acceptation par l'opinion allemande du début des années 1930[15] ne concerne pas les Mosellans. De plus, à la veille de la Seconde Guerre Mondiale, une partie non négligeable de la population allemande vit elle-même dans une certaine désillusion du nazisme. La classe ouvrière a vu ses revenus augmenter faiblement au prix de sacrifices importants (cadence de travail, allongement de la durée des postes) et les rapports d'opinions à son sujet suggèrent « un malaise et une antipathie généralisée à l'égard du régime » [16] . Dans les autres classes de la société, l'amertume se ressent également. La petite bourgeoisie et le *Mittelstand*, les classes moyennes, restent profondément insatisfaits de l'action politique des nazis en leur faveur[17]. Les Mosellans ne sont pas non plus soumis à la modélisation des consciences entreprise par les nazis depuis 1933 à travers la propagande dirigée par le ministère du même nom. L'action idéologique qu'il mène à travers les médias et les champs artistiques, ainsi que leur contrôle intensif, visent notamment à renforcer le sentiment d'appartenance des Allemands à une communauté unie et soudée, ainsi qu'à promouvoir la pensée nationale-socialiste.

Le cinéma en tant que loisir de masse constitue l'un des piliers du système de propagande du régime allemand. Il devient rapidement une affaire d'État après l'accession au pouvoir du parti nazi en 1933. Les vœux de Josef Goebbels, le ministre du *Reich* à l'éducation du peuple et à la propagande, ne sont pas de nationaliser le cinéma pour en faire une

---

[12] *Ibid*. p. 10

[13] On observe des mouvements de partis d'extrême-droite en Moselle entre 1936 et 1939 mais rien ne permet d'affirmer qu'ils puissent adhérer « de fait » au nazisme. À ce propos, voir : ZANOUN Louisa, *Interwar Politics in a French Border Region: the Moselle in the period of the Popular Front, 1934-1938*, thèse de doctorat en philosophie, London School of Economics and Political Science, 2009.

[14] BROSZAT Martin, *L'état hitlérien*, Paris, Fayard, 2012.

[15] KERSHAW Ian, *L'opinion allemande sous le nazisme : Bavière 1933-1945*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

[16] *Ibid*., p. 174.

[17] Ibid., p. 236-238.

antichambre du pouvoir nazi mais d'exercer un contrôle intégral sur cette industrie. Dès l'année 1933, l'État organise la gestion des arts et fait voter plusieurs lois emblématiques pour y parvenir. Le 22 septembre 1933, Josef Goebbels instaure la création de la *Reichskulturkammer* qui se divise en sept autres chambres dédiées au cinéma (*Reichsfilmkammer*), la radio, la littérature, le théâtre, la presse, la musique et les beaux-arts. Le ministre est à la tête de la chambre principale et les autres sont présidées par des personnes qu'il a nommées. La *Reichsfilmkammer* s'occupe de l'administration générale du cinéma, de la supervision artistique des films en production, de l'économie liée au secteur cinématographique, des relations avec les organisations corporatistes des professionnels du cinéma, des salles de cinéma et de la technique cinématographique[18]. Josef Goebbels est également à la tête de la branche politique régissant le cinéma : le *Reichspropagandaleitung der NSDAP*[19]. Dans chaque région se trouve une instance locale, la *Gaufilmstelle*, chargée de l'organisation locale du loisir cinématographique, des séances destinées aux écoles et pour la *Hitlerjugend*. Enfin, en tant que ministre de la Propagande, Goebbels est également à la tête du département des films (*Abteilung V*). Cette instance est chargée de mener la politique artistique au sein du cinéma allemand. Le fonctionnement et les prérogatives du cinéma allemand sont essentiellement dictés par la *Reichslichtsspielgesetz* (loi sur le cinéma du Reich) datant du 16 février 1934. Les 34 articles régissent la politique de contrôle de la production filmique en renforçant les mécanismes de censure. Désormais, les scénarios dont certains peuvent être des commandes directes de l'État (les *Staatsauftragsfilme*) sont tous préalablement étudiés par un fonctionnaire du département des films nommé par Goebbels[20] : le *Reichfilmdramaturg*. On retrouve ensuite des agents du ministère de la Propagande sur les plateaux de tournage et c'est surtout une fois le film monté qu'intervient la phase de contrôle la plus décisive. La *Filmprüfstelle*, la commission d'évaluation des films, se charge d'estimer si le film correspond aux attentes du ministère et s'il respecte le scénario pré-approuvé par le *Reichfilmdramaturg*. Ensuite, trois cas de figure sont possibles : obtention du visa d'exploitation, injonction de modifier le film, censure partielle ou totale. En plus de ce premier jugement, la commission décide également de décerner au film une ou plusieurs « mentions » nommées *Prädikat*. Elles servent à la reconnaissance de certains traits qualitatifs dans le film, qu'ils soient artistiques, idéologiques

[18] VANDE WINKEL Roel, WELCH David, « Europe's New Hollywood? The German Film Industry Under Nazi Rule, 1933-45 », in : VANDE WINKEL Roel, WELCH David, *Cinema and the Swastika : The International Expansion of Third Reich Cinema,* London, Palgrave Milan, 2011, p. 1-24.

[19] *Ibid*.

[20] HULL, David S., *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933-1945,* Berkeley, University of California Press, 1969, p. 44.

ou encore culturels. Les mentions les plus prestigieuses permettent d'exonérer la taxation d'exploitation des films concernés et les autres permettent d'obtenir un taux réduit de cette taxation[21]. La *Filmprüfstelle* décide aussi de la cote morale du film : il peut être « tous publics », « interdit aux moins de 14 ans » ou « interdit aux moins de 18 ans ». Pour toutes ces étapes, le ministre de la Propagande conserve un droit de regard sur l'ensemble des films, y compris les actualités. Cette emprise légalisée du cinéma par le régime nazi justifie, d'après nous, que l'on puisse utiliser l'appellation « cinéma nazi » lorsqu'on évoque le cinéma allemand produit sous le Troisième Reich. Au cours de cette étude, cette expression servira à faire référence aux produits filmiques de l'industrie cinématographique allemande conçus durant la période nationale-socialiste, sans présupposés idéologiques.

L'incursion de l'idéologie au sein de la culture, à travers les actions de propagande, mène généralement à adopter le constat de rapports contraints et inégaux entre les objets et leurs usagers. Les productions culturelles, dès lors qu'elles seraient orientées politiquement, imposeraient leur point de vue à la population. C'est en ce sens que les Alliés avaient décidé d'interdire, dès 1945, la grande majorité des films produits par les Allemands en 1933 et 1945 avant de n'en retenir que les films dits de propagande. Sur les 1094 longs-métrages, 700 sont alors considérés comme suspects et interdits d'exploitation[22]. Rapidement les interdictions de diffusion sont levées, les Alliés constatant que la plupart des 1094 films sont des films anodins ne disposant pas d'un contenu idéologique formellement identifiable. Au final 141 films sont retenus comme « *politically objectionable* »[23]. Ces derniers qui deviennent les emblèmes du cinéma nazi, indépendamment de leur qualité ou de leur succès, sont considérés comme tels parce qu'ils participent à la diffusion de thèses nazies. Les polémiques au sujet de certains réalisateurs, comme Leni Riefenstahl ou Veit Harlan accusé en 1949 de crime contre l'humanité pour son film *Jud Süss*, accentuent le lien entre le cinéma produit sous le nazisme et l'État nazi dans l'imaginaire collectif.

L'historiographie du cinéma allemand sous le nazisme a elle-même longtemps privilégié cette approche centrée sur l'idéologie en omettant de s'intéresser aux spectateurs. Les

[21] Groupe 1 (exonération de l'impôt sur le spectacle) : « Film de l'État », St (*Staatpreis*) ; « Film de la Nation », FN (*Film der Nation*) ; « Particulièrement recommandé pour sa valeur politique », *sbw* (*staatspolitisch besonders wertvoll*) ; « Particulièrement recommandé pour sa valeur artistique », *kbw* (*künsterlisch wertvoll*) ; « Particulièrement recommandé pour sa valeur politique et artistique », *skbw* (*staatspolitisch und künsterlisch besonders wertvoll*). Groupe 2 (réduction de l'impôt sur le spectacle) : « Recommandé pour sa valeur nationale », *vw* (*volkstümlich wertvoll*) ; Recommandé pour sa valeur politique, *sw* (*staatspolitisch wertvoll*) ; « Recommandé pour sa valeur culturelle », *kuw* (*kulturell wertvoll*) ; « Recommandé pour sa valeur artistique », *küw* (*künsterlisch*) ; « Propre à la formation du peuple », *vb* (*volksbildend*) ; « Digne d'approbation », aw, (anerkennenswert). Groupe 3 (indicatif) : « Recommandé à la jeunesse », *jw* (*jugendwert*) ; « Film instructif », *Lf* (*lehrfilm*).

[22] HULL, David S., *op.cit.,* p. 44.

[23] *Ibid.*

productions, coupées de leur réception, se sont vues dotées de pouvoirs de manipulation dont les preuves ne se résumaient qu'aux desseins du ministère de la propagande et aux rapports, relativement subjectifs, des polices secrètes nazies. Comme le rappelle Pierre Cadars, il existe dans les décennies suivant la guerre un réel dédain pour cette page de l'histoire du cinéma allemand : « La qualité du cinéma allemand s'arrêtait tout net au moment de la prise du pouvoir par Hitler et [les historiens] affirmaient, sans avoir l'opportunité de voir ou de revoir les films, que de toute manière il ne pouvait pas y avoir un art digne de quelque estime dans un contexte politique aussi ignoble »[24]. L'auteur fait partie des chercheurs emblématiques de l'historiographie nazie grâce à son ouvrage co-écrit en 1972 avec Francis Courtade et intitulé *L'histoire du cinéma nazi*[25]. Trois autres ouvrages sortis en l'espace de quelques années fondent avec celui-ci le début d'une véritable recherche au sujet du cinéma issu du nazisme : *Nazi Cinema* d'Erwin Leiser (1968)[26], *Film in the Third Reich* de David Stewart Hull (1969)[27], *Nationalsozialistische Filmpolitik* de Gerd Albrecht (1970)[28]. Jusqu'alors, peu d'articles avaient été publiés sur le sujet[29]. Le cinéma nazi demeurait une nébuleuse dont la plupart des films étaient introuvables. Tous ces auteurs décident de s'y intéresser pour enfin caractériser ce cinéma « maudit ». David S. Hull écrit à propos du point de départ de ses recherches : « Plus je lisais, plus la situation devenait confuse. Il est vite paru évident que la plupart des écrits que j'avais consultés étaient contradictoires ou évasifs même concernant les détails les plus insignifiants[30] ». Il témoigne ainsi de la difficulté à la fin des années 1950 de pouvoir penser correctement le cinéma nazi.

Ces ouvrages sont tous fondamentaux, ne serait-ce que par la volonté de tous ces chercheurs-pionniers de donner enfin de la considération à cette période. Chacun a permis de décrire minutieusement le fonctionnement de l'industrie cinématographique pilotée par les nazis mais aussi de dresser des listes précises de tous les films produits, de leurs réalisateurs et de leurs acteurs. Le premier à paraître est celui d'Edwin Leiser. Il est écrit à la suite de la

---

[24] CADARS Pierre, « *L'Histoire du cinéma nazi* : quarante ans après... », *ILCEA,* n° 23, 2005.

[25] CADARS Pierre, COURTADE Francis, *Le Cinéma Nazi,* Paris, Eric Losfeld, 1972.

[26] LEISER Erwin, *Nazi Cinema*, New York, Macmillan, 1974.

[27] HULL David S., *op.cit.*

[28] ALBRECHT Gerd, *Nationalsozialistische Filmpolitik: eine Soziologische Untersuchung überdDie Spielfilme des dritten Reichs.* Stuttgart, F. Enke, 1969.

[29] Peut-être la seule étude de « renom » antérieure à ces quatre livres est le dernier chapitre que Siegfried Kracauer consacre au cinéma nazi dans *De Caligari à Hitler*. C'est précisément l'un des chapitres de ce livre qui est le moins commenté car totalement éclipsé par l'exposition de la thèse de Kracauer à propos du reflet latent de l'avènement du nazisme dans les films allemands avant 1933. KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L' Âge d'Homme, 1973.

[30] Hull David S., *op.cit.* Traduit de l'anglais : « *The standard reference works were of little help, and the more I read, the more confusing the situation became. It was soon obvious that most of the writings I had consulted were contradictory or evasive on even the simple details. »*

réalisation d'un documentaire compilant des films allemands de propagande datant du nazisme[31]. Tout comme Hull qui entend avec son livre stimuler ce champ de recherche et faciliter le travail des futurs historiens[32], Edwin Leiser se défend de vouloir aborder tous les thèmes du cinéma nazi et donc d'en écrire l'histoire complète[33]. Pierre Cadars et Francis Courtade ont rédigé un ouvrage construit autour de thématiques nazies auxquelles ils ont associé les films majeurs qui les caractérisent. Leur livre se rapproche plus d'une sorte de filmographie thématique et sélective du cinéma nazi (ils n'ont pu visionner que 150 films[34], soit 15 % de la production totale de l'époque). Les films de divertissement bénéficient seulement d'une quarantaine de pages d'étude sur un total de 397. Par contre, les auteurs adoptent une démarche esthétique dans le but de déceler les films de qualité parmi tous les films produits. C'est ce qui fait de ce livre, même s'il n'est pas l'*histoire* du cinéma nazi, une ressource capitale aujourd'hui pour qui ne pourrait voir les films qui y sont évoqués, d'autant qu'il est très bien illustré. Enfin, l'ouvrage de Gerd Albrecht propose une analyse statistique du cinéma nazi assez dense pour qu'elle soit considérée par certains chercheurs comme la source la plus précise à propos de cet objet d'étude[35]. Outre la complexité des statistiques établies par l'auteur concernant l'implication des acteurs dans les films de propagande ainsi que la valeur idéologique de certains réalisateurs, l'étude de Gerd Albrecht est une source d'informations majeure car elle donne la première liste des films produits entre 1933 et 1945 et indiquent également les « mentions » décernées. Albrecht crée aussi une cote destinée à évaluer leur degré idéologique.

Près de cinquante ans après la parution de ces quatre livres fondamentaux, l'analyse de la représentation cinématographique des thèses nazies reste en vogue chez les chercheurs[36]. Une des contributions les plus célèbres est celle de David Welch avec son ouvrage *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*[37]. Ce livre est une source majeure en ce qui concerne l'analyse idéologique des films allemands. Le projet est clairement annoncé dès la première ligne de son livre : « *The aim of this book is to examine Nazi film propaganda as a reflection of National Socialist ideology* ». Il ne se limite pourtant pas à cela puisqu'il apporte de nombreuses

[31] LEISER Erwin, *op. cit.*
[32] HULL David S., *op.cit.*
[33] *Ibid.*
[34] CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op. cit*.
[35] HAKE Sabine, *Popular Cinema of the Third Reich,* Austin, Texas, University of Texas Press, 2004.
[36] LOWRY Stephen, « Movie Reception and Popular Culture in the Third Reich : contextualization of Cinematic Meanings in Everyday Life. », in : SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit et ZIMMERMANN Yvon, *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption = Film, Cinema, Spectator: Film Reception,* Marburg, Schüren Verlag, 2010, p. 213-227.
[37] WELCH David, *Propaganda and the German Cinema*, London, I.B. Tauris, 2011.

informations relatives au système de production allemand entre 1933 et 1945. Le principal problème posé par la multiplicité des publications de ce type est qu'elles finissent souvent par évoquer les mêmes films. Or, écrire l'histoire du cinéma nazi en accordant du crédit qu'à une seule partie des films produits, et donc aussi une seule partie des films projetés, provoque un écart considérable entre la réalité de ce loisir et ce que ces études en disent. Il ne faut pas omettre la volonté des nazis d'offrir un spectacle divertissant de qualité, capable de rivaliser avec les productions étrangères notamment américaines. La notion de consommation semble avoir échappé à une grande partie des publications basées sur l'étude de la représentation des thèmes nazis. Pour être vu, un film doit plaire au spectateur et donc l'industrie cinématographique doit tout mettre en œuvre pour s'assurer du succès des films. Les spectateurs doivent également faire en sorte d'éviter de payer pour voir un mauvais film et développent ainsi une expertise du cinéma qui leur est proposé. C'est notamment ce constat qui provoque une rupture dans l'étude du cinéma sous le Troisième Reich à partir des années 1980. Quelques années auparavant, on commence à s'interroger sur la fonction culturelle du cinéma sous un régime fasciste[38]. Influencés par l'essor des *reception studies* et des *cultural studies*, plusieurs chercheurs décident de réétudier le cinéma nazi en tant que loisir cinématographique. Il s'agit alors de parler du cinéma en tant qu'objet culturel et non pas comme une simple succession de films contrôlés par les nazis. Le chercheur polonais Boguslaw Drewniak publie en 1987 un ouvrage imposant consacré au cinéma nazi[39]. Il y aborde de nombreuses thématiques en lien avec l'industrie cinématographique allemande entre 1938 et 1945 (productions, acteurs, thématiques, propagande, films pour la jeunesse, etc.). Cette synthèse fait date dans l'historiographie du cinéma nazi et représente certainement l'une des publications les plus stimulantes de ce champ de recherches. Désormais, les chercheurs vont analyser le cinéma nazi via des nouveaux thèmes d'approche (les stars, les réalisateurs, les pratiques spectatorielles, la réception, les statistiques de fréquentation, la publicité) et cette fois-ci tous les films vont être considérés comme utiles à la compréhension historique de ce loisir. Cela signifie également d'étendre l'observation du cinéma nazi au-delà des longs-métrages et de la fiction, à l'image de l'étude que consacre Christian Delage aux courts-métrages documentaires allemands (*Kulturfilm*). Il y analyse la manière dont les nazis utilisent le documentaire pour y diffuser leurs doctrines. Il démontre

[38] WITTE Karsten, « Wie faschistisch ist Die Feuerzangenbowle? Bemerkungen zur Filmkomödie im Dritten Reich », *Kirche und Filme*, volume 29, n°7, 1976, p. 1-4.

[39] DREWNIAK Boguslaw, *Der deutsche Film 1938-1945: ein Gesamtüberblick*, Düsseldorf, Droste, 1987.

ainsi que les *Kulturfilm* contiennent une idéologie nationale-socialiste, pas forcément exacerbée, mais omniprésente[40].

Les chefs de file de la « *new school of Nazi film studies* »[41] sont Eric Rentschler, Sabine Hake ou encore Karsten Witte[42], et ils n'entendent pas rejeter l'apport des études filmiques de la première. Le contexte scientifique dans lequel elles se sont développées ne pouvait guère permettre de concevoir le cinéma autrement qu'à travers des analyses idéologiquement centrées. Ces premières études ont également permis de débuter une légitimation de certaines œuvres du cinéma nazi et donc aussi de certains réalisateurs. Stephen Lowry, un autre chercheur de cette seconde vague, avance quant à lui l'idée que c'est surtout le contexte si particulier de production de ces films qui, en quelque sorte, a interdit pendant des décennies d'y voir un divertissement plutôt qu'un outil de manipulation[43]. Il est encore difficile aujourd'hui de parler des loisirs culturels sous le nazisme et d'admettre que la population aimait se divertir alors qu'une seule main pilotait la solution finale et la vie culturelle[44]. Lorsque Lowry constate que le concept liant cinéma et propagande a encore du succès chez les chercheurs allemands, il y voit une façon pour eux de disculper les spectateurs de ces films en les transformant en victimes de la propagande de Goebbels plutôt qu'en « complices » du divertissement qu'il orchestrait[45]. Dans la dernière décennie une arborescence s'est développée au sujet de l'étude du cinéma nazi. Sous l'impulsion de l'avancée des connaissances relatives aux *reception studies*, plusieurs chercheurs ont concentré leur attention sur la consommation effective des films et se sont focalisés sur les publics et l'impact de cette production filmique sur eux. On peut notamment citer Paul Lesch qui est spécialiste de l'histoire du cinéma au Luxembourg. Dans son livre *Heim In Ufa-Reich*, il a analysé la mutation du cinéma dans le pays après l'annexion allemande en 1940[46]. En restituant la programmation des salles jour après jour, il a ainsi pu montrer que le loisir cinématographique a été l'une des « armes » de la germanisation du Luxembourg.

Cette revue de la littérature à propos du cinéma nazi nous montre qu'au fil du temps les méthodes ont évolué passant de la « simple » analyse des représentations à l'étude contextualisée des films. Ces différentes études se complètent entre elles et permettent

---

[40] DELAGE Christian, *La vision nazie de l'histoire : le cinéma documentaire du Troisième Reich.* Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989.

[41] VANDE WINKEL Roel, WELCH David, *art.cit.*

[42] WITTE Karsten, *Lachende Erben, toller Tag: Filmkomödie im Dritten Reich*, Berlin, Vorweck, 1995.

[43] LOWRY Stephen, *art.cit.*

[44] *Ibid.*

[45] *Ibid*.

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

aujourd'hui de disposer d'une somme importante d'informations pour étudier le cinéma nazi. Loin de vouloir exclure toute modalité d'influence des films allemands sur les spectateurs, il convient d'intégrer ces possibilités dans une perspective adéquate qui permet à la fois le constat des mécanismes de propagande mais aussi la prise en compte du jugement autonome des spectateurs, de relier les « sciences de l'œuvre » qui oublient les personnes aux « sciences de l'homme » qui oublient les œuvres[47]. Au lieu d'imaginer une ligne verticale non contrainte entre les concepteurs des objets filmiques et leurs consommateurs, nous imaginons pour la Moselle un ajustement oblique capable de restituer tous les ressorts de la consommation cinématographique locale.

Le concept d'hégémonie culturelle proposé par Antonio Gramsci semble être un point de départ particulièrement intéressant pour modéliser les enjeux idéologiques et culturels du cinéma en Moselle annexée. Pour le penseur italien, l'hégémonie culturelle est la manière dont la classe dominante obtient, par le biais du pouvoir culturel, la soumission des classes dominées. Plus qu'une question de domination de la classe politique sur le peuple, Antonio Gramsci utilise ce concept pour décrire la manière dont le pouvoir utilise les médias pour conserver et renforcer ses structures politiques. En se servant des objets culturels et de leur diffusion, l'État peut diffuser son idéologie, aussi diluée soit-elle, et entraîner le consentement des classes dominées par l'adoption progressive de la vision du monde de la classe dominante. La pensée de Gramsci s'inscrit dans son parcours personnel et d'après sa conception idéologique du monde. Chef du parti communiste italien, emprisonné durant plusieurs années par Mussolini, il rédige ses *cahiers* face au constat de l'échec de la reconnaissance socialiste au sein de l'État soviétique et dans la perspective d'un sursaut communiste amenant l'émergence d'un État-ouvrier. La transposition en Moselle annexée par les nazis nous semble pertinente et elle s'inscrit dans la traductibilité des concepts culturels proposée par Gramsci, compte tenu de la similarité des périodes étudiées et du contexte socio-politique totalitaire. Par contre ce rapprochement n'appelle pas aux mêmes fins. Les Mosellans se voient imposer une mutation politique qu'ils n'ont pas souhaitée et se retrouvent ainsi soumis à l'idéologie nazie portée et promue par la colonisation d'une classe politique puissante et intouchable. Par ailleurs, l'État se sert de l'hégémonie pour universaliser les fondements de sa domination culturelle et sociale, il se place de cette manière « au-dessus des classes sociales » [48]. Ainsi l'action d'hégémonie culturelle exercée en Moselle concerne les Mosellans sans distinction de classe.

---

[47] MONTEBELLO Fabrice, *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin, 2005, p. VIII.
[48] PIOTTE Jean-Marc, *La pensée politique de Gramsci*. Montréal, Éditions Parti- Pris, 1970, p. 125.

La germanisation opérée à partir de 1940 n'est pas seulement une transposition des règles et lois en vigueur en Allemagne dans les territoires annexés. Elle entraîne une transformation culturelle majeure et sans précédent. Il suffit de constater la vitesse à laquelle s'effectue la germanisation des différents secteurs de la société pour prendre conscience de l'ampleur de la question culturelle. L'application progressive du droit allemand s'étend au moins jusqu'au début de l'année 1942[49], le franc n'est plus admis dans les transactions à partir de mars 1941[50]. L'activité des cinémas est relancée dès la fin du mois de juin 1940, la première saison théâtrale à Metz démarre en octobre 1940[51]. Toutes les structures culturelles sont investies et dirigées par des Allemands (le théâtre, le musée, la bibliothèque) et comme nous le verrons au sujet du cinéma, le parti nazi est aux commandes. Les Mosellans sont ainsi destitués de tous les secteurs culturels, ce qui pose les bases de l'hégémonie culturelle nazie en Moselle à travers la maîtrise des foyers culturels. Il convient également de voir dans l'expulsion d'une grande partie de la société cléricale de Moselle une façon d'assujettir la religion ainsi que de réduire considérablement la propre capacité hégémonique de cette dernière.

Une autre caractéristique de l'hégémonie culturelle donnée par Gramsci concerne la relative discrétion de l'aspect coercitif dans la société : le « système hégémonique le plus solide, le plus stable est celui où la force brute se manifeste le moins, puisque son exercice quotidien est rendu superflu par le consentement »[52], lui-même obtenu au moyen de la domination culturelle. Là encore, cet élément correspond en partie à la situation de la Moselle annexée. L'historiographie locale, en documentant légitimement les épisodes les plus tragiques de la guerre, n'a accordé que très peu de place à la vie quotidienne des Mosellans annexés. Les entretiens que nous avons menés au sujet de leur expérience cinématographique permettent d'observer une partie de ce quotidien. Certes le rationnement, la clandestinité et les restrictions ponctuent chaque journée mais la population s'efforce de suivre le cours normal de la vie comme en témoigne le succès des séances cinématographiques. Ce constat n'inclut pas les individus engagés activement dans la lutte contre le nazisme mais il serait présomptueux de penser qu'ils constituent l'essentiel des Mosellans. Ce quotidien meurtri mais normalisé nous rappelle ce que Gramsci nomme le « consentement », le moment où la classe opprimée se soumet à la domination des supérieures en dehors de l'exercice d'une force coercitive active.

---

[49] CEZARD Paul, *art. cit*.

[50] RIGOULOT Pierre, *op.cit*, p. 26.

[51] Au sujet du théâtre à Metz pendant l'annexion, voir la seule étude universitaire qui était consacrée jusqu'à présent à un loisir culturel de l'annexion : WITTMER Virgnie, *Le théâtre à Metz sous l'annexion allemande (1940-1941),* mémoire de maîtrise en arts du spectacle, Université de Metz, 2005.

[52] HOARE George, SPERBER Nathan, *Introduction à Antonio Gramsci*, 2013, p. 93.

Ce n'est pas une forme de terreur qui s'applique à la population mosellane dès lors qu'elle respecte les règles imposées par les nouvelles autorités. L'annexion ne se voit pas opposée de force d'opposition, si ce n'est symbolique, et ainsi il ne se produit que peu d'évènements violents entre les forces allemandes et la population locale.

Les Mosellans n'ont aucun moyen direct de contrer cette hégémonie pour la remplacer par la leur et ainsi récupérer le pouvoir[53], ce qui représente chez Gramsci la finalité de l'action hégémonique. Pour autant, les Mosellans développent avec des moyens rudimentaires leur « guerre de position »[54] où certains groupes s'investissent activement dans la Résistance, où d'autres leur apportent leur soutien selon leur possibilité. Dans cette perspective, nous envisageons également l'existence d'une résistance au moyen de la culture au nom de l'autonomie des spectateurs face aux flux de films qu'ils consomment. L'apport des *cultural studies* permet en ce sens de déterminer les phénomènes de distanciation envisageables lorsqu'on étudie la consommation de biens culturels. L'attention oblique identifiée par Richard Hoggart traduit la capacité des lecteurs et lectrices à trier les informations dans les journaux et ainsi à « stériliser les aspects les plus virulents »[55]. À travers l'étude des classes populaires des années 1930, Hoggart nous indique que les consommateurs, même lorsque l'objet culturel qu'ils consomment demeure une « source de plaisir », savent maintenir une « séparation solide entre les deux univers dans lesquels ils vivent » [56]. Ainsi la somme des informations contenues dans les biens culturels ne transite pas vers les consommateurs en une seule unité mais se désagrège en fonction des attentes et considérations de ces derniers. À la suite d'Hoggart, et au sein du *Center for contemporary studies*[57], Stuart Hall amplifie l'étude des relations entre les émetteurs-producteurs des biens culturels et les récepteurs-consommateurs. Ce qui intéresse le chercheur jamaïcain, c'est l'articulation qui s'opère durant la circulation de l'objet ainsi que la prise en compte des interférences qui existent au moment de la consommation. Il montre ainsi qu'il n'y a pas de correspondance absolue entre ce qu'il nomme « l'encodage » et le « décodage »[58]. Les cibles des produits culturels, notamment des films, ne sont pas forcément

[53] *Ibid*. Gramsci utilise plutôt le terme de « captation ».

[54] GRAMSCI Antonio, *Gramsci dans le texte (1916-1935), Tome 2, dir.* RICCI François, Chicoutimi, Université de Québec, 2003, p. 80.

[55] HOGGART Richard, *La culture du pauvre* : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Paris, Éditions de Minuit, 2012, p. 296.

[56] *Ibid*., p. 294.

[57] Le *center for contempary studies* a été créé par Richard Hoggart en 1964. MIGNON Patrick, « De Richard Hoggart aux cultural studies : de la culture populaire à la culture commune », *Esprit*, n°283, 2002, p. 179-190.

[58] HALL David S., ALBARET Michèle, GAMBERINI Marie-Christine, « Codage/décodage », *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994, p. 27-39.

atteintes de la manière qu'ont pu imaginer les concepteurs du produit[59]. Pour la Moselle, nous souhaitons étudier le moment où la symétrie entre l'intention portée par l'émetteur (le ministère de la Propagande ou plus généralement le régime nazi) et la réception faite par les spectateurs mosellans est imparfaite, lorsque l'ambition idéologique du film ou d'une séquence, décrite dans les analyses de la représentation des thèses nazies au cinéma, est surpassée par l'appropriation personnelle des spectateurs en situation d'oppression. Ces « distorsions »[60] autorisent la reconnaissance d'une réception particulière du cinéma allemand en Moselle. Il faut ainsi réévaluer les capacités d'influence du film allemand au regard de l'intégration des variables locales que sont les langues employées, la culture locale et les phénomènes de résistance.

Les particularités de la population mosellane sont ainsi à considérer comme des éléments justifiant une lecture particulière, voire unique, des objets culturels. Dès lors, les projets dictés par les autorités nazies ne donnent pas forcément les résultats escomptés lorsqu'ils sont reçus par les spectateurs locaux. Un film victimisant le peuple allemand face à un belligérant, à l'image de *Flüchtlinge*[61] (Gustav Ucicky, 1933) ou *Heimkehr*[62] (Gustav Ucicky, 1940), produit-il une empathie chez le Mosellan lui-même victime des dirigeants de ce peuple ? Nous ne pouvons prétendre répondre à toutes les interrogations de ce genre mais nous partirons du principe que la réception linéaire est inopérante dans un cadre aussi particulier que celui de la Moselle annexée. Comme Stuart Hall le conçoit pour la télévision[63], il est possible que les spectateurs décodent les informations provenant des films dans un sens opposé à celui prévu par les concepteurs, en y appliquant leurs propres codes dans leur cadre de référence.

Les avantages d'une prise en compte de l'expérience des spectateurs dans l'étude du cinéma de l'annexion sont nombreux. Notre démarche méthodologique s'inspire de la sociologie de l'expertise culturelle, développée par Jean-Marc Leveratto[64], ainsi que de ses travaux pionniers sur l'anthropologie du spectacle[65]. Cette approche consiste en l'observation des modalités de l'évaluation des objets artistiques par les individus. Elle considère également le corps comme étant un instrument de mesure de la qualité artistique que l'individu mobilise pour opérer cette évaluation. Par ailleurs, en démontrant que l'expertise naît au fil des contacts

---

[59] *Ibid*.
[60] *Ibid*.
[61] TR : *Les fugitifs* (titre de la version française réalisé par Henri Chomette).
[62] TR : *Retour au Pays*.
[63] HALL David S., *art.cit*.
[64] LEVERATTO Jean-Marc, *La Mesure de l'art*, Paris, La Dispute, 2000.
[65] LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

répétés que les personnes ont avec ces objets, la proposition de Jean-Marc Leveratto nous fait considérer les compétences des non-spécialistes comme tout aussi légitimes que celles des professionnels de la culture. Les travaux menés par Fabrice Montebello dans sa thèse au sujet de la consommation de films des ouvriers de la région de Longwy ont également contribué à renouveler l'approche du cinéma à partir de l'expérience de ses spectateurs[66]. Il y souligne notamment la similarité des goûts des ouvriers et des jeunes cinéphiles parisiens écrivant dans les *Cahiers du Cinéma*. Le point commun entre ces deux sphères, qu'à priori tout oppose, est la consommation intensive de films les amenant à établir des classements, à comparer les œuvres entre elles pour en distinguer les meilleures. Transposée dans le cadre de l'annexion nazie de la Moselle, cette approche de l'expérience des spectateurs permet de proposer un point de vue sur l'histoire du cinéma qui ne se réduit pas à la restitution « sans surprise et après coup [de] l'action prévisible des films sur les personnes »[67]. Ceci nous empêchera de tomber dans les travers déterministes des approches idéologiques du cinéma nazi.

L'expérience cinématographique, en tant que fait social, mène les spectateurs dans une activité de partage de leurs émotions, d'échanges de leurs expériences positives ou négatives avec autrui. En France, l'enquête sociologique se réduit souvent à une approche quantitative (par la distribution de questionnaire ou l'observation simple des chiffres de fréquentation) et dans laquelle le discours des individus est utilisé comme un matériau objectif mis en relation avec le point de vue d'un groupe socio-culturel d'appartenance. On parle alors de publics et on en oublie les spectateurs qui composent ce groupement « artificiel ». L'approche anthropologique vise à valoriser l'intérêt heuristique du contact direct avec les personnes, permettant la prise en compte des singularités des individus interrogés. Elle nécessite donc de faire appel aux souvenirs des spectateurs mosellans pour parvenir à une reconstitution objective de leur expérience, basée sur leur mesure personnelle du plaisir artistique suscité par le cinéma de l'annexion[68].

En théorie, toute personne ayant vécu en Moselle pendant l'annexion serait aujourd'hui potentiellement capable de témoigner d'une expérience cinématographique durant ces années. La programmation des salles de cinéma révèle une variété de genres filmiques susceptibles de capter aussi bien des hommes que des femmes, et de tous âges. Or, presque tous les spectateurs adultes de l'époque ne sont plus là pour témoigner et il s'est avéré vain d'espérer recueillir des

[66] MONTEBELLO Fabrice, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière ; Longwy 1944-1960*, Thèse d'histoire du cinéma, Université de Lyon 2, 1997.
[67] LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, nº 61, 2003, p. 17-50.
[68] LEBERATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2006, p. 149.

souvenirs chez des personnes qui étaient trop jeunes, même lorsqu'elles ont eu l'occasion d'aller parfois au cinéma[69]. Il apparait alors que les seules personnes susceptibles de témoigner sont celles ayant été âgées d'une dizaine d'années au début de l'annexion. Cela ne signifie pas que notre démarche soit restrictive. Les adolescents sont une des classes d'âge les plus investies dans le loisir cinématographique ; c'est une constante de l'histoire sociale du cinéma[70], déjà prise en compte dans l'étude d'Emilie Altenloh, l'auteure de l'une des premières thèses consacrées au marché cinématographique au début des années 1910 à Mannheim[71]. Les adolescents mosellans possèdent *a priori* du temps que les adultes n'ont pas forcément (il n'y avait pas d'école les après-midis durant l'annexion) et ils paraissent moins concernés par les tâches familiales. De plus, les formes d'appropriation des films sont riches chez les adolescents, pour qui les œuvres peuvent jouer le rôle de bornes éducatives et les stars de modèles[72]. Enfin, les témoignages d'adolescents nous permettent également de reconstituer les pratiques d'une partie des adultes mosellans puisque certains jeunes partageaient leur sortie au cinéma avec des membres de leur famille.

Bien qu'elles restent minoritaires dans la recherche sur le cinéma, plusieurs études ethnographiques ont été réalisées au cours des vingt-cinq dernières années afin d'étudier l'expérience des spectateurs. Elles ont toutes pour objectif de saisir l'expérience sociale du cinéma et les usages qui en découlent selon des périodes, des lieux ou des publics particuliers. Elles utilisent soit des traces écrites sauvegardées (journaux intimes, courriers de lecteurs de magazines de cinéma) ou s'appuient sur la conduite d'entretiens. Jackie Stacey, dans son étude au sujet de la relation entre le public féminin et les stars hollywoodiennes des années 1940 et 1950, utilise à la fois des lettres de fans publiées dans des journaux mais également des enquêtes quantitatives[73]. Annette Kuhn analyse la place du cinéma dans la vie quotidienne des spectateurs anglais dans les années 1930 à partir d'entretiens individuels et en groupes menés auprès de 78 femmes et hommes[74]. En France, en plus de la thèse de Fabrice Montebello qui accorde une place prépondérante à la parole des Longoviciens[75], Geneviève Sellier a consacré

[69] Des essais d'entretiens ont été menés auprès de personnes nées après 1933, qui avaient entre 7 et 11 ans pendant l'annexion : cette démarche s'est révélée infructueuse, les personnes n'étant pas capables de nous transmettre suffisamment d'informations.

[70] JULLIER Laurent, LEVARATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilie : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 41-46.

[71] ALTENLOH Emilie, *Zur Soziologie des Kino: die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena, Diederichs, 1914.

[72] JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 177.

[73] STACEY Jackie, *Star gazing: Hollywood cinema and female spectatorship*, London, Routledge, 1993.

[74] KUHN Annette, *An Everyday Magic: Cinema and Cultur Memory*, London, I.B. Tauris, 2002.

[75] MONTEBELLO, *op.cit.*, 1997.

plusieurs articles basés sur les courriers des lectrices de magazines de cinéma français[76]. En Belgique, le projet *The « Enlightened » City,* dirigé par les universités de Gand et Anvers, a donné lieu à 389 entretiens avec les spectateurs de cette région[77]. Elle visait la reconstitution de la consommation filmique en Flandre au cours du XXème siècle. L'ethnographie appliquée aux pratiques spectatorielles pose cependant des exigences méthodologiques fortes pour parvenir à une restitution de la mémoire qui soit la plus proche de la réalité de l'expérience étudiée. En effet, les souvenirs des spectateurs peuvent être rendus subjectifs par des sélections conscientes ou inconscientes, et c'est encore plus le cas lorsqu'il s'agit d'étudier une période éloignée de plusieurs décennies.

En tenant compte de ces caractéristiques, la technique retenue pour interroger les témoins mosellans est celle de l'entretien de groupe. Elle consiste, comme son nom l'indique, à la mise en place d'entretiens avec plusieurs participants, au moins deux, faisant partie d'un groupe « doté d'une identité ou d'une expérience commune »[78]. L'entretien de groupe puise ses origines dans les recherches pionnières de Kurt Lewin au sujet de la « dynamique de groupe », et ses fondements dans les recherches de Robert Merton, chacune menée au début des années 1940. Ce dernier développe alors la méthode dite de la *focused-interview* qui consiste à réunir plusieurs participants afin de les amener à s'exprimer autour d'une expérience vécue par chacun[79]. Les premières utilisations portent sur la réception de certaines émissions de radio durant la Seconde Guerre Mondiale[80]. Les participants sont alors soumis à plusieurs extraits pour lesquels on leur demande de dire s'ils comprennent ou non le sens en appuyant sur un boitier. D'après Robert Merton, c'est Paul Lazarsfeld qui, assistant à l'une de ces séances, lui suggère de la compléter avec des entretiens pour affiner les données obtenues[81]. La *focused-interview* de Robert Merton permet d'accélérer l'enregistrement des témoignages en s'adressant à plusieurs témoins en même temps, et donc de réduire les coûts de l'enquête. Mais

[76] SELLIER Geneviève, « Formes de cinéphilie au féminin dans les années 1950 : le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *Studies in French Cinema,* volume 15, n°1, 2015, p. 88-102 ; SELLIER Geneviève, « L'Expertise de la spectatrice ordinaire dans le courrier des lecteurs des magazines populaires : le cas de *L'Écran français* », *Studies in french Cinema*, volume 10, n°3, 2010, p. 219-234.

[77] MEERS Philippe, BILTEREYST Daniel, VAN DE VIJVER Lies, « Memories, Movies, and Cinema-Going : an Oral History Project on Film Culture in Flanders (Belgium) », in : SCHENK Irmbert, TRÖHLER Margrit, ZIMMERMANN Yvon, *Film, Kino, Zuschauer: Filmrezeption : Film, Cinema, Spectator : Film Reception.* Marburg, Schüren Verlag, 2010, p. 319-338.

[78] DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, L'entretien collectif : l'enquête et ses méthodes, Paris, Armand Colin, 2008, p. 8.

[79] KENDALL Patricia, MERTON Robert, « The focused Interview », *The American Journal of Sociology*, volume 51, n°6, 1946, p. 541-557.

[80] DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *op.cit.*, p.9.

[81] *Ibid.*

échanger en groupe permet surtout à chacun d'écouter l'autre, de profiter de son travail de remémoration pour à son tour retrouver ses souvenirs.

La technique d'entretien de groupe que nous avons souhaité utiliser s'inspire beaucoup de la *focused-interview* car, comme Robert Merton qui utilisa en 1949 des extraits de films de propagande pour en étudier les effets sur les soldats américains[82], nous intégrons des extraits de films en lien avec l'expérience des spectateurs mosellans afin de stimuler la mémoire des participants. Elle s'en distingue par contre par la prise en compte de la dynamique du groupe et du caractère collectif de l'expérience évoquée[83]. En effet, comme nous travaillons sur la reconstitution d'une expérience collective et sociale, la pertinence de l'entretien de groupe réside dans sa capacité à recréer un contexte d'interactions sociales entre les participants. Le but est aussi d'identifier les significations partagées et les expressions de désaccords qui apparaissent au cours de la discussion[84], mais également les manières d'éviter les désaccords et de créer du consensus autour du sujet évoqué[85].

L'entretien de groupe tel que nous le proposons est semi-directif. Les participants sont réunis autour d'une table et la discussion naît, soit à partir des questions posées par le chercheur, soit à partir d'objets médiatiques tels que des extraits de films, des coupures de presse ou des photographies de vedettes[86]. Ces « supports de remémoration » ont été sélectionnés en fonction des premiers résultats de nos recherches sur le cinéma de l'annexion. Nous avons choisi des films dont nous étions sûrs qu'ils avaient été diffusés en Moselle et des portraits de vedettes qui avaient bénéficié d'une notoriété locale[87]. Par la suite, certains extraits ont été ajoutés et d'autres supprimés en fonction de l'avancée des recherches. Nous avons également dû prendre en compte que certains passages de films avaient davantage marqué les spectateurs que d'autres. De la même manière, un portrait d'une actrice datant de quelques années avant l'annexion, et sur lequel son apparence était différente du souvenir qu'en ont gardé les témoins, pouvait suffire

[82] TOURÉ El Hadh, « Réflexion épistémologique sur l'usage des focus groups : fondements scientifiques et problèmes de scientificité », in : BARBIEU Colette, GUILLEMETT François, LUCKERHOFF Jason, « Entretiens de groupe : concepts, usages et ancrages I », *Recherches Qualitatives*, volume 29, n°1, 2010, p. 5-27.

[83] Les interactions de groupe ne sont pas considérées comme fondamentales par Robert Merton. DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *op.cit.*, p. 12.

[84] *Ibid*. p.35

[85] Les entretiens de groupe n'ont jamais été utilisés en France dans le cadre de la reconstitution d'une pratique spectatorielle cinématographique. Son utilisation dans le cadre du cinéma en Moselle a donc une valeur expérimentale, d'autant qu'ils se déroulent avec des participants âgés.

[86] Voir liste des supports utilisés dans le tome 2, annexes.

[87] Cette sélection est le fruit du travail préparatoire à la thèse effectué dans le cadre d'un mémoire de recherche en Master II écrit par nos soins et intitulé : « Étude du loisir cinématographique en Moselle sous l'annexion nazie (1940-1945) : de la propagande au divertissement populaire », Université de Lorraine, 2011.

à réduire la capacité du support à entrainer une remémoration. Il a donc fallu prendre en compte ces réactions et adapter nos supports tout au long de la campagne d'entretiens.

Un guide de direction de l'entretien est préparé en amont pour identifier les thèmes à aborder et les questions fondamentales à poser. Néanmoins du fait de l'approche semi-directive, l'entretien offre une liberté de parole aux témoins et de la souplesse dans son déroulement. La mobilisation des noms de vedettes et des titres de films constitue un point de départ de l'échange d'opinions[88]. Elle repose elle-même sur la mémoire corporelle des participants et leur expérience des produits circulant sur le marché[89].

Il appartient au chercheur/interviewer d'offrir un cadre de discussion qui puisse rassurer les participants et les faire se sentir suffisamment à l'aise pour se plonger dans des souvenirs vieux de plus de soixante-dix ans[90]. Nous nous sommes inspirés de la méthode de l'entretien compréhensif développée par Jean-Claude Kaufman[91]. Il insiste sur la nécessité de « rompre la hiérarchie »[92] entre l'enquêteur et les témoins, il préconise l'empathie et le geste de sympathie du premier envers le second. De plus, là où certains recommandent la neutralité de l'enquêteur, qui « ne doit manifester ni approbation ni réprobation ni surprise »[93], Jean-Claude Kaufman indique que le chercheur doit « s'engager » et inciter son interlocuteur à faire de même. Il n'y a pas de « réserve », l'enquêteur doit envoyer des signes et des repères au témoin pour l'aider à se livrer. Cette manière d'aborder l'entretien en se mettant au même niveau que les témoins nous paraît particulièrement adaptée à la situation des participants. Il s'agit de personnes âgées, la moyenne d'âge étant de 86 ans, et il convient de s'adapter à leurs conditions. Nous avons également considéré qu'il était indispensable d'acquérir une connaissance du cinéma nazi qui puisse nous assimiler à un « spectateur semblable » aux personnes interrogées. Cela octroie au chercheur la possibilité de participer, ou accompagner la discussion entre les individus lorsque leur mémoire leur fait défaut. C'est pour cette raison que nous avons choisi d'utiliser le terme « discutant » dans les retranscriptions pour qualifier l'enquêteur/chercheur qui se met dans la posture d'un « accompagnateur bienveillant »[94]. Cette sociabilité artistique qui se met en place

---

[88] LEVERATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2006, p. 149.

[89] *Ibid.*

[90] Il ne faut pas non plus ignorer que les souvenirs se réfèrent à une période émaillée de tragédies et il n'est pas forcément évident de s'y replonger pour les témoins locaux

[91] DE SINGLY François, KAUFMAN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Armand Colin, 2011.

[92] *Ibid.*, p. 50.

[93] LOUBET DEL BAYLE Jean-Louis, *Introduction aux méthodes des sciences sociales*, Toulouse, Privat, 1991, cité par Kaufman, *Ibid.*

[94] HAAS Valérie, MASSON Estelle, « La relation à l'autre comme condition à l'entretien », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale, n°71,* 2006, p. 77-88.

avec le chercheur, et surtout avec les autres participants, accentue l'immersion des témoins dans un cadre social correspondant à celui de l'annexion.

Nous avons également rencontré plusieurs témoins en entretien individuel. Les contraintes de l'âge avancé des témoins impliquent que certains d'entre eux ne pouvaient pas se déplacer pour en rencontrer d'autres. Dans ces cas, nous avons retenu les mêmes principes techniques et méthodologiques que ceux appliqués pour les entretiens collectifs : gestion semi-directive, stimulation de la mémoire avec des objets en lien avec l'expérience relatée, empathie. L'entretien individuel permet, en outre, de nouer une relation de confiance qui occasionne un dévoilement plus important de l'intime du participant. Il convient en effet de distinguer les confidences qui se tiennent en groupe et celles qui apparaissent en entretien individuel. Ainsi les émotions suscitées par certains films ou l'évocation de certains souvenirs peuvent se trouver accentués lors des entretiens individuels.

La recherche de spectateurs de l'annexion capables de témoigner s'est avérée particulièrement difficile[95]. Premièrement, l'absence d'intérêt pour la question du cinéma de l'annexion a entrainé une sorte d'extinction de la mémoire rattachée à cette expérience. Les témoins rencontrés ont tous déclaré ne jamais avoir été interrogés sur ce sujet. Deuxièmement, il convenait de trouver des personnes ayant effectivement vécu en Moselle pendant l'annexion et demeurant en pleine possession de leur fonction mémorielle[96]. Ces complications ont rendu impossible la constitution d'échantillons de témoins sur la base de critères sociaux[97]. Les seuls points communs de tous les témoins qui ont participé à cette étude sont leur appartenance à un territoire, la Moselle, ainsi qu'une expérience cinématographique avérée durant l'annexion.

Onze entretiens ont été organisés dont cinq en groupe, et au total, 20 personnes ont témoigné de leur expérience du cinéma de l'annexion, dont certaines à deux reprises. À l'exception des entretiens 2, 3 et 5, tous se sont déroulés au domicile de l'un des témoins. L'entretien n°2 ayant eu lieu dans des conditions particulières, notamment un nombre trop élevé de participants, nous n'avons pas indiqué les informations des personnes qui ne figurent pas

[95] Le recrutement des témoins s'est fait en deux temps. Les deux premiers entretiens étaient liés à une phase d'exploration du sujet et les témoins ont été rencontrés dans la région de Forbach, et à Metz pour Jean-Marie Straub. Nous avons ensuite pris contact avec des associations s'occupant de personnes âgées pour espérer toucher un public susceptible d'avoir vécu cette période. L'association Barrabino à Forbach s'est prêtée au jeu et a accepté d'organiser une rencontre avec plusieurs de ses membres au sein de ses locaux. Quelques mois plus tard, un second entretien a été organisé dans les mêmes locaux avec deux dames. La dernière étape du recrutement s'est faite à l'aide d'une publication dans le *Républicain Lorrain* en avril 2015. Cet article a permis d'entrer en contact avec cinq témoins répartis dans la région de Metz.

[96] Nous avons visité des structures associatives où aucun témoin n'était en mesure de répondre à nos questions.

[97] Pour autant, à chaque fois que cela est possible et pertinent, nous donnerons en indication certaines caractéristiques sociologiques des participants.

dans les citations de cette thèse. On a remplacé leur nom par un « X ». Pour les entretiens de groupe, nous avons indiqué l'abréviation qui sera utilisée pour les citations insérées dans la thèse.

Liste des entretiens menés pour l'élaboration de la thèse

Numéro de l'entretien et lieu	Date	Nom et prénom	Année de naissance	Commune de résidence	Commune pendant l'annexion
1 - Forbach EG-0	Septembre 2011	Gaston H.	1926	Forbach	Forbach
		Lucien H.	1926	Forbach	Forbach
2 – Metz	Mai 2012	Jean-Marie Straub	1933	Rome	Metz
3 - Forbach EG-1	Janvier 2013	Thérèse L.	1926	Forbach	Sarreguemines
		Adèle M.	1929	Forbach	Forbach
		Huguette	1937	Forbach	Forbach
		X		Forbach	
		X		Forbach	
		X		Forbach	
		X		Forbach	
		X		Forbach	
		X		Forbach	
4 - Forbach EG-2	Juin 2013	Alice D.	1928	Forbach	Forbach
		Raymond H.	1927	Forbach	Forbach
		Lucien H.	1926	Forbach	Forbach
5 - Forbach EG-3	Décembre 2013	Adèle M.	1929	Forbach	Forbach
		Thérèse L.	1926	Forbach	Sarreguemines
6 – Metz EG-4	Avril 2015	Lucien L.	1932	Metz-Devant-Les-Pont	Metz-centre
		Jeannine	1932	Metz-Devant-Les-Pont	Metz-centre
7. Metz	Avril 2015	Marie-Louise S.	1927	Metz-Sablon	Metz-centre

8. Augny	Mai 2015	Marguerite W.	1929	Augny	Metz-centre
9. Vitry-sur-Orne	Mai 2015	Marie-Thérèse S.	1927	Vitry-Sur-Orne	Vitry-Sur-Orne
10. Moulin-Lès-Metz	Juin 2015	Jean-Marie B.	1929	Moulin-Lès-Metz	Metz-centre

Ces entretiens ont été retranscrits dans la thèse de telle sorte à ce qu'ils puissent refléter fidèlement la réalité de la discussion. Néanmoins, pour faciliter la lecture des citations, nous avons « arrangé » certaines phrases (ajustement des doubles-négations, répétitions multiples liées au processus de remémoration). De plus, l'oralité des entretiens nous a semblé, dans certains cas, pâtir de l'influence de la langue allemande chez certains témoins. Dans la mesure du possible, cette manière de s'exprimer, héritée d'une culture allemande en lien avec l'étude menée, a été conservée. Par ailleurs, l'emploi de la virgule, lorsqu'il n'est pas justifié par la syntaxe de la phrase, sert à marquer une courte pause dans le débit des mots alors que les trois points de suspension sont utilisés pour indiquer des pauses plus longues, correspondantes à des hésitations plus marquées.

L'approche anthropologique du cinéma, si elle place le spectateur dans une position privilégiée dans l'analyse, ne réduit pas pour autant le film à un simple titre évoqué en entretien. La capacité des films à mobiliser plus ou moins le corps des spectateurs nous invite à considérer avec tout autant d'intérêt les œuvres que ceux qui les regardent. Il est impératif d'inclure dans cette analyse leurs outils d'évaluation[98]. La prise en compte de l'expérience des spectateurs demande de choisir comme unité d'observation la séance de cinéma, et non le seul titre du film, puisque c'est la confrontation du spectateur à l'œuvre au sein de cette séance qui permet l'observation anthropologique[99]. Cette « unité de mesure » du loisir cinématographique permet de quantifier objectivement la diffusion des films au sein du marché local et donc d'en déduire les succès[100]. Comme Fabrice Montebello l'a remarqué pour sa reconstitution des programmes de Longwy, cette démarche est un élément « indispensable de mesure de l'historicité » des souvenirs des témoins, condamnés à se remémorer leur « passé "cinéphilique" dans le présent

[98] LEVERATTO Jean-Marc, *« Histoire du cinéma et sociologie de la consommation »,* dans : CRETON Laurent, JULLIER Laurent et MOINE Raphaëlle, *Le cinéma en situation : expériences et usages du film*, Théorème, n°15, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 13-23.
[99] *Ibid*.
[100] *Ibid*.

d'enquêtes orales instables »[101]. De plus, ce travail permet de proposer une restitution fidèle de la réalité du marché cinématographique local. Or, l'observation de l'historiographie du cinéma nazi souffre de l'absence de ce type d'approche. Les études à propos du cinéma nazi basent souvent leurs analyses sur les informations relatives aux listes de films qui sont produits chaque année. Or, ces données ne peuvent pas refléter fidèlement la distribution locale. Il n'existe pas de « marché national » mais une multitude de marchés locaux. Les films ne sont pas distribués dans le même ordre dans toutes les salles d'Allemagne. Et surtout, l'imprévisibilité du succès d'un film entraîne des variations dans la durée de sa programmation et ses chances de se voir reprogrammer par la suite. Il en va de même pour toutes les questions concernant l'adaptation « idéologique » des marchés spécifiques, à l'instar de la Moselle. Pour mettre en évidence des preuves d'insistance ou au contraire des preuves de censure, à propos de certains thèmes, il devient obligatoire de rendre compte des films qui sont effectivement projetés sur lesdits marchés. Le marché cinématographique, appréhendé comme un lieu physique et un dispositif d'échange, nous rappelle que la qualité du spectacle ne résulte pas seulement de la production du film, mais de sa qualification par le spectateur sur la base de son expérience[102]. Reconstituer la programmation des salles en prenant soin de comptabiliser le nombre de jours de projection et de séances est le meilleur moyen de décrire le marché local du film. Cette reconstitution concerne uniquement les programmes du circuit commercial « classique » s'effectuant dans les établissements cinématographiques. Les projections organisées dans le cadre d'organisations satellites du NSDAP, ou au sein des écoles, ne peuvent pas être reconstituées. De même, il n'a été trouvé aucune mention de l'existence de projections itinérantes en Moselle bien qu'elles aient existé sous le Troisième Reich[103].

Cette démarche a donné lieu à la constitution d'une base de données regroupant tous les programmes parus dans la presse locale. Dès le début de l'annexion allemande, la presse est placée sous le contrôle du régime et progressivement seules des éditions allemandes sont publiées[104]. En Moselle, deux journaux placés sous contrôle des autorités nazies paraissent durant l'annexion : le *NSZ Westmark* (qui s'appelait le *Deutsche Front* jusqu'à décembre 1940)

[101] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit*., 1997, p. 49-49.

[102] LEVERATTO Jean-Marc, *art.cit.,* 2013, p. 13-23.

[103] Si l'on observe la presse d'autres régions de l'Allemagne nazie, on remarque que ces séances itinérantes sont mentionnées ainsi que les villes visitées. Aucune mention de ce type n'est apparue dans le dépouillement des journaux mosellans. Jean-Pierre Barrot indique par contre qu'elles auraient bien existé en Alsace.

[104] MOHR Thierry, *Les quotidiens nazis* Deutsche Front *et* NSZ-Westmark *en Moselle annexée (1940 à 1944),* mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Metz, 1994.

et le *Metzer Zeitung*[105]. L'intégralité des numéros de ces journaux sont conservés à la bibliothèque municipale de Metz. Chaque jour, et durant les quatre années et demi de l'annexion, les journaux publient les programmes de quelques salles de Moselle[106].

Du point de vue technique, nous utilisons un tableau numérique pour remplir une *feuille* avec les informations collectées dans la presse. Chaque programme publié équivaut à une ligne numérotée dans la base de données. Les colonnes servent à caractériser le programme en question à l'aide des informations disponibles dans le journal : titre du film, nombre de jours de programmation, nombre de séances, nom de la salle, acteurs et actrices principaux, régime d'accès au film, éventuellement le *Kulturfilm* qui accompagne le film principal. Toutes ces informations constituent la source primaire de la base de données. C'est en quelque sorte son squelette auquel il faut encore ajouter d'autres informations relatives aux films programmés mais qui ne sont pas systématiquement données dans le journal comme sa nationalité, son réalisateur, l'année de production, la classification idéologique donnée par Gerd Albrecht[107], ainsi que les *Prädikat* décernés par la *Filmprüfstelle*[108].

Le dépouillement des journaux a ainsi permis d'enregistrer 3500 programmes contenant les titres d'environ 654 films différents[109]. Sur les 56 salles de Moselle ayant été à un moment ou un autre en activité pendant l'annexion, 42 sont apparues au moins à une reprise dans les journaux. Les programmes des villes de Metz et de Thionville ont été reconstitués dans leur quasi-totalité, à l'exception de quelques titres sporadiques sur les quatre années de l'annexion ainsi que dans les dernières semaines (de septembre à novembre 1944) quand la presse ne publiait plus systématiquement les programmes des salles. Pour les autres salles de Moselle, nous avons enregistré tous les programmes qui sont parus mais nous sommes loin d'avoir obtenu un taux de reconstitution aussi élevé que pour les deux villes citées précédemment. Pour autant, la programmation de certaines salles à Hagondange ou Saint-Avold a pu être reconstituée à 100 % mais sur une période écourtée (six mois, un an, voire deux ans selon les cas)[110]. Ainsi, les statistiques qui seront présentées dans cette thèse se reposeront principalement sur l'échantillon fiable des villes de Metz et Thionville. Pour autant, nous

[105] Son nom est modifié plusieurs fois au cours de l'annexion : *Neue Metzer Zeitung*, *Metzer Zeitung am Abend*, *Metzer Zeitung*. Nous avons retenu la « base » commune de tous ces noms, à savoir « Metzer Zeitung ».

[106] Si dans les premiers mois, l'espace alloué aux programmes occupe une large place dans les journaux, on assiste à partir de 1943 à une diminution de cette espace avec désormais une grille détaillée et quelques illustrations.

[107] Gerd Albrecht classe les films produits entre 1933 et 1945 en quatre catégories : P, H, A D. Voir p. 237.

[108] Ces informations proviennent dans la grande majorité des cas de la base de données *Filmportal*, éditée par le *Deutsche Filminstitut* (FILMPORTAL.DE, alles zum Deutschen Film, < http://www.filmportal.de>).

[109] Cela correspond à 17 327 journées de programmation et 42 321 séances cumulées.

[110] Nous avons indiqué en annexe (tome 2) le nombre de programmes reconstitués pour chacune des salles.

remarquons que la « sélection arbitraire » produite par la reconstitution partielle des autres salles de Moselle produit souvent des statistiques équivalentes au corpus quasi-exhaustif de ces deux villes.

Étant donné que le nombre de jours de projection et de séances n'étaient pas toujours mentionnés dans la presse, il nous a fallu souvent les comptabiliser manuellement sur la base des programmes les entourant, et en fonction des pratiques habituelles des salles en question. Nous avons tâché de faire notre possible pour éviter des erreurs mais nous ne pouvons pas exclure qu'à certains moments, il peut exister des nuances entre notre décompte et la réalité de l'exploitation cinématographique locale[111].

Cette histoire du cinéma en Moselle annexée doit également prendre en considération la faiblesse des archives en lien avec ce sujet. D'une manière globale, une grande partie des archives de la période de l'annexion a été détruite soit par les nazis eux-mêmes[112], soit récupérée par les Alliés au moment de la Libération[113]. Les investigations dans les services des archives de Moselle n'ont donné que des résultats sporadiques. Il n'y a guère que les archives municipales de Metz qui possèdent un fond dédié à l'activité cinématographique. On y retrouve de nombreux documents relatifs à la gestion des cinémas de la ville ainsi que de six autres salles réparties en Moselle. Compte tenu du rattachement de la Moselle au *Gau Westmark*, on trouve beaucoup de documents dans les centres d'archives de la Sarre ainsi que dans les principales villes de l'ancienne région politique nazie (Spire, Saarbrücken et Neustadt). Ces différents centres ne mentionnent pas de documents relatifs aux cinémas du *Cdz-Gebiet Lothringen* (l'actuelle Moselle). Enfin, il est important de signaler que nous n'avons pas pris en compte les rapports de la *Sicherheitdienst*, les SD, dans notre étude[114]. Il s'agit là d'une démarche volontaire entreprise pour éviter d'adopter leur point de vue quant à la réception des films en Moselle. À la subjectivité des agents de police capables d'arranger les résultats de leur surveillance pour satisfaire leur hiérarchie[115], nous privilégions la reconstitution minutieuse du

[111] Il subsiste quelques programmes pour lesquels nous n'avons pas pu proposer d'évaluation précise du nombre de projections. Nous avons alors pris la valeur minimale (une journée et une séance). D'autre part 75 programmes n'ont pas pu être correctement identifiés dans les bases de données consultées.

[112] L'ancien conservateur des *Landesarchiv* de la Sarre, Michael Sander, nous a confirmé cette information. Elle est également signalée par plusieurs autres chercheurs ayant travaillé sur l'histoire de la Moselle annexée.

[113] COLIN Jean, « Contribution à l'histoire de la libération de la ville de Metz : les combats du fort Driant (septembre-décembre 1944) », *Académie nationale de Metz*, 1963, p. 105-124.

[114] Certaines d'entre elles sont conservées aux États-Unis, ce qui confirme que les Alliés se sont emparés d'une partie des archives locales.

[115] C'est ce que suggère notamment Stephen Lowry lorsqu'il met en doute la fiabilité de ce type de source. LOWRY Stephen, *art.cit.*

marché local et la prise en compte de l'expérience des spectateurs. De plus, comme cela a été confirmé à plusieurs reprises par les témoins, les Mosellans savaient en général où et quand parler librement. La surveillance publique n'est pas la voie royale vers l'exploration de l'intime et des sensibilités personnelles.

Les journaux locaux contiennent également de nombreux articles et brèves, illustrés ou non, à propos de l'actualité cinématographique allemande. Ils sont à la fois des atouts pour identifier la manière dont le régime communique sur son loisir phare mais aussi des moyens d'estimer l'importance de la culture cinéphile durant l'annexion nazie. Ils ont également tous été collectés et identifiés. D'autre part, la plupart des nouveautés donnent lieu à des « critiques » de journalistes[116] dont certaines ont été exploitées dans nos analyses. Pour élargir notre observation de la réception contemporaine du cinéma nazi, nous avons également exploité plusieurs articles de presse parus en France sous l'occupation.

Aussi, l'étude de l'objet cinématographique implique de voir soi-même les films pour observer et comprendre les émotions qu'ils ont suscitées chez les spectateurs. Lorsque nous avons entamé les recherches relatives à cette étude en 2012, les sources filmiques s'avéraient moins nombreuses qu'elles le sont en 2017. Peu de films allemands ont réellement disparu à la fin de la guerre. Depuis les débuts des années 2000, plusieurs dizaines de films datant de l'époque nazie ont été édités en DVD. Néanmoins, le corpus mosellan compte 654 films et au total, ce sont plus de 1000 films qui ont été produits entre 1933 et 1945. Nous avons donc également fait appel à des revendeurs privés, souvent basés aux États-Unis, proposant des catalogues presque complets du cinéma nazi. Leurs éditions ne sont certainement pas légales mais elles permettre de disposer de films qu'il serait difficile de visionner sinon. Ces sites proposent également à la vente la plupart des films que l'Allemagne interdit à la vente et dont la projection est soumise à condition[117].

Nous avons tâché de regarder un maximum de films mais les contraintes liées à leur achat, ou aux déplacements nécessaires pour les voir, nous ont convaincu de privilégier les films qui avaient bénéficié d'un réel plébiscite au niveau local. Aussi, même si les photogrammes capturés pour illustrer certaines analyses dans le corps de la thèse proviennent de copies numériques, cela n'atteste pas d'une qualité certaine. Enfin, à l'exception de quelques copies pirates de films de propagande et de films de Detlef Sierck réalisés avant son

[116] On ne peut pas vraiment parler de « critique » sous le nazisme puisque les journalistes sont contraints de reprendre les indications fournies par les circulaires du ministère de la Propagande. On leur indique souvent ce qu'ils doivent écrire, et surtout, ce qu'ils ne doivent pas mentionner. CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit.*, 21-22.

[117] Il s'agit des films dits « Unter Vorbehalt ». Voir p. 203.

émigration[118], aucun des films du cinéma nazi n'est disponible en version française (doublée ou sous-titrée). Tout au long de l'étude, les titres des films allemands sont donnés dans leur version originale. Nous avons signalé leur traduction française lorsqu'ils ont été distribués en France (TVF) et entrepris des traductions personnelles lorsque ce ne fut pas le cas (TR)[119]. D'autre part, nous avons bien conscience que les copies des films que nous avons consultées peuvent présenter des variations par rapport aux versions originales. La censure après-guerre a causé d'irrémédiables pertes sur certaines œuvres. De plus, les films ont pu subir des adaptations locales non répertoriées et la Moselle peut très bien avoir été concernée par ce genre de pratique[120].

Les limites spatio-temporelles de notre étude sont évidentes, la thèse étant consacrée à la reconstitution du loisir cinématographique en Moselle annexée par les nazis et de l'expérience des spectateurs locaux. L'espace géographique étudié correspond aux tracés de l'actuel département. Concernant les bornes chronologiques, nous considérons que la germanisation du cinéma débute dans le mois qui suit l'entrée des troupes de la *Wehrmacht* dans Metz (15 juin 1940) et se termine lorsque les Alliés entament la libération du département français. Les Américains prennent sept mois pour traverser le territoire mosellan d'ouest en est (Metz est libérée le 22 novembre 1944, Forbach le 15 mars 1945). La Moselle constitue le dernier secteur avant l'entrée des soldats Américains en Allemagne, la *Wehrmacht* y mobilise donc toutes ses forces pour retarder l'inévitable. Pour autant, la vie « normale » s'estompe progressivement dès la fin du mois d'août 1944, et les derniers programmes cinématographiques publiés dans la presse allemande paraissent le 14 novembre.

En outre, nous avons souhaité inclure dans notre étude les phases transitoires du loisir cinématographique, lorsqu'il passe entre les mains des nazis puis, au lendemain de la libération, lorsqu'il retourne dans le giron de l'État français. L'objectif est d'observer les formes de continuité et de rupture qui émergent à ces deux moments importants de l'histoire. L'accent est mis sur l'immédiat après-guerre et nous avons notamment reconstitué une partie de la programmation des cinémas de Metz au début de l'année 1945.

---

[118] Il s'agit de la première identité de Douglas Sirk.

[119] Une liste reprenant les traductions des titres des films est proposée à la fin de ce tome, ainsi qu'un index.

[120] Cela a notamment été identifié dans une étude des films nazis archivés à la Cinémathèque suisse de Bâle. COSANDEY Roland, « Der ewige Jude à la Cinémathèque suisse : une version non répertoriée », *Cinémathèque suisse, Fonds Archives suisses du film*, Bâle, 2012.

Cette thèse se décompose en trois parties. Dans un premier temps, nous étudierons la manière dont les autorités nazies germanisent le cinéma en Moselle. Nous nous intéresserons ainsi à la structure du loisir en donnant ses caractéristiques. Les enjeux principaux sont l'observation des formes de contrôle de l'activité cinématographique et l'évaluation du degré de germanisation des programmes. Cette caractérisation est essentielle pour l'étude du marché local dans la seconde partie et l'identification des films à succès. Cette dernière se décompose en deux grands chapitres, l'un étant consacré aux palmarès locaux et l'autre aux films de propagande sur les écrans de Moselle. Enfin, la troisième partie aborde le cinéma de l'annexion dans sa signification culturelle et anthropologique, à travers les interactions qu'il produit entre les films et les spectateurs. Il s'agit de proposer une analyse quant à l'impact de la domination culturelle allemande sur les Mosellans. On étudiera aussi les usages possibles des films allemands par un public en particulier, celui des jeunes mosellans, dont nous avons pu reconstituer précisément les pratiques spectatorielles.

Nous avons pris soin d'utiliser conjointement nos différentes sources dans chacune de ces parties. Il n'y a pas de film sans spectateurs et il ne peut y avoir de marché cinématographique sans consommateurs. Nous avons également tenu à fournir des analyses et des interprétations des films qui soient en adéquation avec l'expérience vécue et relatée par les spectateurs mosellans.

Partie 1 : organisation du loisir cinématographique sous le nazisme

Le cinéma pendant les années d'annexion de la Moselle a été étudié uniquement pour sa valeur d'exemple du processus de germanisation de la vie culturelle, à l'image du commentaire formulé par Eugène Heiser : « *De nombreux films allemands passèrent sur les écrans des cinémas de la ville et servaient à une véritable intoxication intellectuelle et politique, servie par la projection de séquences tendancieuses, telle que celle du* Jud Süss[121] *et bien d'autres* » [122]. Nous verrons tout au long de cette thèse toutes les raisons qui font que cette citation écrite par « un témoin de son temps » est inexacte.

Une autre publication locale majeure consacrée à la Seconde Guerre Mondiale en Moselle est le numéro de l'année 1983 des *Cahiers Lorrains*. Il s'agit d'une compilation d'articles évoquant divers aspects de la guerre dans plusieurs villes du département. Même si aucun article n'est consacré aux loisirs, on aurait pu penser que celui à propos de la vie messine sous l'annexion évoquerait l'activité cinématographique dans la ville[123]. Or, malgré un récit riche en détails, il n'y a pas un mot sur les cinémas. Plus loin dans l'ouvrage, on trouve un article sur la région de Forbach durant l'annexion[124]. L'auteur y aborde beaucoup d'aspects de la période et, dans un court passage consacré aux loisirs, il aborde les cinémas forbachois : *« Les restaurants ouverts jusqu'à 23 heures, les cinémas Eden à Petite-Rosselle, le* Filmtheater *de Stiring, le* Thalia *et* Skala *à Forbach [...], l'harmonie municipale de Forbach, les chorales [...] organisaient des concerts, des soirées de variétés, de théâtre avec des artistes [...] et la traditionnelle foire avait sa place* ». Parfois, l'absence d'évocation frôle le déni. Le fils du propriétaire du cinéma *Scala* à Thionville déclare dans un entretien accordé à *L'Est Républicain* en 1954 que cette salle n'avait pas été en activité durant l'annexion et avait servi d'écurie aux soldats allemands. Pascal Foschi, qui rapporte ces propos dans son étude sur les cinémas de Thionville[125], les confirme en écrivant que seul le cinéma *Union* était en activité pendant l'annexion. Pourtant les programmes diffusés dans la presse ainsi que les archives sont très clairs quant à l'activité de trois salles à Thionville – dont le *Scala* – dès le début de l'année 1941.

---

[121] *Le juif Süss*, Veit Harlan, 1940.

[122] HEISER Eugène. *La tragédie lorraine* : 1, Sarreguemines, Pierron, 1978, p. 258. Le travail de cet historien local reste pour autant d'une qualité exemplaire. La publication récente de Daniel Collin, un autre historien local, au sujet de l'histoire du cinéma à Sarreguemines, est bien plus objective. Il insiste sur l'engouement local pour les films allemands avant, pendant et après la guerre. COLLIN Daniel, *Cent ans de cinémas à Sarreguemines : une exception culturelle*, Sarreguemines, Confluence, 2015.

[123] SARY Monique. « La vie à Metz sous l'occupation nazie 1940-1944 », *Les Cahiers Lorrains*, 1983, p. 143-171.

[124] WILMIN Henri, « Le Saillant forbachois sous la croix gammée », *Les Cahiers Lorrains*, 1983, p. 173-193.

[125] FOSCHI Pascal, *Un siècle de cinéma à Thionville*, Thionville, Mairie de Thionville, 1995., p. 16.

Reconstituer le loisir cinématographique pendant l'annexion oblige à décrire la plupart de ses caractéristiques, sa structure et la façon dont les autorités nazies le contrôle. Au préalable, nous avons estimé nécessaire de préciser le contexte historico-culturel qui caractérise la Moselle à la veille de la seconde annexion. Les affinités qu'entretiennent les Mosellans avec le cinéma allemand, et la langue allemande, expliquent d'autant mieux la facilité avec laquelle ce loisir germanisé va s'imposer comme une activité incontournable de l'annexion.

I.1 Les conditions du succès du cinéma allemand

Le département de la Moselle naît à la Révolution Française et s'établit en 1790 sur un territoire sensiblement identique à celui d'aujourd'hui. Il faut y ajouter notamment les cantons de Sarrebruck et Sarrelouis rattachés plus tard à la Prusse et celui de Briey rattaché en 1871 à la Meurthe. La Moselle s'inscrit dans une zone disputée entre toutes les grandes puissances européennes dès les premiers siècles de l'Ère commune jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale. Les Mosellans sont ainsi ballotés de duché en royaume, de république en empire. Nous nous intéressons ici plus particulièrement aux bouleversements qui se produisent à la fin du XIXème siècle lorsque le traité de Francfort cède la Moselle et l'Alsace au nouvel Empire allemand. La compréhension des modalités de cette première annexion est indispensable pour appréhender le cinéma sous le nazisme, notamment à travers l'influence culturelle qu'elle exerce sur le territoire mosellan.

I.1.1 D'une annexion à l'autre : l'enjeu linguistique

Si d'un point de vue administratif la proclamation officielle de la Moselle en tant que département de la République Française en 1790 en fait historiquement et légalement un territoire français, d'un point de vue culturel l'identité mosellane est bien plus difficile à distinguer. L'ambition même des nazis de germaniser ce territoire, le point central de la présente étude, concède ainsi que la Moselle est faite d'une essence culturelle germanique assez dense pour projeter de l'inclure dans l'Empire national-socialiste. La Lorraine, conquise par les peuples germains, intégrée dans le Saint-Empire Germanique reviendrait historiquement et culturellement au *Reich* dans la perspective des approches pangermanistes et d'après la notion du *Volksdeutschen*. D'ailleurs la dénomination donnée à la Moselle durant les deux annexions, *Lothringen* se rapporte directement à la Lotharingie, royaume de Lothaire II, rattachée à la Germanie en 880.

L'un des facteurs essentiels de cette culture particulière est l'usage des langues. La Moselle possède en son sein une « frontière linguistique » séparant virtuellement une population sensible à des langues d'origine germanique et une autre employant d'avantage le Français. On trouve ainsi d'un côté la Moselle germanique où l'on parle le dialecte *platt* ou *ditsch,* et de l'autre la Moselle romane. Cette différenciation linguistique trouve ses origines au VIème siècle lorsque les tribus germaniques traversèrent le Rhin et s'installèrent sur l'actuel territoire mosellan dans une zone coupant le département du nord-est au sud-ouest. Très peu marquée par les siècles qui sont passés, cette frontière linguistique est sensiblement identique au XIXème siècle où elle s'étend d'Audun-Le-Tiche à Sarrebourg[126]. L'usage au sein du département de langues cousines de l'Allemand provoque indéniablement une parentalité forte entre la population mosellane et celle d'outre-Rhin. La constitution de l'identité d'un peuple a pour prérogative une langue commune pour tous ses membres[127]. L'usage des dialectes en Moselle serait ainsi à la fois le produit d'une identité historique germanique et agent influent d'une affinité culturelle en commun avec les Allemands. Cela induit aussi que la Moselle ferait coexister deux zones aux pratiques culturelles différentes, et en effet plusieurs études ont montré qu'il existait des différences socio-culturelles entre les habitants des deux zones linguistiques. Pierre Brasme a étudié la population de Moselle au XIXème siècle et a notamment remarqué que la Moselle germanophone a une croissance démographique plus forte que la Moselle francophone, ou encore que l'émigration vers les Etats-Unis touche majoritairement les Mosellans germanophones[128]. Une autre enquête ethnologique effectuée par Colette Méchin et Sylvie Maurer avait pour objectif de vérifier si la frontière culturelle coïncidait précisément avec la frontière linguistique[129].

Au début de l'été 1870, la Moselle est au premier rang de la guerre qui se prépare. Durant l'été, les premières batailles entre Prussiens et Français se déroulent notamment dans le département[130]. Les mauvais choix stratégiques entraînent le recul de l'armée française vers l'intérieur de la France. À partir de là et jusqu'en 1918, la Moselle est une portion du *Reichsland*

---

[126] LOEW Guy, « Vers la disparition des frontières ? L'exemple des frontières du département de la Moselle », *Cahiers Lorrains*, 1996, volume 3, p. 227-232.

[127] MENISSIER Thierry, « Culture et identité », *Le Portique*, [En ligne], 5-2007, Recherches, mis en ligne le 07 décembre 2007, consulté le 30 mai 2017, <http://leportique.revues.org/1387>.

[128] BRASME Pierre, *La population de Moselle 1815-1914*, Thèse de doctorat en histoire sous la direction d'Alfred Wahl, Université de Metz, 1997. Cité par SCHNEIDER Denis, « Que penser de la frontière linguistique qui traverse le département de la Moselle ? », 2013 (non publié).

[129] MÉCHIN Colette, *Frontière linguistique et frontière des usages en Lorraine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2000.

[130] Bataille de Spicheren (6 août 1870), bataille de Saint-Privat (18 août 1870).

Elsass-Lothringen[131]. Les dispositions législatives sont progressivement transformées pour correspondre à celles de l'Empire.

Avant même que la place forte de Metz ne se rende à l'ennemi[132], l'annexion est présentée par le gouvernement prussien comme un fait acquis : la Moselle n'est pas une conquête mais une réunification[133]. Au droit souverain, Bismarck oppose un droit historique sur une terre dont les habitants sont « pour la plupart de race et de langue germanique même s'ils en avaient perdu conscience[134] ». La langue sert donc de prétexte à une intégration de la Moselle dans le nouvel empire. Le but étant dès lors de faire coïncider les frontières du nouveau *Reich* avec les limites culturelles du *Deutschtum*[135]. Néanmoins les nécessités stratégiques de protection de la nouvelle frontière obligent les Allemands à intégrer Metz dans la zone annexée alors qu'elle se situe hors de l'ère germanophone[136]. L'administration prend néanmoins en compte la distinction linguistique entre ces deux zones notamment dans l'enseignement scolaire. Les communes situées en zone germanophone doivent enseigner dès la rentrée de 1871 en langue allemande alors que dans la zone francophone, le nombre d'heures d'enseignement en allemand est progressivement étendu[137]. On assiste alors à un lent déplacement de l'ex-frontière linguistique vers l'ouest du territoire au fur et à mesure que l'administration considère les communes comme étant désormais germanophones. Dans les zones où l'on parlait le dialecte avant l'annexion, l'usage du français dans la sphère publique a totalement disparu au bout d'une quinzaine d'années et nombreux sont les jeunes en 1918 à ne pas connaître un seul mot de français notamment dans les classes populaires[138]. Il faut attendre le début de la guerre en 1914 pour observer les formes de défrancisation les plus radicales. Le contexte tendu occasionne un durcissement des règles concernant l'usage du français. Les troupes allemandes qui prennent leurs quartiers en Moselle imposent dès lors une « dictature militaire ». La liberté de la presse est supprimée et dès juillet 1914 les journaux en français autorisés jusque là sont désormais interdits. Cela renforce le sentiment antigermaniste d'une population n'ayant pas oublié l'injustice de l'annexion de 1870.

---

[131] Territoire impérial d'Alsace-Lorraine
[132] Le siège de la ville s'étend jusqu'en octobre 1870.
[133] ROTH François, *op.cit.*, p.21.
[134] *Ibid*. p. 22.
[135] *Ibid*, p. 677. « *Das Deutschtum* » signifie le germanisme.
[136] MÉCHIN Colette, *op.cit.*, p. 9
[137] ROTH François, *op.cit.*, p. 149
[138] *Ibid*. p. 663.

Le succès de la germanisation durant la première annexion doit se mesurer autant par l'usage de l'allemand qu'à travers le bain culturel dans lequel ont été plongés les Mosellans[139]. Après l'avènement de l'empereur Guillaume II en 1889, le rôle de Metz évolue[140]. La ville frontalière avec la France doit être une vitrine du *Reich*. On y entreprend des travaux colossaux pour moderniser la cité médiévale étriquée. Un nouveau quartier éclot (la *Neustadt*) qui abrite notamment la gare impériale ainsi que de très nombreuses villas. Ce patrimoine constitue aujourd'hui une richesse culturelle en quête de reconnaissance. Mais l'architecture n'est qu'un pan visible de l'apport socio-culturel de l'annexion dont la présence nous éclaire sur le puissant impact de la culture allemande. Le quotidien social est durablement influencé par les changements législatifs entre 1870 et 1918. La première loi sur l'assurance maladie est par exemple votée en 1889. L'arrivée d'immigrés allemands en nombre dès le début de l'annexion installe des pratiques socio-culturelles allemandes dans le quotidien des Mosellans. Le brassage implique une adoption progressive d'une partie des mœurs de ces immigrés.

La fin de la Première Guerre Mondiale marque la fin de l'Empire et le rattachement de l'Alsace et de la Moselle à la France. La libération des territoires d'Alsace-Lorraine figure dans le huitième point de la déclaration du président Wilson. Néanmoins, le sort de ces territoires n'est pas totalement fixé à la fin de la guerre. La France s'emploie à faire reculer l'idée d'un plébiscite local qui pourrait autonomiser la région[141]. Jusqu'à la signature du traité de Versailles et sa ratification en loi française, la Moselle demeure un territoire « sous occupation militaire française ». La transformation du cadre légal est progressive et adaptée à la situation locale. L'article 3 de la loi du 17 octobre 1919 indique que : « *Les territoires d'Alsace et de Lorraine continuent jusqu'à ce qu'il ait été procédé à l'introduction des lois françaises à être régis par les dispositions législatives et règlementaires qui y sont en vigueur* »[142]. Ainsi la Moselle conserve des particularités législatives tout au long du XXème siècle et aujourd'hui encore de nombreux secteurs sont régis par les lois de l'Empire allemand comme la sécurité sociale ou le droit associatif[143]. L'entre-deux-guerres est donc une période transitoire entre l'Empire Allemand et la République Française.

---

[139] *Ibid*. p. 663 ; 682.

[140] Le château d'Urville situé sur la commune de Pont-à-Chaussy est la propriété de l'empereur. Il ne se situe qu'à une quinzaine de kilomètres de Metz.

[141] GROHMANN Carolyn, *The Problems of Integrating Annexed Lorraine into France*, 1918-1925, Thèse de doctorat, University of Stirling, 1999, p. 80.

[142] Article 3 de la loi du 17 octobre 1919 relative au régime transitoire de l'Alsace et de la Lorraine.

[143] Le concordat en Alsace et en Moselle n'est pas issu de la première annexion mais d'une disposition législative entrée en vigueur sous Napoléon 1er et abolie en France en 1905. Les différentes annexions de la Moselle et de l'Alsace n'ont jamais provoqué l'abrogation ces dispositions qui réservent un statut particulier au culte et à son exercice.

Malgré la cicatrice laissée par quatre ans de dictature militaire, l'influence culturelle et sociale de 48 années d'annexion ne peuvent s'effacer aussi rapidement et les autorités françaises en sont bien conscientes. Immédiatement après la fin de la guerre, l'État crée le service de la propagande chargé de la francisation[144]. On procède aussi à une épuration littérale de la population en expulsant les ex-immigrés allemands[145]. La considération à l'égard de l'Alsace et de la nouvelle Moselle dépend également des changements de politiques menées à la tête de l'Etat français. Ainsi, l'arrivée au pouvoir du Cartel des gauches en 1924 atténue la relative souplesse quant à la francisation du territoire[146]. On concède néanmoins à prolonger la période de transition législative entre les lois locales et celles de la République jusqu'en 1934[147]. Il subsiste dans le département le sentiment d'une politique d'assimilation trop rapide créant un certain malaise[148].

I.1.2 Le cinéma au cœur des enjeux de la francisation

Le facteur linguistique constitue à nouveau l'enjeu principal dans le processus de francisation : l'objectif est de supprimer l'utilisation de l'allemand. L'usage du français doit être prépondérant dans toutes les écoles de Moselle sauf durant les cours de religion où le choix est réservé à l'enseignant[149] et dans les zones dialectophones où trois heures hebdomadaires sont consacrées à l'enseignement de l'allemand[150]. Néanmoins l'apprentissage même de l'allemand *Hochdeutsch* n'est pas similaire au dialecte *platt* ou *ditsch*. Certains jeunes Mosellans dialectophones terminent leur scolarité sans tout à fait maîtriser le français ni

[144] CIESLIK Vanessa, *Le Cinéma en Moselle dans l'entre-deux-guerres, 1919-1939*, mémoire de maîtrise, université de Metz, 2001, p. 147.

[145] Un système de classification des individus selon leur « sang » est mis en place dès 1918. Ceux qui sont nés de père et de mère français (avant 1870) reçoivent une carte A. Ceux qui sont nés d'un seul parent français reçoivent une carte B. Ceux qui sont nés de parents étrangers provenant d'un pays allié reçoivent une carte C et ceux qui sont nés de parents provenant de pays ennemis reçoivent une carte D (Allemagne, Autriche, Turquie, Bulgarie). Le système permet de définir clairement le nombre d'Allemands présents en Moselle (environ un tiers de la population est classé D) et d'appliquer une ségrégation raciale à leur encontre (ils n'ont pas les mêmes droits, ne disposent pas des mêmes taux de change et sont stigmatisés dans leur quotidien). GROHMANN, *op.cit.*, p 159-161.

[146] *Ibid*. p. 117.

[147] Elle n'est interrompue qu'en 1945. *Ibid*., p. 120.

[148] KIEFFER Jean, *L'enseignement primaire mosellan de 1918 à 1939 : essai d'histoire sociale d'un particularisme scolaire,* Thèse de doctorat, Université de Metz 1995, p. 103.

[149] *Ibid*. Cité dans GROHMANN Carolyn, *op.cit*., p. 121.

[150] *Ibid*. p. 124.

l'allemand puisque leur langue d'usage familial demeure dialectale[151]. En 1926, 42 % des Mosellans déclarent le Français comme langue usuelle, 8 % l'allemand et 35 % parlent le dialecte local. Des journaux en langue allemande continuent d'être édités jusqu'en 1939. De fait une partie non négligeable des Mosellans entretient plus d'affinités avec la langue allemande qu'avec la langue française.

En étudiant l'annuaire des sociétés de la ville de Forbach pour l'année 1926, on identifie de nombreuses publicités rédigées exclusivement en allemand. C'est notamment le cas de deux des encarts consacrés aux trois cinémas que compte la ville cette année-là. Le cinéma *Lorrain* porte un nom francisé mais rédige sa publicité en allemand. Au-delà de cette anecdote, le cinéma demeure au cœur des enjeux de francisation durant toute l'entre-deux-guerres. Dès la fin de la Première Guerre Mondiale, les autorités françaises le considèrent comme étant un « moyen d'action puissant » dans la reconquête culturelle des territoires à franciser[152]. Les projections pilotées par le service de la propagande sont systématiquement accompagnées de documentaires ayant pour sujet la France sous divers aspects (culturel, géographique, naturel, artisanal ou encore historique). Cette approche du cinéma en tant que vecteur d'une identité nationale se renforce d'ailleurs en France durant les années 20. Le décret du ministre de l'Instruction Publique Édouard Herriot paru en février 1928 vient rénover les rapports entre l'État et l'industrie cinématographique[153]. Il instruit la politique du contingentement pour gérer l'afflux des films étrangers en France afin de protéger la production nationale mais également pour défendre l'esprit national à travers la représentation cinématographique française[154]. La publication de ce décret se fait au moment de l'apparition progressive du cinéma parlant sur les écrans français[155]. Si les productions nationales pouvaient jusqu'alors se regrouper selon des styles ou des genres, la distinction linguistique doit désormais être prise en compte. Les Mosellans qui maitrisent mieux l'allemand ont une tendance naturelle à préférer regarder les films dans cette langue. Or les objectifs de la dégermanisation, visant la disparition de l'usage de l'allemand, ne concordent pas avec cet engouement pour le film en allemand. Les spectateurs se trouvent dès lors au centre des querelles entre, d'un côté, les exploitants qui souhaitent projeter davantage de films en allemand pour répondre à la demande et, de l'autre côté, les

[151] *Ibid*. p. 125.

[152] ADM 24 Z 1 : Lettre du sous-secrétaire d'État à la présidence du conseil à Monsieur le Haut-Commissaire de la République à Strasbourg datée du 10 décembre 1918. Cité par CIESLIK Vanessa, *op.cit*., p. 147.

[153] GAUTHIER Christophe, PERRON Tanguy perron, VEZYROGLOU Dimitri, « Histoire et cinéma : 1928, année politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* n 48, 2001, p. 190-208.

[154] *Ibid.*

[155] La première projection parlante a lieu le 25 septembre 1930 à Metz. CIESLIK Vanessa, *op.cit*., p.95.

distributeurs qui estiment que les films français ne sont pas assez nombreux en Moselle. Les autorités de leur côté jouent de leurs pouvoirs administratifs pour retarder, voire empêcher l'exploitation de nombreux films en allemand[156]. *Quatre de l'Infanterie*[157] (George Wilhelm Pabst, 1930) est interdit dans sa version allemande sur le territoire alsacien et mosellan. La *Société Française du Film* s'adresse au préfet de Strasbourg qui déclare ne pas pouvoir annuler l'interdiction de la version germanophone car elle émane de Paris[158]. Le 13 février 1931 la *Chambre syndicale française de la cinématographie* indique que le film français rencontre moins de succès que le film allemand en Alsace-Lorraine. Le décret du 22 juillet 1933 durcit le contingentement et touche la Moselle dans la mesure où il limite la distribution des films étrangers en langue originale sur le territoire français et au sein même de chaque département[159]. Ces films ne peuvent être projetés que dans cinq salles du département de la Seine et dans dix salles des autres départements français. Les exploitants mosellans demandent des garanties les concernant puisqu'il s'agit d'une entrave claire à la distribution des films allemands. Ils obtiennent gain de cause et l'application du décret exclut les films édités en langue allemande[160]. C'est à ce moment que naît l'idée d'un contingentement spécial pour l'Alsace-Moselle. Par son biais, l'État peut adapter ses règles pour chaque spécificité linguistique locale mais également mieux observer l'usage de l'allemand dans les zones où la francisation est plus difficile. Une enquête préfectorale d'ampleur est lancée dans chaque canton de Moselle afin de mettre au point un décret spécifique aux départements recouvrés. On y apprend par exemple que certains cinémas de Forbach proposent près de 90 % de films allemands ou à l'inverse qu'à Château-Salins on n'en diffuse aucun. Le 9 juillet 1934 le décret instituant une politique de quota de films allemands en Alsace-Moselle est rédigé[161]. L'article premier autorise « à titre exceptionnel » les départements concernés à projeter des films en langue allemande dans la limite d'un contingent communiqué en annexe. Celui-ci vise uniquement à quantifier les « grands films » projetés en français et en allemand (art.2). Les exploitants sont obligés de tenir un registre où toutes les informations relatives aux projections doivent être notées (titre du film, langue, numéro de visa, date) (art. 3). En outre, un contrôle de ces informations est prévu par

[156] LE MOAL-PILTZING PIA, « La censure française du cinéma allemand en Alsace-Lorraine », in : BENAY Jeanne, LEVERATTO Jean-Marc, Culture et histoire des spectacle en Alsace et en Lorraine : de l'annexion à la décentralisation (1871-1946), Bern, Lang, 2005, p. 387-404.

[157] TO : *Westfront 1918.*

[158] *Ibid.*

[159] *Hebdo-film, Revue indépendante et impartiale de la production cinématographique*, 29 juillet 1933.

[160] CIESLIK Vanessa, *op.cit.,* p. 264.

[161] République Française, « Décret relatif à la projection des films cinématographiques dans les départements du Bas-Rhin, du Haut-Rhin et de la Moselle », *Journal officiel*, 10 juillet 1934, p. 6947.

les autorités de police et le non-respect des contingents expose les propriétaires à la suppression de leur autorisation d'exploitation (art. 4).

Ce décret montre que l'État français ne néglige pas la question des projections en langue allemande. Les mots choisis révèlent une volonté d'agir sur le contrôle de la langue des films, et pas forcément leur contenu. Ce décret prend une forme d'injonction stricte étant donné les tâches administratives qu'il impose aux exploitants ainsi que les risques encourus en cas de non-respect des règles. Il est suivi d'un tableau reprenant l'ensemble des salles en exploitation dans les trois départements auxquelles sont assignées des pourcentages de films en allemand *autorisés* et un pourcentage de films en français *exigés*. Nous reprenons ici les pourcentages de films en allemand autorisés pour quelques communes :

- Metz : *Palace* 10 %, *Royal* 10 %, *Scala* 60%, *Vox* 10 %.
- Forbach : *Union* 20 %, *Lorrain* 75 %, *Palace* 60 %.
- Saint-Avold : *Kramer* 50 %, *U.T* 50 %.
- Amnéville : *Cinéma Populaire* 60 %.
- Thionville : *Scala* 30 %, *Union* 20 %, *Select* 50 %.
- Stiring-Wendel : *U.T* 75 %.
- Rombas : *Eden* 25 %.

Plus on s'approche de la frontière avec l'Allemagne et plus le pourcentage de films en allemand est élevé. C'est le résultat de l'enquête préfectorale visant à prendre en compte les attentes des publics dans chaque secteur. Néanmoins, là où les pourcentages ne sont pas adaptés à la demande, on rapporte que les salles sont tout simplement plus remplies les jours de projections en allemand que les jours de projections en français, le public ne faisant que s'adapter à la contrainte[162]. Des cinémas sont également pris en flagrant délit de mensonge quant aux nombres de projections déclarées. En effet, les registres indiquent à la fois le nombre de films programmés ainsi que le nombre de séances organisées pour chaque film.

Par la suite le décret est complété par des mises à jour des tableaux de salles et de leurs pourcentages respectifs. Ils permettent de suivre la baisse progressive des contingentements de films allemands accordés en Moselle. En 1939, seules trois salles proposent davantage de films

[162] COLLIN Daniel, *op.cit*., p. 79.

allemands que de films français : le *Scala* de Metz, l'*Eden* de Sarreguemines et l'*Eden* d'Algrange. Il reste cependant difficile d'en déduire la progression de l'usage du français en Moselle, si tant est que le cinéma puisse être un indicateur fiable[163]. Il faudrait alors pouvoir évaluer la présence des spectateurs pendant les séances en langue allemande et les séances en langue française pour définir plus précisément ces rapports de force. L'apprentissage et l'usage du français progressent même dans les cantons les plus proches de la frontière. La situation linguistique en cette fin des années 1930 traduit une coexistence des deux langues et la persistance de quotas de films allemands en Moselle, même lorsqu'ils sont minimes, indique un intérêt continu d'une partie des Mosellans pour le cinéma allemand.

I.1.3 La situation à la veille de la Seconde Guerre Mondiale

La question du cinéma revêt donc un enjeu spécifique en Moselle dans les années qui précèdent la Seconde Guerre Mondiale. La liste des films en langue allemande ayant reçu un visa d'exploitation en Alsace-Moselle pour le premier semestre de 1939 est intéressante à étudier[164]. On y trouve plusieurs films qui sont également diffusés en Moselle dans les programmes des salles annexées à partir de juillet 1940 : *Menschen, Tiere, Sensationen*[165] (Harry Piel, 1938), *Liebe Streng verboten!*[166] (Heinz Helbig, 1939), *Heimat*[167] (Carl Froelich, 1938), *Der Blaufuchs*[168] (Viktor Tourjansky, 1938), *Männer mussen so sein*[169] (Arthur Maria Rabenalt, 1939) ou encore *Eine Nacht im Mai*[170] (Georg Jacoby, 1938). Ces films se répartissent entre le film de spectacle et le mélodrame. Le film *Heimat* est un mélodrame avec Zarah Leander (à l'affiche également de *Der Blaufuchs*) qui remporte le prix du film de la Nation en 1938. On identifie également plusieurs films réalisés en Autriche, désormais rattachée à

[163] Les spectateurs peuvent continuer à préférer les films allemands parce qu'ils les comprennent mieux. Une personne aura bien souvent plus d'aisance à suivre un film qui emploie sa langue maternelle. On peut, à l'inverse, penser que le film français puisse devenir un moyen d'apprentissage de la langue française pour les populations demeurant germanophones.

[164] Il ne s'agit là que d'une indication des productions qui arrivent sur le marché local. Nous ne possédons pas d'informations quant à leurs programmations effectives.

[165] TVF : *Panique au cirque*.

[166] TT : *Amour formellement interdit*.

[167] TVF : *Magda*.

[168] TVF : *La Belle Hongroise.*

[169] TVF : *La femme aux tigres.*

[170] TVF : *Fille d'Eve.*

l'Allemagne, ou avec des vedettes autrichiennes à l'affiche (Hans Moser dans *Liebe Streng verboten!*, Paul Hörbiger dans *Heimat* et *Männer mussen so sein*).

Nous émettons l'hypothèse que cette affinité pour les films allemands est une trace culturelle restante de la première annexion. Elle est permise par la relative souplesse des autorités françaises vis-à-vis de la culture allemande et constitue un point central dans le processus continu qui se joue au moment où le cinéma mosellan est germanisé en 1940. Ainsi la « tonalité très allemande »[171] qui s'est installée dans toute la Moselle à partir de 1870 influence la consommation de films des spectateurs locaux.

Marie-Thérèse, habitante de Vitry-Sur-Orne, se souvient très bien du mois d'août 1939. Son oncle habitant Sarrebruck l'avait invitée à passer quelques jours avec lui pour finir l'été. Lui qui « fumait beaucoup » avait collectionné une multitude de paquets de cigarettes sur lesquels étaient reproduits les portraits des vedettes du cinéma. Ils étaient ensuite découpés et collés dans un album conçu spécialement pour cet usage. Marie-Thérèse conserve encore aujourd'hui le *Bunte Filmbilder* que lui avait offert son oncle le 25 août 1939. Il témoigne à la fois de l'attachement de la jeune Mosellane pour le cinéma allemand mais également de la diversité du marché cinématographique allemand à la veille de la Seconde Guerre Mondiale. Shirley Temple et Greta Garbo y côtoient Marika Rökk et Hans Albers. Moins d'une semaine après les vacances de Marie-Thérèse à Sarrebruck la guerre est déclarée entre l'Allemagne et la France. La population se trouvant entre la ligne Maginot et la frontière allemande doit être évacuée dès le 1er septembre 1939. Les Mosellans s'apprêtent à utiliser leur « résignation douloureuse[172] » pour supporter leur transfert d'une nation à une autre, comme ils le font depuis des décennies.

[171] ROTH François, *op.cit.*, p. 662.
[172] BONNET Serge, *Sociologie politique et religieuse de la Lorraine*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 17.

L'intérieur du Bunte Filmbilder *précieusement conservé par Marie-Thérèse.*

I.2 La germanisation de l'exploitation cinématographique

Le début de la guerre compromet immédiatement la poursuite des séances cinématographiques. Il n'y a évidemment plus de projection dans la zone évacuée dès le début de septembre 1939. Dans le reste du département, une fermeture est aussi décidée mais elle est annulée rapidement, le risque de combat étant inexistant. À Thionville, même si les forces allemandes ne font leur entrée dans la ville qu'à la fin du printemps 1940, la municipalité décide la fermeture des trois cinémas de la ville en décembre 1939 par manque de main-d'œuvre suite à la mobilisation générale et par manque de « matières » à projeter[173]. Enfin, à Metz, comme dans tout le reste du département encore en activité, la fermeture des salles est ordonnée par un arrêté préfectoral du 15 mai 1940 mettant fin à toutes les représentations de spectacles en Moselle[174].

[173] Foschi Pascal, *Un siècle de cinéma à Thionville*, *Documents Thionvillois*, 1995, Mairie de Thionville, 1995.
[174] *Ibid.*

I.2.1 Une prise en main immédiate

I.2.1.a La germanisation immédiate du cinéma

Alors que la vie quotidienne semblait s'être stoppée pendant les jours précédant et suivant l'entrée des troupes allemandes à Metz le 14 juin 1940, la reprise de l'activité culturelle ne se fait pas attendre. Le 20 juin, on annonce par affichage public la réouverture à 15h des cinémas Rex et Palace par ordre de l'Autorité militaire allemande[175]. Si l'ouverture du second est vérifiable dès la reprise des éditions de journaux en papier, il convient de considérer l'annonce de la réouverture du *Rex* comme ayant soit été prématurée ou annulée entre temps. Le mardi 2 juillet le *Palast* projette *Der Postmeister*[176] (Gustav Ucicky, 1940). Il s'agit ainsi du premier film de notre reconstitution des programmes. C'est un film récent, dont la première mondiale a eu lieu à peine deux mois auparavant au *Capitol* de Berlin[177], il met en scène deux grandes vedettes du cinéma allemand : Heinrich George et Hilde Krahl. Ce film est un des grands succès de l'année 1940, il remporte en septembre la coupe Mussolini du meilleur film étranger à la *Mostra* de Venise. Bien que l'on puisse remettre en cause l'objectivité du festival dans le contexte d'alliance totalitaire entre l'Allemagne et l'Italie, le prix remporté par *Der Postmeister* témoigne, tout du moins au sein des productions de « l'axe », d'une qualité reconnue. Le choisir en tant que premier film projeté en Moselle annexée est à l'image de la volonté à venir d'offrir un spectacle de qualité. Le film est également choisi pour inaugurer la saison cinématographique allemande dans les cinémas de Paris en France occupée quelques semaines plus tard[178]. Le programme publié dans la presse distingue un tarif d'entrée différent pour les civils et pour les militaires : de 4 à 8 francs pour les premiers et de 0,20 à 0,40 *RM* pour les seconds. Cette distinction et la référence au franc disparaissent définitivement des programmes publiés dans le MZ dès la fin du mois. Le 6 juillet un nouveau film remplace *Der Postmeister*. Il s'agit d'*Opernball*[179] (Géza von Bolváry, 1939), une comédie viennoise typique avec Hans Moser et Theo Lingen notamment. Le 13 juillet 1940 le cinéma *Vox* en centre-ville

[175] ADM 17 FI 11/14.
[176] TVF : *Le Maître de Post*e.
[177] *Filmportal.de*
[178] GARÇON François, *La distribution cinématographique en France 1907-1957*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 168.
[179] TVF : *Nuits de Vienne.*

de Metz rouvre avec le film *Stern von Rio*[180] (Karl Anton, 1940). Le rythme de succession des programmes devient alors hebdomadaire, ils sont renouvelés chaque samedi à l'exception du documentaire *Feldzug in Polen*[181] (Fritz Hippler, 1940) programmé au *Vox* durant 14 jours. Trois séances ont lieu chaque jour. Indubitablement ce n'est pas un cinéma de seconde main qui est proposé aux spectateurs en Moselle. Avant le mois d'août, la plupart des grandes vedettes allemandes sont apparues sur les écrans des salles messines : Zarah Leander dans *Heimat,* Hans Albers dans *Ein Mann auf Abwegen*[182] (Herbert Selpin, 1940), Willy Birgel dans *Maria Ilona*[183] (Géza Von Bolváry, 1939).

La reprise extrêmement rapide de l'activité des cinémas à Metz s'inscrit dans la volonté manifeste des autorités allemandes de réinstaller une vie quotidienne normale. La presse écrite dont on propose un nouveau quotidien, le *Metzer Zeitung*, fait son apparition le 2 juillet et l'activité ferroviaire reprend la veille. La séance de cinéma, la presse écrite quotidienne et les trains, en tant que rendez-vous ponctuels et réguliers, sont des marqueurs stables et fiables du quotidien et influencent la perception du temps. Ils sont également tous les trois des symboles de l'essor de la société moderne à la fin du XIXème siècle ayant elle-même imposé une réorganisation du temps par les hommes d'après leurs activités sociales[184]. En se pressant de réactiver ces marqueurs de temps, les autorités allemandes utilisent la capacité de ces objets à rythmer le quotidien pour renforcer un sentiment de continuité et de stabilité. Plus ces rendez-vous ponctuels reprennent leur place dans la société, moins la population se rend compte des changements sous-jacents. Ainsi ces premières semaines d'activité cinématographique sont tout autant à considérer pour leur valeur symbolique de temporalité qu'elles réimposent que pour leur capacité croissante à attirer des spectateurs locaux.

Deux autres salles ouvrent à Metz vers la fin de l'été 1940. La salle de quartier *Lux* à Metz-Sablon entame la projection de films le 25 août. Malgré sa localisation en dehors du centre-ville, il ne s'agit pas d'une petite salle. Elle peut contenir jusqu'à 600 personnes. Cet établissement est celui qui proposera le plus de films tout au long de l'annexion avec 284 programmes jusqu'en août 1944. Au fil des mois, on y trouve de moins en moins de films récents, les nouveautés devenant l'exclusivité des grandes salles du centre-ville. C'est d'ailleurs la plus grande d'entre elles, le *Rex*, qui est la prochaine à redémarrer ses projections le 21

[180] TVF : *L'Étoile de Rio*
[181] TVF : *Campagne de Pologne.*
[182] TVF : *La fugue de Mr. Patterson*.
[183] TVF : *Maria Ilona.*
[184] FUREIX Emmanuel, JARRIGE François, *La Modernité désenchantée : relire l'histoire du XIXème siècle français*, Paris, La Découverte, 2015.

septembre 1940. Avec ses 1169 sièges, cette salle inaugurée seulement un an auparavant est la plus grande de Moselle. Son ouverture « imminente » est annoncée plusieurs fois dans la presse et son inauguration constitue un des plus grands évènements culturels de l'annexion à Metz. *Trenck, der Pandur*[185] (Herbert Selpin, 1940) avec Hans Albers est programmé à cette occasion, la première a eu lieu seulement un mois auparavant à Vienne[186]. La réouverture des autres salles de Moselle s'échelonne sur plusieurs mois, voire années.

I.2.1.b La germanisation des séances

Dès la première séance du 2 juillet 1940, le contenu des projections est calqué sur ce qui se fait dans le reste de l'Allemagne. Désormais une séance est composée d'une bande d'actualité, *Die Deutsche Wochenschau*, d'un film documentaire, le *Kulturfilm* et du film principal. Le passage des bandes ne se fait pas toujours dans le même ordre.

Depuis septembre 1939, il n'existe plus qu'un seul journal d'actualités en images en Allemagne[187]. Le ministère de la Propagande a regroupé les *Ufa-Tonwoche*, *Deulig Tonwoche*, *Tobis-Wochenschau* et *Fox Tönende Wochenschau* pour proposer un journal uniformisé sur tout le territoire du *Reich* : les *Deutsche Wochenschau*. L'entrée en guerre des Allemands au même moment incite le gouvernement à uniformiser les actualités pour mieux les contrôler. Comme ils le rappellent eux-mêmes dans un article publié le 23 septembre 1940 dans le *Metzer Zeitung*[188], l'avance des Français et des Anglais en matière d'actualités filmées durant la Première Guerre Mondiale a eu des effets néfastes sur l'image qui fut donnée de l'Allemagne. La « propagande anti-allemande » aurait été d'autant plus efficace qu'il n'y avait pas d'actualités allemandes pour y répondre. La maîtrise des actualités demeure donc un objectif de premier ordre pour les Allemands soucieux de mieux communiquer. En 1938, l'Allemagne crée une unité militaire chargée de couvrir médiatiquement les actions des armées : la *Propandakompany*. Plus que des simples journalistes, les hommes de la « PK » sont intégrés aux régiments pour réaliser des reportages au plus près des faits de guerre. Ce sont eux qui apportent les images destinées à composer les bulletins d'actualités allemandes.

---

[185] TVF : *Trenck.*

[186] *Filmportal.de.*

[187] HOFFMANN Kay, « Propagandistic problems of German newsreels in World War II », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volume 24, 2004, p.133-142.

[188] « Zen Jahre Tönende Wochenschau », MZ, 23 septembre 1940.

Les Allemands ne projettent pas les mêmes films en Allemagne et dans les zones occupées ou sous protectorat. En France ce sont les *Actualités Mondiales*[189] qui sont diffusées dans la zone occupée alors que la zone libre diffuse *France-Actualités-Pathé-Gaumont* à partir d'octobre 1940[190]. Naturellement le statut de territoire annexé de la Moselle implique que ce soit les *Deutsche Wochenschau* qui sont montrées dans les cinémas. On le vérifie dès le 16 septembre lorsqu'une brève du *Metzer Zeitung* évoque des images filmées à Metz dans les *Wochenschau* diffusées au *Vox* de Metz. Il s'agit d'un court reportage sur l'unité *SS-Leibstandarte Adolf Hitler* filmé le 7 septembre. Après vérification, le programme des *Deutsche Wochenschau* projetées la semaine du 16 septembre 1940 mentionne en effet un reportage montrant une revue de troupe de la *SS-Leibstandarte Adolf Hitler* par Himmler à Metz[191]. Nous avons donc la preuve qu'en septembre 1940 ce sont bien les actualités destinées à l'Allemagne qui sont diffusées en Moselle[192], en cohérence avec la germanisation du cinéma alors en cours. Par ailleurs, l'un des objectifs des autorités est de diffuser les actualités sur tout le territoire dans une durée qui soit la plus réduite possible. En moins d'un mois l'Allemagne entière doit avoir vu ces images. On remarque que Metz reçoit la nouvelle bande d'actualités au premier jour de sa diffusion. Un article au titre des plus pragmatiques, « Les actualités sont-elles récentes ? »[193], renseigne les lecteurs mosellans sur la capacité des services de propagande à proposer des reportages dans l'air du temps. Pour cela il faut produire entre 1,3 et 2 millions de mètres de pellicules chaque semaine afin d'alimenter tous les cinémas d'Allemagne.

En Allemagne, une fois l'attrait des grandes victoires militaires passé, l'engouement pour les actualités baisse en intensité[194]. Le ministère réagit en rendant obligatoire pour les spectateurs d'assister à la projection des actualités. Si ces derniers se présentent au guichet après le début de la séance, ils ne peuvent pas voir le film. Dès mai 1941 à Metz, la direction des cinémas indique aux spectateurs qu'il faut éviter d'entrer dans les salles après le début de la projection des actualités[195]. Un an plus tard, le ton semble plus dur puisqu'un encart similaire

---

[189] BOWLES Brett, « German newsreel propaganda in France, 1940–1944 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volume 24, n°1, 2004 p.45-67.

[190] L'HERITIER Anne-Marie, « Les actualités cinématographiques : les conditions de production et d'exploitation du Pathé-Journal (1920-1940) », *Cahiers de la Méditerranée*, n°16-17, 1978, p. 55-72.

[191] *Die Deutsche Wochenschau* 523/38/1940. Le premier nombre indique le numéro de l'actualité, le second le numéro de la semaine de diffusion et le dernier l'année en cours.

[192] Des relevés d'informations concernant quelques *Deutsche Wochenschau* diffusées au début de l'année 1943 sont archivés aux AMM. Ils présentent le sommaire des films, leur durée et longueur ainsi que leur régime de diffusion. AMM 35 Z 16.

[193] « Ist die Wochenschau Aktuell ? », *MZ*, 29 avril 1942.

[194] HOFFMANN Kay, *art.cit*.

[195] *MZ*, 16 mai 1941.

affiche le mot « *Pünktlich*[196] » et précise que la *Reichsfilmkammer* n'autorise plus les entrées tardives.

Au-delà de cette réorganisation du contenu des séances, c'est bien tout le loisir cinématographique qui passe sous le contrôle des autorités d'annexion.

I.2.2 Le contrôle de l'activité cinématographique

I.2.2.a La prise en main des cinémas par le parti nazi

Le premier organigramme du *CdZ Lothringen* en juillet 1940 montre la présence au sein du *Abteilung 1* (Bureau 1) d'un service dédié à la culture, intitulé *K* pour *Kultur*[197]. D'après les documents annexes, ce bureau est chargé de la gestion des salles de cinéma, une mission en somme plutôt administrative[198]. Au même moment, le 12 juillet 1940, le chef du bureau de la Propagande[199] pour le *Gau Saarpfalz*[200] Rudolf Trampler transmet une lettre au chef de l'administration civile Josef Bürckel au sujet du contrôle du cinéma en « Lorraine allemande »[201]. Il lui indique que l'actuel chef du *Gaufilmstelle* et de la *Reichsfilmkammer* du *Saarpfalz*, Heinz Frey, s'occupe désormais des questions liées à la « propagande par le film »[202] en Lorraine. Toutes les structures précitées sont liées au NSDAP. Cette lettre est importante pour plusieurs raisons. Elle illustre d'abord la mainmise du NSDAP sur l'activité cinématographique au sein du territoire annexé. D'autre part, la soudaineté de cette décision, aux premiers jours de l'annexion, ainsi que son ton intransigeant sous-entend un enjeu déterminant pour le parti à propos de l'usage du cinéma à des fins de propagande. Il demeure compliqué de tracer le cheminement de ce contrôle pour la suite de l'annexion puisque les archives sont très peu nombreuses. On remarque néanmoins que dans chacune d'entre elles

[196] « À l'heure ».
[197] ADM 1W1.
[198] Il est à noter qu'en Alsace, à la différence de la Moselle annexée, la gestion des cinémas est rattachée dès juillet 1940 à un bureau de la Propagande. ADM 1W1.
[199] *Der Leiter des Reichspropagandeamtes Saarfalz*
[200] Il s'agit du *Gau* qui sera fusionné avec le *CdZ Lothringen* un an plus tard.
[201] ADM 1W1.
[202] Pour autant, il est difficile de savoir si cette fonction concerne toutes les catégories filmiques ou seulement les actualités.

plane le contrôle du parti sur les décisions d'ampleur. En octobre 1940, le *Kreisleiter*[203] de Ludwigshafen écrit au maire de Metz Karl Kleemann afin de lui recommander son beau-fils pour diriger l'un des cinémas de la ville[204]. Au-delà de ce qui semble être des arrangements entre membres du parti, le *Kreisleiter* cite une directive du CdZ Lothringen datée du 10 octobre 1940 qui stipule que les cinémas de Metz doivent être dirigés par des personnes reconnues pour leurs compétences professionnelles et politiques. La constitution de la *Lothringer Lichtspieltheater Gmbh* en 1943, une société de gestion de 11 salles en Moselle, est pilotée par les dirigeants du parti depuis Sarrebruck[205]. L'investigation des quelques archives au sujet de l'organisation du cinéma en Moselle ne permet pas de dévoiler une véritable politique locale à son propos. Néanmoins différents indices nous mettent sur la voie d'un pilotage des activités cinématographiques uniquement par des membres du parti nazi.

I.2.2.b Les réouvertures de salles

D'après l'annuaire des cinémas du *Reich* de l'année 1942 (*Reichs-Kino Adressbuch*), 49 salles sont en activité en Moselle à ce moment-là[206]. L'historien Henri Hiegel, spécialiste de la Moselle annexée, indiquait le chiffre de 43 salles de cinémas ouvertes entre juillet 1940 et juin 1941[207]. La reconstitution des programmes permet de vérifier ces informations ainsi que de suivre précisément la réouverture progressive des salles sur tout le territoire.

Dès le mois de juillet 1940, nous l'avons vu, deux salles ont déjà rouvert à Metz : le *Palast* et le *Vox*. Dans les semaines qui suivent ce sont neuf autres salles qui annoncent leur réouverture dans la presse locale. À Thionville, le cinéma *Union* propose une programmation hebdomadaire dès le 26 juillet. Le *Lux* à Metz-Sablon reprend ses projections le 23 août. À Hayange, une ville plus modeste située au nord de Metz, le cinéma *Dux* reprend les projections le 28 août 1940. Le

[203] Le *Kreisleiter* est un cadre du parti nazi chargé de la surveillance d'un district communal.

[204] AMM 2 Z 30.

[205] Quelques semaines avant la signature officielle de sa création, le maire de Metz informe le gouverneur du *Gau Westmark* et son administrateur des finances d'une procédure de vérification politique à propos d'Heinrich Meisenzahl, la personne pressentie pour diriger la future société. On trouve en effet des échanges écrits entre le maire de Metz et différents services locaux du NSDAP. Un courrier de la direction de la propagande du *Gau Westmark* daté du 18 juin 1943 atteste de la qualité professionnelle du futur dirigeant, un professionnel du secteur cinématographique « de longue date ». En outre l'auteur dit « ne pas douter » de sa fiabilité politique. Un mois plus tard, la section messine de la NSDAP répond également au maire de Metz et lui indique qu'Heinrich Meisenzahl est une personne « sûre sur le plan politique ». AMM 2 Z 30.

[206] *Reichs-Kino Adressbuch 1942 : Frankfurt – Süwestdeutschland*, Berlin, Dr Buhrbanck & CO, 1942, p. 353-356.

[207] HIEGEL Henri, « La Germanisation et la Nazification de la vie culturelle du département de la Moselle sous l'occupation allemande de 1940 à 1944 (2e partie) », *Académie nationale de Metz*, 1985, p. 84-96.

31 août, ce sont l'*Eden* à Algrange, l'*Union* à Hagondange et le *Populaire* à Amnéville qui redémarrent et le 3 septembre on trouve un compte-rendu d'une première séance dans une salle de Basse-Yutz. Dès la fin de l'été qui avait débuté avec l'invasion du département par les troupes militaires allemandes, dix salles ont déjà repris leur activité. Le secteur où se trouvent toutes ces salles est logiquement celui qui fut le moins éprouvé par l'évacuation des civils. Les mois qui suivent montrent que l'activité des cinémas se renforce le long de l'axe Metz-Thionville avec la réouverture du *Scala* à Metz, du *Scala* de Thionville et d'une seconde salle à Hayange (*Palast*). Il faut attendre le 21 décembre 1940 pour découvrir un programme d'une salle qui se situe hors de cette zone avec l'apparition du cinéma *Krämer* de Saint-Avold. L'année suivante, au moins 22 autres salles ouvrent et le loisir cinématographique couvre déjà presque toute la Moselle[208], d'Audun-Le-Tiche au nord-est de la Moselle jusqu'à Sarrebourg au sud-est : L'Hôpital le 17 janvier, Longeville-Lès-Saint-Avold le 9 février, Moyeuvre-Grande le 28 février 1941, l'*Eden* à Rombas le 2 mars, l'*Union* à Sarrebourg le 8 mars, Audun-le-Tiche le 29 mars, l'*Elektro* à Uckange le 2 avril, le *Gloria* à Thionville le 10 mai, Manom le 11 mai, Sarralbe le 13 mai. Le 16 mai 1941, à l'occasion de la fête des mères, les autorités allemandes programment le film *Mutterliebe*[209] (Gustav Ucicky, 1939) dans plusieurs salles de Moselle. La publication dans la presse des villes participants à l'évènement permet de compléter la liste des salles en activité : le *Vox* à Forbach, l'*Eden* à Saint-Avold, la *Saalbau* et l'*Eden* à Sarreguemines, le *Krämer* à Merlebach et le *Gloria* à Freyming. Enfin, on apprend l'ouverture d'une salle à Sierck-les-Bains le 27 juin 1941. Ainsi après une première saison d'activité cinématographique sous contrôle allemand, 31 salles au minimum seraient en activité en Moselle. Notons encore l'ouverture du cinéma *Kammer* à Metz en lieu et place du *Royal* le 3 octobre 1941.

Les programmes qui paraissent dans la presse au cours des mois et années suivantes permettent d'attester l'activité de nombreuses autres salles. Elles sont souvent situées en dehors des grandes agglomérations mosellanes et la diffusion de leurs programmes reste sporadique. C'est surtout lors de la projection de films à succès comme *Die goldene Stadt*[210] (Veit Harlan, 1942) ou *Die grosse Liebe*[211] (Rolf Hansen, 1942) qu'on en profite pour annoncer le film en question dans la presse locale : Creutzwald le 9 juin 1942, Dieuze le 20 juin, Hagondange-Nord le 27 juin, Florange le 8 août, le *Skala* à Boulay le 13 mars 1943, Château-Salins le 3 juin, le

[208] Ces salles apparaissent dans la programmation à l'occasion d'une projection spéciale du film *Mutterliebe* dans toute la Moselle.
[209] TVF : *Une mère*.
[210] TVF : *La ville dorée.*
[211] TVF : *Un grand amour.*

Rex à Stiring le 3 août, Créhange et Ars-sur-Moselle le 19 février 1944. Pour certaines d'entre elles, un programme est spécialement publié à l'occasion de leur inauguration. On identifie ainsi l'ouverture d'une salle à Nilvange le 26 septembre 1941, du *Skala* à Falk le 4 avril 1942, d'une salle à Hettange-Grande le 19 décembre 1942, de *l'Union-Theater* à Maizières-Lès-Metz le 9 janvier 1943. La dernière inauguration a lieu le 17 août 1944 avec l'ouverture d'un cinéma à Montigny-Lès-Metz. Ajoutons à toutes ces salles le *Gloria* à Forbach dont la présence est attestée par les archives du cinéma de l'annexion à Metz et l'*Eden* à Petite-Rosselle dont l'activité est évoquée dans l'édition sarrebruckoise du *NSZ Westmark*.

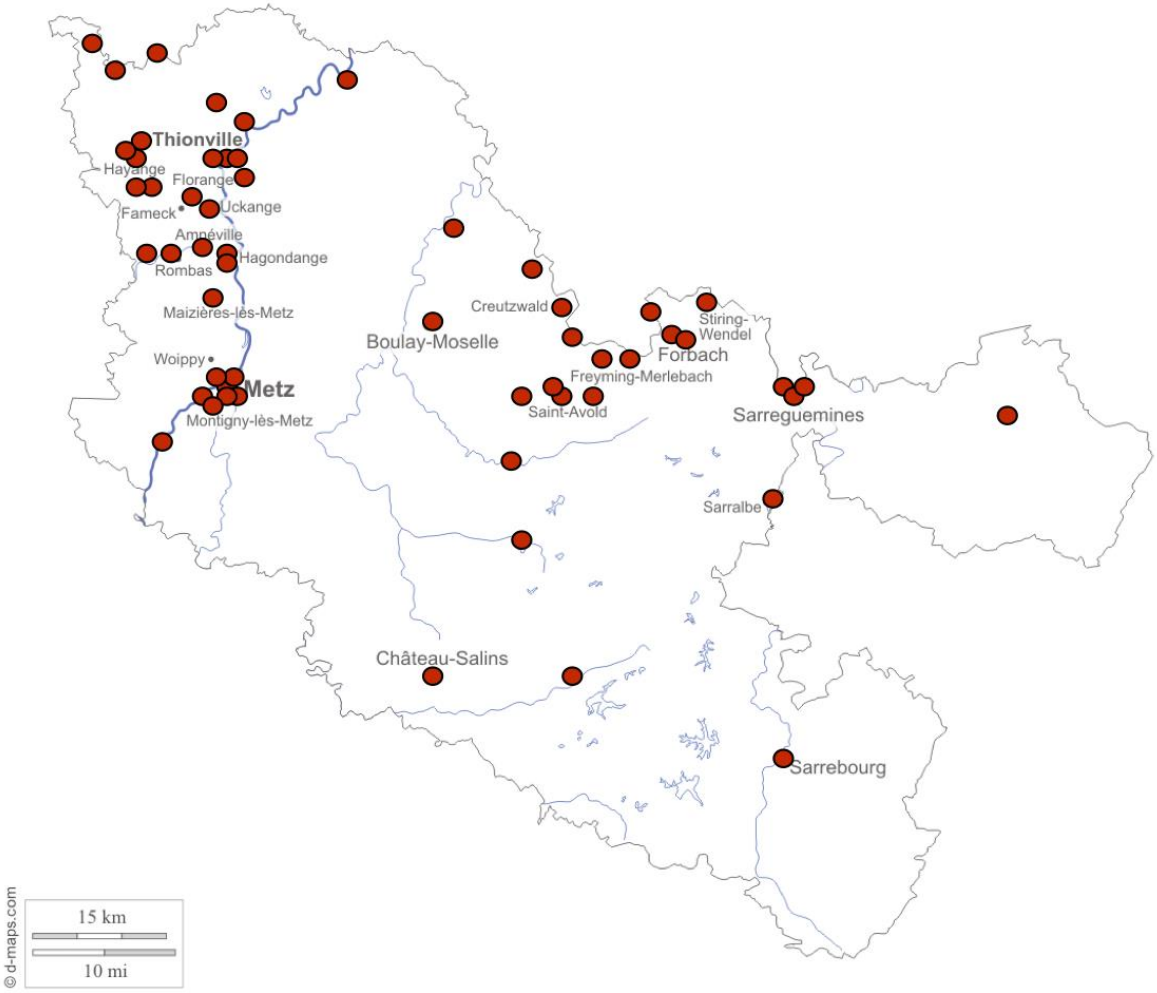
Les recherches menées dans les archives manuscrites et imprimées attestent ainsi de l'activité de 46 salles en Moselle. En les croisant avec la liste des 49 salles en activité en 1942 fournie par l'annuaire des cinémas du *Reich*, nous identifions en tout 56 salles ayant été en activité à un moment de l'annexion.

I.2.2.c Quelques caractéristiques des salles

La répartition géographique des salles ne change guère par rapport à ce qu'elle était avant-guerre. Les villes à forte concentration de population accueillent chacune un ou plusieurs cinémas, ainsi que les principales cités sidérurgiques et minières. Néanmoins, nous constatons un phénomène de concentration géographique de l'activité cinématographique. En effet, en 1939 on comptait près de 88 établissements accueillant des projections de films ainsi qu'au moins 24 salles paroissiales. Après 1940, les Allemands décident vraisemblablement de ne pas remettre en fonctionnement ces dernières salles ainsi que les lieux dont le cinéma n'est pas l'activité exclusive (hôtels, cafés, etc.). Parmi toutes les salles dont on a pu retrouver un programme, il ne figure aucune salle de ce type mais uniquement des salles exclusivement dédiées à l'exploitation cinématographique[212].

[212] Certaines d'entre elles font parfois l'objet d'autres types de représentations et de manifestations publiques mais cela reste exceptionnel.

Emplacement des 56 salles de cinéma en activité en Moselle pendant toute ou une partie de l'annexion

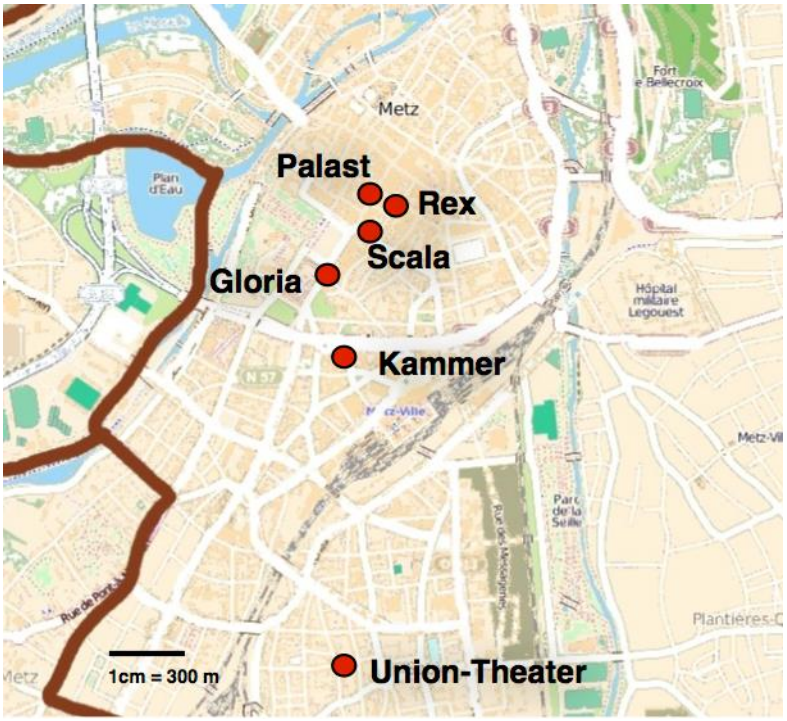


Les zones urbaines restent plutôt bien fournies en salles de cinéma comme le montrent les nombreux établissements dans le bassin houiller (secteur de Forbach) et dans le bassin sidérurgique (secteur de la Fensch et de l'Orne). La réduction du nombre de salles implique néanmoins que certains spectateurs doivent désormais se rendre dans une autre ville mitoyenne pour aller au cinéma. Les habitants de Boulange, par exemple, doivent désormais se déplacer jusqu'à Fontoy ou à Aumetz, alors qu'ils pouvaient aller au cinéma *Basthéa* jusqu'en 1939. À Vitry-sur-Orne où habite Marie-Thérèse, il faut désormais compter sur toutes les villes alentours (Rombas, Amnéville, Moyeuvre) pour participer au loisir cinématographique. Les

villes qui accueillaient plusieurs salles avant la guerre voient également leur parc de salles être réduit. Forbach compte deux cinémas au lieu de quatre en 1939, Moyeuvre-Grande passe de trois salles à une seule, Stiring-Wendel conserve une salle sur trois. L'arrondissement de Metz-Campagne disposait d'au moins 11 salles en 1939 : Hagondange, Rombas, Montigny (2), Maizières-Lès-Metz, Amnéville, Sainte Marie-Aux-Chênes, Remilly, Vigy, Courcelles-Chaussy et Ars-sur Moselle. Pendant la guerre, on n'en dénombre plus que sept : Ars-Sur-Moselle, Rombas, Hagondange (2), Amnéville et Montigny (inauguré en 1944). C'est dans les communes les plus rurales de l'arrondissement que le cinéma cesse (Vigy, Courcelles-Chaussy, Rémilly).

À Metz, on compte neuf salles au dernier recensement de 1939 et elles ne sont plus que six pendant l'annexion.

Emplacement des 6 salles de cinéma en activité à Metz pendant tout ou une partie de l'annexion



Metz est la seule ville de Moselle à disposer de plusieurs salles de plus de 1000 places[213] : le *Rex* (1161 places), le *Gloria* (1033) et le *Palast* (1009). Ces trois salles sont situées dans l'hyper-centre de la ville et la distance maximale entre elles est de 500 mètres. Ce sont celles qui proposent le plus de films récents. On identifie également le *Scala* (688 places), également dans l'hyper-centre messin, dont la programmation est composée de copies anciennes. Le *Kammer* (544 places) est le dernier cinéma messin à rouvrir en octobre 1941. Bien qu'il ne soit pas un cinéma d'exclusivité, sa programmation est faite de films qui ont soit connu un succès important dans l'une des deux grandes salles du centre-ville, soit qui sont reconnus pour leur qualité artistique. Enfin, il ne subsiste qu'une salle « de quartier » pendant l'annexion, l'*Union-Theater*, ou *UT-Sablon* dans les programmes (433 places). Son activité est attestée pendant presque toute l'annexion. Cette répartition des salles dans les hyper-centres des villes et à des distances faibles les unes des autres se retrouvent dans chacune des autres villes de Moselle accueillant plus d'un cinéma durant l'annexion (Thionville, Forbach, Saint-Avold, etc.).

Bien entendu, les prix des tickets sont établis en fonction du prestige de la salle et de la qualité de sa programmation, notamment d'après les exclusivités qu'elle propose. En 1943, dans les trois grandes salles de Metz, le prix varie de 0,75 à 1,65 RM selon le placement (orchestre ou balcon). Les deux autres salles, le *Scala* et le *Kammer*, établissent leur tarif entre 0,55 et 1,25 RM. Les prix sont identiques au *Gloria* à Thionville alors que ceux du *Scala* sont sensiblement plus élevés 0,65 à 1,45 RM. Les deux salles de Forbach, le *Rex* (ou *Scala*) et le *Vox* (ou *Thalia*), proposent également ces tarifs. Le prix moyen d'un ticket de cinéma est de 0,89 RM dans le *Reich*[214]. Au même moment, il est de 12,5 F en France occupée. À Longwy, la moyenne est fixée à 11,5 F en 1944. Le cinéma le plus prestigieux, qui se dénomme aussi le *Rex*, propose un billet à 13 F, ce qui correspond aussi à la moyenne nationale française de l'année 1944[215]. Le taux de conversion du franc établi par l'autorité nazie est de 1 F pour 0,05 RM, soit deux fois plus faible que ce qu'il était en 1939[216]. Cela signifierait qu'une place à Longwy coûterait moins chère qu'une place achetée à Thionville (0,57 RM converti). Néanmoins, compte tenu de la dévaluation importante du franc à la suite de la Seconde Guerre

[213] Seules les communes rattachées de Freyming et Merlebach peuvent rivaliser avec cette offre en proposant une salle de 1002 places et une seconde de 901 places.
[214] DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 627.
[215] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 270.
[216] RIGOULOT Pierre, *op.cit.*, p. 26.

Mondiale, il demeure compliqué de proposer une comparaison des prix pratiqués en zone annexée et en zone occupée.

En l'état, les spectateurs considèrent que le cinéma était un loisir plutôt accessible d'un point de vue financier, et que c'est une des raisons de son succès comme l'exprime Lucien : « Une séance coûtait à peine un *mark* ! C'était fait pour être une activité sociale »[217]. Pour autant, la dépense consentie pour assister à un film, dans un contexte de restriction économique, implique de faire le « bon choix » pour rentabiliser cette dépense culturelle.

I.2.2.d Le contrôle des salles

Bien que nous ne disposions pas de documents administratifs formels indiquant une politique particulière dans la gestion du parc local, plusieurs indices attestent d'un contrôle certain de l'activité de l'exploitation cinématographique. Les archives relatives à la constitution de la société *Lothringer Lichtspieltheater GmbH* à Metz à l'été 1943 témoignent de cette considération autoritaire vis-à-vis des propriétaires mosellans de salles. Nous apprenons premièrement que l'administration civile allemande a mis sous administration provisoire plusieurs sociétés mosellanes possédant une ou plusieurs salles de cinéma. Les en-têtes des nombreux courriers retrouvés dans les archives de la LL montrent que la création de cette société est suivie à la fois par le *Gaupropagandaleitung* à Neustadt mais aussi par les services du NSDAP qui sont notamment chargés du recrutement d'Heinrich Meisenzahl, directeur de la LL jusqu'à la fin de la guerre.

Les discussions préalables entre les administrateurs provisoires basés à Metz et les instances administratives et politiques montrent que l'enjeu réside dans la récupération des biens de l'ennemi (*Feindvermögen*). La LL a pour objectif de récupérer la gestion de 13 salles de cinéma en Moselle dont toutes celles du centre-ville de Metz[218]. Or seulement quelques-unes d'entre elles peuvent être considérées comme appartenant à l'ennemi. La société *Bloch-Roubach* inscrite à Metz possède le cinéma *Gloria* à Metz et le *Vox* à Forbach. Les autorités allemandes l'estiment comme étant à 100 % un bien de l'ennemi. On trouve également un document préalable à la création de la LL, rédigé en avril 1943, et dont l'objectif est de « clarifier » les possessions de certaines salles qui doivent être gérées par la nouvelle société.

[217] Propos recueillis à Forbach en septembre 2011 lors de entretien de groupe n°0 (EG-0).

[218] Dans l'annuaire des salles de 1942, les cinq salles du centre-ville de Metz sont les seules pour lesquelles le *Chef der Zivilwervartung* est nommé en tant que propriétaire.

L'expéditeur souligne littéralement le fait que le *Vox* à Forbach n'est pas un bien de l'ennemi : il appartient à la *Brasserie de l'Union messine*. Pour d'autres salles, la prise de possession est simplifiée par l'absence effective de leur propriétaire. À Moyeuvre, il est indiqué que la famille Gentil a « émigré[219] » (*abgewanderte*) en France et la salle a été récupérée par un nouveau propriétaire. L'annuaire des salles de cinéma de 1942 nous indique le nom des propriétaires de toutes les salles. On remarque que des propriétaires exploitants d'avant-guerre sont toujours à la tête de leur enseigne. C'est le cas de Pierre Goldité qui possède le *Palast* de Creutzwald, l'immense salle du *Gloria* à Freyming et l'*Eden* à Saint-Avold[220], de Pierre Krämer qui est propriétaire du cinéma de Merlebach et d'une salle à Saint-Avold, de Raymond Paquin qui gère la modeste salle de Stiring, ou encore de Nicolas Losson à Longeville-Lès-Saint-Avold[221]. Le *Palast* de Creutzwald porte d'ailleurs le nom de son propriétaire jusqu'au milieu de l'année 1942, le *Krämer* se nomme ainsi jusqu'à la fin de l'annexion.

Ainsi, le loisir cinématographique semble être une affaire politique lorsqu'on songe à l'emprise du parti nazi sur les structures de contrôle et de gestion des salles de Moselle. Pour autant, des exploitants locaux implantés depuis de nombreuses années continuent de gérer certaines de leurs salles. Même si leur programmation est élaborée sous l'égide des autorités, il faut considérer que l'exploitation est leur métier et qu'ils se doivent de rentabiliser leur activité. Cette information sera utile lorsque nous étudierons plus en détails le marché cinématographique local.

I.2.3 Un cinéma à tendance nationaliste

Tout au long de l'annexion, les films allemands représentent la grande majorité des films programmés en Moselle. Sur l'ensemble des programmes reconstitués, ils constituent 89 % des films hors co-productions[222]. Cette moyenne cache de légères variations selon les années : 93 % en 1940, 95 % en 1941, 89 % en 1942, 86 % en 1943 et 87 % en 1944. L'espace plus ou moins restreint laissé par ces variations permet à d'autres nationalités d'apparaître dans les

[219] La subtilité du terme allemand ne permet pas de définir s'il s'agit d'un départ volontaire ou d'une expulsion administrative.

[220] Il change de nom en juin 1943 pour se nommer *Zentral* (*MZ*, 6 juin 1943).

[221] On retrouve quelques-uns de ces noms dans les listes des salles reconstituées par CESLIK Vanessa (*op.cit.*) pour la période des années 1930.

[222] Les coproductions ne représentent pas un chiffre significatif parmi les 3500 programmes. Elles posent surtout le problème de leur comptage pour l'un ou l'autre pays producteur. Nous avons donc choisi de ne pas les inclure dans les statistiques par nationalité.

programmes. Pour autant, le résultat nous montre une programmation orientée où l'on trouve presque uniquement des films provenant des pays alliés de l'Allemagne ou sous occupation nazie, à l'exception de l'URSS. On identifie 46 films italiens, quatre films hongrois (*Herz im Gefahr, Vision am See, Weil ich dich lieb, Zum leben verusteilt*), trois films suédois (*Ihre Melodie* ; *Liebe, Männer und Harpunen*! ; *Wir Zwei*), deux films slovaques (*Der Schritt ins dunkel* ; *Nachtfalter*), un film mexicain (*Diaz der Stierkämpfer*), un film finlandais (*Flucht und Heimkehr*) et un film japonais (*Nippon's Wilde Adler*).

L'Italie est la nation étrangère dont les films sont les plus représentés dans les cinémas de Moselle. Ils représentent 6 % du total des programmes. Leur diffusion s'échelonne sur toute la durée de l'annexion avec une période d'absence entre février et octobre 1941. Il s'agit le plus souvent de mélodrames, à l'image des films *Mutter*[223] (Guido Brignone, 1941), *Vorberstraft*[224] (Camillo Mastrocinque, 1941) ou encore *Verlassen*[225] (Mario Matolli, 1940). On retrouve souvent l'acteur-ténor Benjamino Gigli, dont la popularité locale se mesure encore aujourd'hui durant les entretiens avec les spectateurs mosellans, et qui implique de fait une présence accrue de films musicaux italiens. *Alkazar*[226] (Augusto Genina, 1940) est projeté 164 fois au cours de 61 journées différentes. À Metz c'est le 24ème film le plus programmé et le 18ème à Thionville. Il raconte la bataille espagnole éponyme ayant vu les Républicains espagnols céder à l'armée franquiste.

Dans la plupart des cas, les films sont proposés en version doublée en allemand. Cela n'est pas précisé dans les programmes publiés dans la presse mais plusieurs témoins le confirment[227].

I.2.3.a L'hégémonie allemande

Les statistiques quant à la distribution des films allemands en Moselle ne varient guère lorsqu'on modifie l'échelle d'observation au sein de la Moselle. Les six cinémas de Metz dont nous possédons presque l'intégralité des programmes passent 89 % de films allemands. À Thionville, le résultat pour les trois salles est de 91 %. L'hégémonie du cinéma allemand sur

[223] TO : *Mamma*, TVF : *Sa vieille maman.*
[224] TO : *Ridi Pagliaccio*, TR : *Antécédent.*
[225] TO : *Abbandono*, TVF : *L'intruse*
[226] TO : *L'assedio dell'Alcazar*, TVF : *Les Cadets de l'Alcazar.*
[227] Les films étrangers projetés au Luxembourg pendant l'annexion sont également tous doublés en allemand. LESCH Paul, *op.cit.*

les écrans mosellans ne fait donc aucun doute. Il est intéressant d'observer que le nombre de films distribués annuellement en Allemagne n'est pas autant à l'avantage des productions nationales. En 1933, seulement 55,3 % des films distribués en Allemagne sont d'origine germanique. À partir de 1940, le chiffre dépasse les 80 % mais n'atteint jamais les scores de programmation observés en Moselle.

Part de productions allemandes dans la distribution en Allemagne et dans la programmation en Moselle

Année	Distribution de films allemands en Allemagne (en %)[228]	Programmation de films allemands en Moselle (en %)
1940	82,5	93
1941	82,7	95
1942	65,5	89
1943	77,2	86
1944	83,2	87

Cela signifie que parmi tous les films disponibles sur le marché chaque année, on choisit de programmer plus de films allemands que la proportion qu'ils représentent dans la distribution nationale. Si l'on raisonne également en matière de distribution sur le territoire mosellan, c'est-à-dire en comptant les films en apparition unique et non selon leur programmation potentiellement plurielle, on trouve une moyenne de 84,6 % de films allemands distribués. Le marché cinématographique local privilégie la distribution des produits issus de l'art national. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il préexiste un choix à visée idéologique. Ce serait oublier une incitation fiscale allemande au bénéfice des productions nationales, en effet seuls les films allemands peuvent bénéficier d'exonération de taxes pour les exploitants à travers le

[228] RENTSCHLER Eric, *op.cit.*, p. 106.

système des *Prädikat*. Néanmoins cette préférence nationale est une prérogative à un contrôle du contenu culturel proposé sur les écrans de Moselle. Diffuser des films allemands, c'est s'assurer de la conformité de leur contenu.

I.2.3.b La question française

L'absence des films français s'inscrit logiquement dans la démarche de germanisation du territoire mosellan. De même qu'on interdit les références culturelles françaises dans l'espace public, on interdit les films français dans les salles de cinéma de Moselle. Pourtant plusieurs indices permettent de relativiser cette absence. D'abord si l'on regarde avec attention le casting des films programmés, on identifie par deux fois la présence d'actrices françaises dans des films italiens. Renée Saint-Cyr apparait à quatre reprises dans la programmation pour le film *Dunkelrote Rosen*[229], un drame italien coréalisé par Giuseppe Amato et Vittorio De Sica en 1940. Le film est joué au *Zentral* de Saint-Avold au mois d'août 1943 puis au *Palast* de Creutzwald en septembre, à *Hagondange-Nord* en janvier 1944 et à Hayange en avril 1944. On identifie aussi Corinne Luchaire[230] dans la programmation locale. L'actrice déchue après la Libération pour ses intimités avec l'ennemi est à l'affiche de *Verlassen*. La présence de ce film est moins anecdotique que celui avec Renée Saint-Cyr puisqu'il est programmé dans trois salles différentes de Metz (*Gloria* en octobre 1942 durant 14 jours, *UT Sablon* durant trois jours et *Kammer* durant 10 jours en août 1944) ainsi qu'à Hayange, Hagondange, Amnéville, Thionville (*Union* et *Gloria*) et Stiring-Wendel. Le second indice venant interroger l'absence des films français est trouvé dans le témoignage de Raymond, un spectateur mosellan habitant Forbach et interrogé en juin 2013 lors d'un entretien de groupe. Comme plusieurs autres témoins rencontrés à l'occasion de la campagne d'entretiens, Raymond a préparé le rendez-vous en inscrivant sur une feuille le nom des films qui lui sont restés en mémoire. Parmi la vingtaine de films qu'il a pris en note, il a inscrit : « Un film doublé en allemand avec Danielle Darrieux »[231]. Or la reconstitution des programmes permet de réfuter la possibilité pour Raymond d'avoir vu un film avec Danielle Darrieux puisqu'aucun film français n'a été projeté en Moselle et que la célèbre actrice française n'a pas tourné dans des films allemands. Cela n'est pour autant pas forcément un mauvais souvenir ou un anachronisme de la part de

[229] TVF : *Roses écarlates*.
[230] WRON Carole, BARILLET Pierre, *Corinne Luchaire ; un colibri dans la tempête*, Grandvilliers, La Tour verte, 2012.
[231] Propos recueillis à Forbach en juin 2013 lors de entretien de groupe n°2 (EG-2).

Raymond. En effet, Danielle Darrieux est programmée à Luxembourg en septembre 1942 dans le film *Ihr erstes Rendezvous*[232] (Henri Decoin, 1941). Il s'agit du troisième film français produit par la *Continental*, le studio dirigé par Alfred Greven et financé directement par l'Allemagne. Le film est projeté durant une semaine au *Metropol* à Luxembourg et se voit prolonger de trois jours ce qui constitue une exception au regard du reste de la programmation. Paul Lesch, spécialiste du cinéma au Luxembourg durant l'annexion, indique que cette preuve de succès a vraisemblablement influencé les autorités qui ont décidé de ne pas réitérer l'expérience cinématographique française. *Ihr erstes Rendezvous* est donc le seul film de la Continental à être projeté au Luxembourg pendant la guerre. Le Grand-Duché et la Moselle ont en commun de partager l'annexion de fait imposée par les nazis tout comme l'Alsace voisine. Or dans ce dernier territoire, Jean-Pierre Barrot indique qu'un film avec Danielle Darrieux aurait dû être projeté à Strasbourg mais qu'il fut annulé in extremis à la suite de sa réception trop francophile au Luxembourg. Il s'agit donc vraisemblablement d'*Ihr erstes Rendezvous*. Ainsi ce film aurait été projeté dans des territoires proches de la Moselle. Pour autant cela ne constitue pas encore une confirmation de la possibilité pour Raymond d'avoir effectivement vu ce film français. C'est la presse mosellane de l'annexion qui nous renseigne davantage au sujet d'*Ihr erstes Rendezvous*. La première du film à Berlin le 20 mars 1942 constitue un évènement car c'est le premier film français à y être projeté depuis le début de la guerre. À cette occasion, le MZ publie un compte-rendu. L'article rédigé par Werner Kark fait l'éloge d'un film rappelant la mise en scène extérieure de René Clair et se rapprochant dans son scénario du célèbre *Mädchen in Uniform*[233] (Léontine Sagan, 1931). L'auteur indique aussi que le nom de Danielle Darrieux « promet un jeu cinématographique raffiné, comme nous la connaissons dans le cinéma français d'avant-guerre ». La presse locale éditée à Metz fait donc l'éloge d'un film français dont aucune trace ne demeure dans la programmation locale. En mai 1943 cette fois, on voit apparaître également dans le MZ un encart publicitaire annonçant la projection d'*Ihr erstes Rendezvous* à Sarrebruck. Ce film nous permet alors d'observer la complexité avec laquelle la programmation des cinémas a pu être conçue durant l'annexion. Le contrôle de la réception du film de Decoin au Luxembourg semble avoir conditionné sa projection dans les autres territoires annexés. Pourtant les autorités ne voient aucun problème à projeter un film dans une ville et l'interdire à quelques kilomètres de distance. En dépit de la volonté politique des nazis de vouloir incorporer la Moselle dans le *Reich* et de transformer les Mosellans en

[232] TO : *Premier Rendez-vous.*
[233] TVF : *Jeunes filles en uniforme.*

véritable Allemands (une prérogative à leur incorporation dans la *Wehrmacht*), la frontière entre l'ex-département français et le *Reich* ne s'efface pas aussi vite. Les autorités allemandes nourrissent même le projet d'incorporer la commune de Forbach dans la métropole de Sarrebruck afin d'effacer définitivement l'ancienne limite territoriale. Le cas du film français montre ainsi l'existence d'une frontière culturelle, certes franchissable sans aucune limite, mais qui traduit la frilosité des nazis à voir dans les Mosellans des fidèles citoyens allemands. Finalement, le souvenir de Raymond est cohérent avec cette projection à Sarrebruck puisqu'il arrivait fréquemment que les Forbachois se rendaient dans cette ville située à 20 kilomètres, que ce soit pour des raisons d'offre, de confort ou tout simplement parce que certains y travaillaient. Au cours du même entretien, Lucien H. précise d'ailleurs qu'il lisait souvent *L'Écho de Nancy*, le journal meurthe-et-mosellan de collaboration écrit en français, à Sarrebruck alors qu'il était impossible de trouver un journal francophone en Moselle[234]. L'exemple d'*Ihr erstes Rendezvous* n'est d'ailleurs pas un cas isolé puisqu'en août 1943 c'est *Das unheimliche Haus*[235] (Henri Decoin, 1942) qui est projeté au *UFA Palast* de Sarrebruck. Il est présenté dans le MZ avec ces mots : « un film policier français qui tient le spectateur en haleine jusqu'à la dernière minute[236] ». L'origine française du film n'est donc pas seulement indiquée dans l'encart à travers le nom du studio de production et la mise en avant de Raimu, elle est tout à fait assumée au sein d'un journal ne paraissant qu'en Moselle. Il existe donc un *cinéma du Reich* qui peut diffuser des films de la Continental et un *cinéma de Moselle* qui doit s'en abstenir. Il y a certainement d'autres films français qui sont projetés dans l'Allemagne frontalière avec la Moselle mais il n'existe pas à ce jour de reconstitution des programmes cinématographiques dans ce territoire. La présence momentanée des programmes des villes allemandes dans le journal de Metz permet d'observer durant quelques mois la programmation des salles de cinéma. Elle est également un moyen d'enrichir l'offre culturelle proposée aux Mosellans en diffusant les programmes d'une dizaine de salles supplémentaires. Il paraît improbable que des Messins aient fait plusieurs dizaines de kilomètres pour voir des films en Allemagne. Par contre, pour des villes situées à quelques kilomètres de l'ancienne frontière allemande, certains programmes peuvent représenter des opportunités pour les spectateurs, d'autant qu'il existe alors de nombreuses lignes de transports en bus qui parcourent le *Gau Westmark*[237].

---

[234] EG-0.

[235] TO : *L'inconnu dans la maison.*

[236] *MZ*, 11 août 1943.

[237] C'est là l'une des limites inhérentes au travail de reconstitution des programmes d'un loisir sur un territoire frontalier. Fabrice Montebello le remarque également dans son étude au sujet des spectateurs longoviciens qui

Le MZ n'hésite pas à promouvoir la culture française dans ses colonnes à travers des articles au sujet de Verlaine, Rimbaud ou encore Jean Cocteau. Il existe ainsi un phénomène de porosité qui permet la diffusion en Moselle d'une actualité culturelle française en contradiction totale avec les restrictions rapportées jusqu'à présent.

Les films américains ne sont pas projetés en Moselle durant toute l'annexion, même si l'embargo sur la production d'outre-Atlantique n'est officiellement mis en place par l'Allemagne qu'à la fin de l'année 1940[238]. Dans le MZ on trouve par contre plusieurs articles consacrés au cinéma américain tout au long de l'annexion. Ces articles ont pour objectif de dénigrer les studios hollywoodiens, d'instiller une dose d'antisémitisme lorsqu'il s'agit de s'en prendre à Charlie Chaplin mais aussi d'amplifier le succès de l'industrie cinématographique allemande sur l'américaine.

Ainsi la question des nationalités des films est un indicateur pertinent pour évaluer l'implication des autorités dans la programmation des cinémas de Moselle. L'interdiction des films français, même ceux réalisés par la *Continental* pourtant diffusés en Allemagne, s'inscrit logiquement dans la politique de défrancisation du territoire. Mais elle révèle une ambivalence : les autorités semblent considérer la population locale comme étant digne de la nationalité allemande mais trop « sensible » pour voir des films français doublés en allemand. Pour autant la décision des autorités semble se justifier au regard du souvenir laissé par le film avec Danielle Darrieux à Raymond. Plus de soixante-dix ans après avoir assisté à cette projection, il a été capable de restituer cette expérience. L'impact du produit culturel français sur les Mosellans se vérifie donc. Quant à l'expérience non réitérée de la projection d'*Ihr erstes Rendezvous* au Luxembourg, elle est à relativiser au regard de la différence fondamentale existant entre Luxembourgeois et Mosellans : la question de la nationalité française ne se pose pas pour les premiers alors qu'elle demeure une blessure pour les seconds. Le risque représenté par cette expérience française en territoire annexé est donc plus mesuré dans le territoire francophile que dans l'ex-territoire français.

Par ailleurs l'observation des productions étrangères en Moselle permet de caractériser ce qui demeure acceptable ou non d'être montré pour les autorités allemandes. Le cinéma

---

profitaient des frontières proches avec la Belgique et le Luxembourg pour découvrir des films inédits (MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 53). Ces phénomènes sont également observables avant-guerre en Moselle et constituent l'une des raisons du mécontentement des exploitants français frontaliers en 1934 qui voient leurs clients consommer des films allemands de l'autre côté de la frontière. Après la guerre, quelques témoins mosellans nous confient être allés au cinéma en Allemagne pour revoir des films allemands.

[238] RENTSCHLER Eric, *op.cit.*, p.106.

français est à proscrire mais les vedettes françaises tournant dans des films de nations alliées est envisageable. C'est ce qu'indique premièrement le cas de Corinne Luchaire qui joue dans le film italien *Verlassen*. On note toutefois que les programmes diffusés à l'occasion des différentes projections de ce film en Moselle indiquent constamment le prénom « Corinna ». Bien qu'il s'agisse d'une variante réelle utilisée pour nommer l'actrice, on peut soupçonner le journal d'éluder la consonance francophone. Mireille Balin est à l'affiche d'*Alkazar* qui demeure l'un des films les plus programmés en Moselle durant l'annexion.

D'un point de vue purement symbolique, le destin des vedettes françaises tend à s'associer à la possibilité de leur diffusion sur les écrans de la Moselle annexée. Danielle Darrieux tourne trois films pour la *Continental* au début de l'occupation dont *Ihr erstes Rendezvous*. À l'occasion de la première allemande de ce dernier film, elle participe au voyage des vedettes françaises à Berlin. L'objectif pour elle est surtout de bénéficier d'une rencontre avec son amant gardé en résidence surveillée par les Allemands à Francfort. Elle le retrouve en 1942 et s'éloigne définitivement des studios. Elle est placée avec lui en résidence surveillée à Megève jusqu'à la fin de la guerre. Quant à Corinne Luchaire, marquée par ses affinités avec l'occupant autant par le biais de son père, collaborationniste condamné à mort et exécuté en 1946, que par ses relations personnelles avec des hommes de renom du régime nazi, elle ne tourne dans aucun autre film après *Verlassen* en 1940. Condamnée pour indignité nationale, elle voit sa carrière interrompue après-guerre et manque de tourner dans un nouveau film en 1949 lorsqu'elle meurt de la tuberculose à 28 ans. Enfin, le destin de Mirelle Balin est également rattaché à sa carrière durant la guerre. Sa participation dans *Alkazar* lui cause des problèmes graves à la Libération puisqu'il s'agit d'une charge retenue dans son procès. Elle tourne également des films français durant l'occupation mais aucun avec la *Continental*. Ainsi Corinne Luchaire et Mireille Balin, les vedettes françaises condamnées pour leurs affinités avec l'ennemi, ont été à l'affiche des salles de Moselle alors que Danielle Darrieux qui a échappé *in extremis* à ces projections n'est pas condamnée pour ses activités cinématographiques bien qu'elle ait du mal à se défaire de cette participation artistique. Cette dernière âgée de cent ans aujourd'hui est mondialement reconnue pour son talent alors que les premières sont mortes dans un certain anonymat.

I.3 Les caractéristiques du loisir cinématographique annexé

La description du loisir cinématographique en Moselle annexée permet de définir les contours d'une activité plébiscitée par les spectateurs mosellans. Son succès se vérifie à travers les rares statistiques obtenues dans les archives subsistantes mais aussi dans les souvenirs concrets des spectateurs locaux. Il s'explique surtout par le constat d'une politique volontariste destinée à offrir un loisir de qualité à travers toute la Moselle. La question de l'adaptabilité des programmes est également centrale dans cette description puisqu'elle nous indique comment le marché prend en compte les particularités contextuelles selon des lieux ou selon des périodes. C'est une fois cette caractérisation générale opérée que nous pourrons appréhender la distribution effective des films et leur réception.

I.3.1 Créer l'**événement, susciter l'intérêt** : la première saison (1940/1941)

Le redéploiement rapide de l'offre cinématographique sous le nazisme s'accompagne d'une politique culturelle tournée vers la qualité. Que l'objectif soit idéologique, commercial ou ludique, les moyens pour y parvenir ne varient pas. Le loisir annexé doit capter l'attention des spectateurs, faire fi du contexte, pour devenir une source fiable de divertissement. Dans cette perspective, la saison cinématographique 1940/1941 peut être considérée comme une démonstration de la capacité des Allemands à proposer un bon spectacle. Même si le cinéma s'adresse en cette première année autant, peut-être plus, aux soldats allemands, la communication autour des films est faite pour susciter l'intérêt de toute la population.

Les films programmés sont presque tous récents : parmi les 132 films à l'affiche en Moselle entre le 2 juillet 1940 et le 31 décembre 1940, seulement quatre sont antérieurs à l'année 1939. Pour les films sortis durant cette période, le délai moyen entre la sortie nationale et celle en Moselle n'est que de sept semaines, un record sur la période étudiée. *Jud Süss* arrive au *Rex* de Metz le 1er novembre[239]. Il est l'occasion d'une promotion intensive dans le MZ qui,

[239] La première a eu lieu à Berlin le 24 septembre 1940.

comme dans le reste de l'Allemagne et de la France, provoque un engouement certain pour le film. Avec 106 séances jusqu'en juillet 1940, il est le film le plus projeté de cette première année suivi du mélodrame *Die Geierwally*[240] (Hans Steinhoff, 1940) avec 82 séances[241].

I.3.1.a Les évènements festifs

Au-delà d'une programmation dynamique et récente, ce sont les fêtes pour les premières des films qui marquent les esprits. La réouverture du *Rex* à Metz le 22 septembre est célébrée en grande pompe. Elle se déroule à la fin d'une journée cruciale pour la Moselle puisque le *Gauleiter* Josef Bürckel a officialisé sa prise de pouvoir. Les défilés et discours se sont enchaînés du matin jusqu'à l'après-midi et l'inauguration semble être la caution culturelle de cette annexion. Comme nous l'avons vu, le film *Trenck, der Pandur* est programmé ce soir-là. Dans la salle sont réunis le président du *Gautheater* de Sarrebruck, le président de l'antenne régionale de la *Reichsfilmkammer* et la comédienne Sybille Schmitz elle-même à l'affiche du film d'Herbert Selpin. La soirée est également accompagnée musicalement par l'orchestre de la division blindée « SS Adolf Hitler » qui réside encore à Metz ainsi que par le ténor allemand Hans Tolksdorf. Le MZ informe qu'Hans Albers devait également être présent mais qu'il n'a finalement pas pu venir. Une semaine plus tard, alors que le film est prolongé pour trois jours, on annonce la venue de la comédienne Hilde Weissner pour interpréter des titres musicaux avant le début de la séance. Or un accident de voiture l'empêche de venir à Metz[242] . En revanche à Thionville, où *Trenck* est désormais à l'affiche du *Scala*, la vedette est bien présente pour chanter sur scène. D'autres évènements ponctuent les mois qui suivent comme lors de la première de *Friedrich Schiller – Der Triumph eines Genies*[243] (Herbert Maisch, 1940) où l'orchestre de la division SS d'Adolf Hitler inaugure à nouveau la projection au *Rex*[244], ainsi que celle de *Bismarck*[245] (Wolfgang Liebeneiner, 1940) quelques jours plus tard[246]. Ces évènements revêtent un caractère exceptionnel et témoignent d'un effort de valorisation de la

[240] TVF : *La fille aux vautours*.

[241] D'après le nombre de jours de programmation enregistrés, les cinq premiers films sont : *Jud Süss*, *Ohm Krüger*, *Sieg im Westen*, *Das Sündige Dorf*, *Die Geierwally*. D'après le nombre de séances enregistrées, les cinq premiers films sont : *Jud Süss*, *Die Geierwally*, *U-Boote westwärts*!, *Links der Isar Rechts der Spree*, *Ohm Krüger*.

[242] *MZ*, 2 octobre 1940.

[243] TVF : *Friedrich Schiller, le triomphe d'un génie*.

[244] *MZ*, 9 décembre 1940.

[245] TR : *Bismarck*.

[246] *MZ*, 20 décembre 1940.

Moselle. Ils galvanisent également l'appropriation du loisir cinématographique par les autorités nazies et posent ainsi les fondations du succès à venir.

I.3.2 La mesure du succès

Le succès du loisir cinématographique durant la Seconde Guerre Mondiale s'observe dans toute l'Europe. À Paris, on passe de 2 878 980 entrées pour la période comprise entre janvier 1939 et janvier 1940 à 5 450 447 entrées entre janvier 1942 à janvier 1943[247]. À Lyon, on constate également une augmentation significative des recettes entre le début et la fin de la guerre[248]. En Allemagne, les tickets vendus annuellement dépassent le milliard dès 1942 alors qu'on en comptait « à peine » 623 millions en 1939[249]. En 1944, près de 1 116 500 000 tickets sont vendus sur le territoire du *Reich* (*Grossdeutschland*). La population est alors estimée à 79 millions d'habitants, ce qui donne une moyenne brute de 14,1 sorties au cinéma par habitant. Les Berlinois se sont rendus en moyenne 21,4 fois par an au cinéma en 1943 alors qu'ils n'y étaient allés que 11,4 fois en 1933. Le constat est identique à Vienne, désormais intégrée dans le *Reich* allemand, où la fréquentation moyenne est doublée et passe de 15 sorties au cinéma en 1933 à 30, 6 en 1943[250].

Même si, faute de source, nous ne pouvons comparer la fréquentation des cinémas de Moselle durant l'annexion à celle d'avant-guerre, nous y observons une situation tout à fait exceptionnelle. En effet, en 1943, Metz est la ville de plus de 50 000 habitants qui possède le plus fort taux de fréquentation de tout l'empire nazi. Il s'établit à 41,7 entrées par habitant[251] alors que la moyenne des autres villes d'Allemagne plafonne aux environs de 22 entrées. Cette situation inédite s'explique en partie par la présence de nombreux militaires à Metz qui fait figure de ville-garnison. Le bilan financier de la LL pour l'année 1943 indique que 40 % des 3 898 000 de tickets vendus dans leurs salles sont à destination de soldats allemands[252]. Il

[247] HUBAC Fanny, *L'exploitation cinématographique à Paris sous l'occupation*, mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2002, p. 122-126, cité dans : GARÇON François, *op.cit.*, p. 181. On retrouve un rapport équivalent dans les chiffres des recettes indiquées par Georges Sadoul : 375 millions de francs en 1939, 915 millions de francs en 1943. SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma (Tome VI) : Le cinéma pendant la guerre 1939-1945*, Paris, Denöel, 1954, p. 45.

[248] BUJARD Carole, *La vie cinématographique à Lyon (1939-1944)*, thèse de doctorat, Université Lyon II, 1986, cité dans : TALIANO-DES-GARETS Françoise, *Villes et cultures sous l'occupation : expériences et perspectives comparées*, Paris, Armand Colin, 2012.

[249] WELCH David, *op.cit.*, p. 27.

[250] DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 624.

[251] *Ibid*. p. 625.

[252] AMM 2Z W 140. On ne dispose pas des statistiques précises de la fréquentation des salles de Moselle après la guerre. On peut par contre comparer ce chiffre à celui de Nancy pour l'année 1946 où l'on compte 3 109 000

faudrait donc amputer le taux de fréquentation de la ville d'autant de pourcent. Cela nous donnerait une moyenne d'environ 25 entrées par an en 1943 pour la population civile de Metz.

Si l'on compare les chiffres avec les autres villes des territoires annexés de l'ouest (Luxembourg et Alsace), on remarque que Metz surpasse ses voisines. La ville de Luxembourg affiche un taux de 21,7 entrées en 1943, tout comme celle de Strasbourg où l'on compte pourtant deux fois plus de cinémas qu'à Metz (6 contre 14). La présence de la *Wehrmacht* dans cette dernière ville ne peut pas être l'unique raison de cette différence. En effet, le nombre de garnisons et de casernes allemandes présentes à Metz et Strasbourg ne montre aucun avantage numéraire pour Metz. On dénombre environ 90 structures militaires à Metz (bataillons, régiments, escadrons, commandos) contre 88 à Strasbourg[253]. À ce stade des observations, il serait imparfait d'extrapoler davantage la comparaison entre Metz et Strasbourg sans utiliser des chiffres plus précis quant au nombre de soldats qui y sont présents et le nombre de tickets qui leur sont exactement vendus. Il demeure par contre indéniable que la fréquentation à Metz s'affiche comme étant la plus forte des territoires annexés et s'inscrit dans la moyenne haute des grandes villes du *Reich*.

Les efforts menés par l'administration civile en Lorraine et les exploitants pour susciter un fort intérêt à l'égard du cinéma allemand se concrétisent ainsi rapidement avec ces chiffres de fréquentation. La tendance complète sur la période 1940-1944 est difficilement observable puisque seules des statistiques partielles sur les années 1942, 1943 et 1944 ont été trouvées dans le dépouillement des archives de la LL[254].

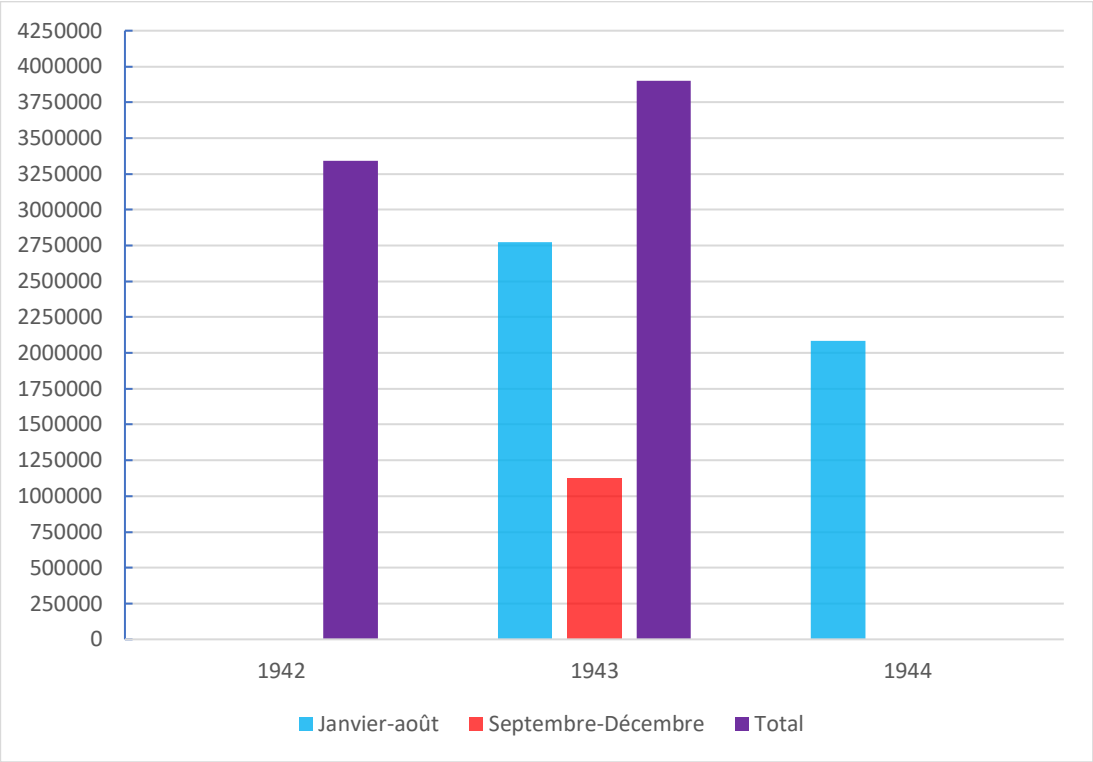
---

tickets vendus. Il tend à relativiser les chiffres de l'annexion mais il faut également tenir compte de l'augmentation globale du nombre de spectateurs après 1945. On passe de 278 000 000 spectateurs pour la saison 1944/1945 à 419 876 587 pour la saison 1946/1947, soit une évolution de la fréquentation de plus de 60 %.

[253] *Standorte und Kasernen – Lexikon der Wehrmacht*, Andreas Altenburger, <http://www.lexikon-der-wehrmacht.de/Kasernen/KasernenElsassLothringen-R.htm>, consulté le 8 août 2017.

[254] Une autre façon de quantifier la fréquentation serait de prendre en compte les impôts sur le spectacle payés par chaque salle, pour chaque ticket vendu. Les registres municipaux de perception de cet impôt ont été identifiés pour les cinémas de Metz mais ils ne donnent pas d'information sur le nombre de tickets effectivement vendus. De plus, le système de taxation des films est flexible selon que le film soit porteur ou non d'un *Prädikat* qui est un système de censure positive destiné à récompenser les films de qualité en réduisant leur taux d'imposition. Ainsi ces films promus par la presse et qui attirent de très nombreux spectateurs abaissent de fait le montant total imposé aux salles qui les diffusent et empêchent toutes spéculations sur le nombre effectif de spectateurs. Cette billetterie qui permet de comptabiliser précisément le nombre d'entrées est repris par le gouvernement de Vichy (la billetterie unique). GARÇON François, *op.cit.*, p. 165.

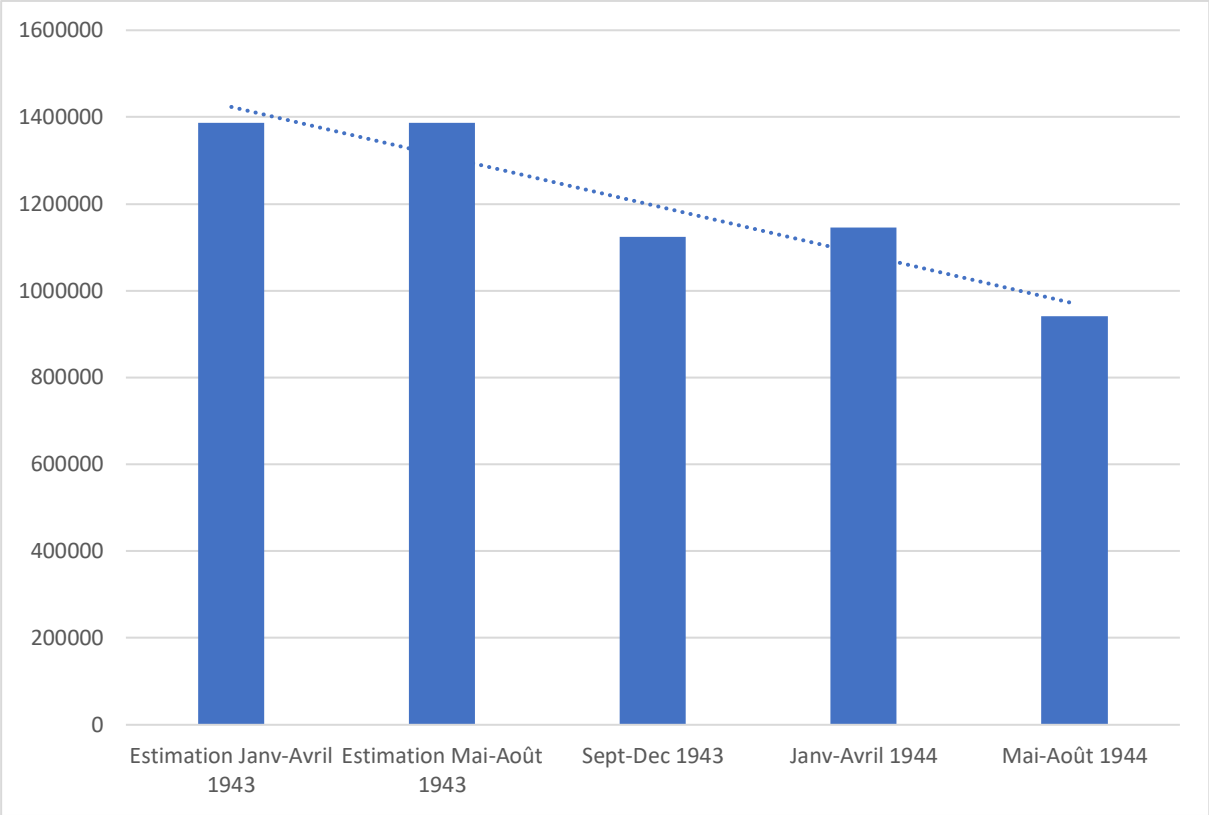
Tickets vendus par la LL de 1942 à 1944



Ces statistiques font apparaître une croissance de 17 % entre l'année 1942 et l'année 1943. Le directeur de la LL explique cette poussée par l'amélioration de la distribution des films et du délai d'acheminement des nouveautés en Moselle au cours de l'année 1943[255]. Il précise également que l'augmentation du prix des tickets de 0,15 RM, afin de financer une contribution « très controversée » pour la reconstruction de la Moselle, n'a eu aucune incidence sur les ventes. D'après la grille de tarifs des tickets éditée en 1944[256], cette taxe aurait augmenté le prix des tickets de 13,5 % à 37 % selon les places (balcon ou orchestre) et les salles.

[255] AMM 2 Z 31, « Abschluss - Bilanz 1943 ».
[256] AMM 2 Z 31, « Vergleichs – Uebersicht über die Entwicklung der Einnahmen ».

Évolution du nombre de tickets vendus par la LL de janvier 1943 à août 1944



D'après les statistiques nationales évoquées ci-dessus, la saison 1943/1944 serait logiquement celle qui connaît le plus de succès. Le détail des tickets vendus est donné par période de quatre mois et montre que, de septembre 1943 à avril 1944, le nombre de tickets reste stable. On sait que 2 773 430 tickets sont vendus entre janvier 1943 et août 1943, on peut les répartir équitablement entre les quadrimestres janvier/avril 1943 et mai/août 1943. La tendance entre janvier 1943 et août 1944 est à la baisse, elle se produit au cours des derniers mois de l'annexion. Néanmoins les statistiques sont éditées le 10 juillet 1944, soit 50 jours avant la fin de la période calculée. Si l'on simule la fréquentation moyenne sur ces jours restants à comptabiliser, on trouve une estimation de 1 325 000 tickets vendus, ce qui serait un très bon score. Le contexte général de l'été 1944 n'est par contre plus propice au divertissement. Les combats pour la libération ont débuté et les raids aériens se multiplient. À chaque fois qu'une escadrille d'avion est repérée, les alertes aériennes sont déclenchées et les séances sont alors

suspendues ou annulées. Les témoins se souviennent très bien des conséquences au sein des cinémas : « Quand il y avait une alerte, ils arrêtaient le film et, selon l'avancée du film, on pouvait y retourner le lundi à la séance de 16h, 17h ou 18h… Quand c'était vers la fin c'était perdu »[257]. Les règles de report des séances sont expliquées dans un article du MZ en août 1944 : si les actualités et le *Kulturfilm* ont déjà été projetés, la séance n'est pas remboursée. Par contre si l'ordre de projection est inhabituel et que moins d'une heure s'est déroulée entre le début de la séance et l'alarme anti-aérienne, l'exploitant doit proposer un nouveau ticket valable une semaine[258]. Lucien se souvient d'ailleurs avoir fait les frais de ces remboursements aléatoires quand il évoque les films qu'il allait voir à Sarrebruck : « Ça arrivait souvent jusqu'à ce qu'il y ait trop d'alertes aériennes, vers 1943. Ça mettait fin à la séance et on perdait souvent notre argent ». À Metz, la situation se tend considérablement lorsque des bombardements alliés touchent le quartier du Sablon en mai 1944 et tuent plusieurs dizaines de civils.

Durant la période allant de septembre 1943 à avril 1944, on atteint une moyenne de 6000 entrées par jour dans les cinq salles du centre-ville de Metz. Le cinéma se place ainsi comme une activité de loisir incontournable drainant une foule importante tout au long de l'année. Ce succès mesurable par les chiffres se vérifie également dans les journaux. Le *Rex* à Metz met en place à partir du 3 novembre 1943 un nouveau système de réservation des tickets pour remédier aux files d'attente. Une publicité l'annonce plusieurs jours de suite en ces termes : *« Enttäuscht hat sich schon mancher sonst so begeisterte Filmfreund abgewendet, wenn nach langem Anstehn am Kassenschalter angelangt, alles Plätze ausverkauft waren. Das Soll jetzt anders werden ! »*[259]. Le cinéma promeut le système de réservation des places afin d'assurer aux spectateurs l'obtention d'une place à la séance de leur choix. Pour cela, ils peuvent contacter directement le cinéma par téléphone ou se présenter à l'accueil entre 10 heures et 13 heures chaque jour. Cette décision témoigne du succès du cinéma notamment à la fin de l'année 1943. Le *Rex* vend alors 208 222 tickets entre septembre et novembre 1943, ce qui lui assure un taux de remplissage d'environ 48 %. On imagine que la fréquentation est déséquilibrée selon le jour et l'horaire des séances[260]. L'autre mesure qui accompagne le système de réservation est l'interdiction d'entrer dans la salle dès lors que la séance a commencé pour ne pas déranger les spectateurs déjà installés. Cette mesure fait écho à la décision déjà évoquée du ministère de la

[257] Lucien, EG-2.

[258] *MZ*, 3 août 1944.

[259] Traduction : « Beaucoup de passionnés de cinéma ont fait demi-tour après avoir fait la queue pour enfin arriver à la caisse et apprendre que toutes les places ont été vendues. Cela doit changer ! ».

[260] Marguerite indique que ses parents se rendaient parfois à la séance du dimanche soir parce qu'il y avait généralement moins de monde. Propos recueillis en mai 2015 à Augny (Entretien Marguerite).

Propagande d'interdire l'entrée une fois les actualités passées. Elle est ici présentée comme une décision visant à améliorer le confort des spectateurs.

Ventes de tickets dans les 11 salles de la LL entre le 1er septembre 1944 et le 30 avril 1944

Salle	Nombre de tickets vendus	Nombre de sièges	Taux de remplissage
Rex Metz	421443	735	**49,0%**
Palast Metz	387058	770	**49,8%**
Gloria Metz	339313	770	**48,1%**
Skala Metz	242053	770	**45,7%**
Kammer Metz	228481	770	**54,5%**
Skala Thionville	156564	735	**56,8%**
Gloria Thionville	100682	735	**53,5%**
Skala Forbach	121172	525	**36,9%**
Thalia Forbach	125348	525	**45,4%**
Palast Moyeuvre	102425	280	**51,9%**
Palast L'Hôpital	45462	210	**49,0%**

Le taux moyen de remplissage des salles de la LL est de 49 %[261]. Les variations entre elles nous montrent encore une fois que le succès local du cinéma ne s'explique pas uniquement par la présence de soldats sur le territoire mosellan. En effet, des villes modestes comme Moyeuvre (Movern) ou L'Hôpital (Spittel) n'abritent aucune structure militaire et proposent un taux de remplissage dans la moyenne des salles de Metz alors qu'à l'inverse les cinémas de Forbach, où se trouvent quelques régiments de la *Wehrmacht*, se situent en-dessous de la moyenne.

[261] À titre d'information, le taux de remplissage des salles s'établit en France à environ 15 % depuis le début des années 2000. DANARD Benoît, JEANNEAU Caroline, *L'évolution de l'économie des salles de cinéma*, Paris, CNC, 2009, p. 37.

Ainsi, les statistiques de fréquentation issues des archives de la LL, permettent d'observer la fréquentation importante des salles de cinéma sur tout le territoire mosellan. Elle s'inscrit dans les tendances allemandes et françaises durant la même période.

I.3.3 Un cinéma de la nouveauté

Analyser l'ancienneté des films est fondamental dans l'évaluation de la qualité du loisir cinématographique qui est proposé aux Mosellans. Le fait de voir un film récent permet au spectateur de le rapprocher des évocations médiatiques qui sont faites à son sujet, et avec lesquelles il pratique son « jugement de goût »[262]. Plus il y a de nouveautés, plus le spectateur appréciera le fait d'exercer ce jugement, et donc la qualité du loisir qui lui est proposé.

I.3.3.a La publicité du cinéma

Pendant l'annexion, des mécanismes intenses assurent la promotion des productions cinématographiques et donnent une visibilité aux films des mois, voire des années, avant leur sortie sur les écrans de Moselle. En donnant envie aux spectateurs de voir ces films, parce qu'ils mettent à l'affiche des comédiens plébiscités ou parce que la thématique intéresse les spectateurs, la presse exerce une pression sur le système de distribution des films. Ainsi plus un film arrive vite sur les écrans de Moselle, plus l'établissement sera valorisé parce qu'il propose des films récents. Nous nous intéressons d'abord aux mécanismes de promotion des films dans la presse pour reconstituer ce qu'il convient d'appeler une véritable stratégie marketing. Ensuite nous étudierons la répartition des films en Moselle selon leur date de production pour établir l'âge du cinéma proposé aux Mosellans.

La publicité – qui n'a bénéficié que de très peu d'attention dans la recherche mondiale sur le cinéma nazi[263] mais dans laquelle l'industrie cinématographique allemande a investi de façon conséquente – a certainement joué un rôle dans le choix des films. Le dépouillement de la presse locale montre que certains films font alors l'objet d'une demi-douzaine d'articles

[262] JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film ?* , Paris, La Dispute, 2002, p. 64.

[263] Plusieurs chercheurs utilisent des publicités relatives aux films comme des sources complémentaires mais il n'existe pas de travaux qui placent la publicité du cinéma au centre de la réflexion (voir HAKE, *Popular Cinema of the Third Reich*, *op.cit.* ; VANDE WINKEL Roel, WELCH David, *Cinema and the Swastika : The International Expansion of Third Reich Cinema*, *op. cit.*).

promotionnels avant même qu'ils ne soient programmés en Moselle. C'est le cas du film antibritannique *Ohm Krüger*[264] (Hans Steinhoff, 1941). Celui-ci arrive conjointement sur les écrans du *Rex* de Metz et du *Scala* de Thionville le 30 mai 1941, mais la première évocation de ce film dans le MZ date du 7 septembre 1940. Il s'agit d'un article d'une demi-page présentant la nouvelle production du studio *Tobis* dédiée au personnage historique Paul Krüger[265]. Cet article ne s'attarde pas sur l'esthétique du film mais il indique qu'Emil Jannings y tient le rôle principal et raconte les grandes lignes de la guerre des Boers dont le film s'inspire. Le 28 mars 1941, c'est une scène comique du film qui est racontée dans un court article[266], et le 5 avril 1941 une pleine page, dédiée à la promotion du film, insiste sur la persécution du peuple Boer en évoquant un camp de concentration où « 26 623 personnes étaient internées, principalement des femmes et des enfants »[267]. Un encart introductif nous apprend par ailleurs que le film a été projeté pour la première fois à Berlin et qu'Emil Jannings y tient « le rôle sa vie ». Le 8 avril 1941, une lithographie de Ferdinand Marian est placée en haut de page où l'on précise qu'il interprète Cecil Rhodes dans le « Tobis Janningsfilm "Ohm Krüger" » avec pour la première fois l'évocation de la récompense suprême du cinéma nazi, la mention « Film de la Nation » remise par la *Filmprüfstelle*[268]. Le cinquième article annonce la première du film en Moselle qui est l'occasion d'une fête donnée simultanément à Metz et Thionville. Enfin, un sixième article, publié le 5 juin 1941, informe les lecteurs que « la veille au *Rex* la séance était à nouveau complète et de ce fait le film est prolongé[269] ». En effet, le film est programmé pendant 11 jours à Metz pour sa première exploitation quand la plupart des films restent sept jours en exclusivité, généralement du vendredi au jeudi suivant. Il aurait donc pu réunir plus de 35000 personnes. Bien qu'il soit difficile d'évaluer l'impact pour les exploitants d'une telle promotion dans la presse, cette stratégie publicitaire se répétant à plusieurs reprises pour d'autres films, participe à la création d'une attente chez les lecteurs et leurs proches en immisçant le film dans la discussion quotidienne, article après article. Il n'existe pas de statistiques précises liées à la distribution des journaux. Chaque commune avait l'obligation de disposer d'un point de vente pour la presse quotidienne[270]. Néanmoins l'impact de la presse pendant l'annexion reste mal connu mais la plupart des parents des témoins interrogés étaient abonnés à l'un des journaux

[264] TVF : *Le Président Krüger.*
[265] « "Ohm Krüger" auf der Leinwand », *MZ,* 7 septembre, 1940.
[266] « Die Quadratlatschen », *MZ*, 28 mars, 1941.
[267] « Ohm Krüger », *MZ,* 5avril, 1941.
[268] « Ferdinand Marian », *MZ,* 8 avril, 1941. Le véritable décideur de cette distinction est Josef Goebbels.
[269] « "Ohm Krüger" läuft weiter », *MZ,* 5 juin, 1941.
[270] METZGER Denis, « La nazification par la culture : la vie éphémère du Kulturring de Saint-Avold, 1942-1944 », *Les Cahiers Lorrains,* 1997, p. 269-281.

locaux. Bien qu'eux-mêmes ne se souviennent pas vraiment les avoir lus, on ne peut exclure leur influence dans les foyers, notamment lorsque le cinéma était l'occasion de sorties familiales. Quoiqu'il en soit, la promotion publicitaire se poursuit jusqu'à la porte des salles où sont accrochées des photos de tournage, et à l'intérieur des cinémas où sont projetées des bandes-annonces (*Vorschau*) lors des séances. Celles-ci n'ont jamais été étudiées pour elles-mêmes mais la plupart des témoins sont formels quant à leur présence effective, à l'instar de Marie-Thérèse : « Ils annonçaient le film de la semaine prochaine, puis il y avait des extraits et on avait envie d'aller le voir »[271]. Adèle et Marguerite se souviennent aussi de ces bandes-annonces et semblent plutôt sûres qu'elles ont eu un impact sur leur consommation de films :

> *Adèle : Et puis on nous montrait un ou deux films qui allaient être projetés.*
>
> *Marguerite :* (elle parle en même temps qu'Adèle) *Qui allaient être projetés, c'est vrai oui.*
>
> *Adèle : Oui, ce qu'on ne fait plus maintenant,*
>
> *Marguerite : C'est dommage parce que ça donnait envie d'y aller.*
>
> *Adèle : Oui, ça donnait envie d'y aller ! Ce n'était même pas seulement le prochain film, on pouvait voir jusqu'à deux films à l'avance. On nous montrait une petite séquence pas si longue. Et comme ça on pouvait intéresser un petit peu les gens.*
>
> *Marguerite : Et on se réjouissait d'aller voir le vrai ensuite !* (rire)
>
> *Adèle : On se disait déjà « Ben tu viens ? », « on y va ? ».*
>
> *Discutant : Les dates étaient déjà inscrites ?*
>
> *Adèle : Oui, oui on savait les dates.*

Marie-Thérèse confirme également l'existence de ces *Vorschau* dans les cinémas qu'elle fréquente. Elles permettaient donc aux spectateurs d'organiser leur future sortie au cinéma. Quand à Jean-Marie, il évoque des grandes fresques peintes qui étaient installées sur les façades des grands cinémas de Metz. Elles reprenaient les affiches des films qui étaient, ou allaient être programmés[272].

On trouve également dans la presse locale des articles annonçant la liste des films dont les sorties en salles sont prévues pour l'année suivante. Ces listes permettent au lecteur de

[271] Propos recueillis à Vitry-Sur-Orne en mai 2015 (Entretien Marie-Thérèse).

[272] Les fresques étaient peintes par un artisan lithographe messin nommé Edmond Franck. Les fonds privés de la famille Franck sont déposés aux archives départementales de Moselle. Ils attestent d'une activité professionnelle intense pendant l'annexion de 1940 mais nous n'avons pas retrouvé d'affiches de cinéma datant de cette époque. Fonds spécifiques aux affiches de cinéma créées par Edmond Frank : ADM 17 FI 1006 ; ADM 17 FI 1056.

constater que l'industrie cinématographique est en plein essor, et d'être informé des films qu'il pourra prochainement découvrir au cinéma. En octobre 1941, un article publié en deux parties dans le MZ et intitulé « *Das neue Filmjahr* » présente le programme des films à venir pour l'année 1942[273]. Après une introduction où l'auteur indique qu'il « n'existe pas de pause dans les grands ateliers de production » et prône une « solidarité européenne » pour contrer Hollywood, on apprend que 90 films sont actuellement en production pour être distribués en 1942. Une liste non-exhaustive mais très longue de titres de longs-métrages vient renseigner le lecteur sur le panorama des productions qui l'attendent : un film dirigé par Veit Harlan sur la bataille de Narvik en 1940, *Der 5. Juni*[274], *Fronttheater*[275], Ferdinand Marian dans *Sein letzter Bericht*[276], Heinrich George dans *Die roten Streifen*[277], Emil Jannings et Werner Krauss dans *Die Entlassung*[278], Hans Steinhoff qui réalise un film sur Rembrandt[279], un projet de film sur Mozart[280] ou encore Zarah Leander dans *Träumerei*[281]. Paradoxalement les deux premiers films évoqués dans l'article ne seront jamais distribués : le projet confié à Veit Harlan à propos de la bataille de Narvik ne voit pas le jour parce qu'il est trop ambitieux et trop risqué (les Anglais qui ont pris connaissance du projet menacent les Allemands de nouveaux combats au moment du tournage[282]) et le film *Der 5. Juni* ne passe pas l'étape de l'attribution d'un visa de la commission de censure qui l'interdit en octobre 1942 avant même d'être projeté[283]. Ce dernier a d'ailleurs été tourné en partie en Alsace puisqu'il raconte l'histoire d'un jeune soldat, fils d'un caporal également mobilisé, sur le front occidental de la Seconde Guerre Mondiale. Les versions divergent quant à la raison de cette censure mais il est retenu que le contexte militaire n'était pas favorable à la sortie d'un tel film à la fin de l'année 1942[284]. Notons également que *Träumerei* ne sort qu'en 1944 et que Zarah Leander, qui est retournée en Suède depuis l'année précédente, est remplacée par Hilde Krahl. Les nuances multiples entre les films annoncés sur les écrans et le résultat final traduisent la fébrilité de l'industrie cinématographique face aux

---

[273] *MZ*, 3 octobre 1941
[274] Fritz Kirchhoff, 1942, TR : *Le 5 juin*.
[275] Arthur Maria Rabenalt, 1942, TR : *Théâtre du front*.
[276] Film non identifié. TR : *Son dernier rapport.*
[277] Film non identifié. TR : *Les rayures rouges.*
[278] Wolfgang Liebeneiner, 1942, TVF : *L'abdication*.
[279] 1942, il s'intitule *Rembrandt*, TVF : *La vie ardente de Rambrandt.*
[280] Il s'intitule *Wen die Götter lieben* (TVF : *Aimé des Dieux*).
[281] Harald Braun, 1944, TR : *Rêverie*.
[282] NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran : essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 87.
[283] HAGEMANN Peter, WETZEL Kraft, *Zensur - verbotene deutsche Filme 1933-1945*, Berlin, Spiess, 1982, p. 69.
[284] *Ibid*.

difficultés grandissantes liées à une guerre de moins en moins à l'avantage des Allemands[285]. Au final, des 90 films prévus d'après l'article du MZ, une soixantaine seront présentés en Moselle en 1942[286].

Le MZ publie également de façon assez régulière des brèves indiquant que tel acteur ou actrice tourne dans un nouveau film, en précisant souvent le réalisateur et la maison de production qui y sont associés. Le 7 octobre 1940 l'une d'entre elles annonce que « Siegfried Breuer et Hans Stüwe seront les partenaires de Zarah Leander dans le nouveau film de la *UFA* et produit par Froelich "*Der Weg ins Freie*"[287] »[288]. Le film est vu en commission de censure le 25 avril 1941, projeté pour la première fois à Berlin le 7 mai 1941 et à Metz le 1er juillet 1941. Les exemples sont nombreux et cela jusqu'à la fin de l'annexion[289].

Bien qu'il ne s'agisse que d'extraits de journaux qui n'étaient pas forcément lus, ces informations sont des preuves de l'existence d'une réelle stratégie de promotion visant à donner envie aux spectateurs de découvrir ces films dès l'instant où ils seront programmés dans les cinémas les plus proches.

Pour dater les films, nous avons utilisé la base de données officielle *filmportal* qui recense les informations relatives à la production cinématographique allemande. Parfois l'année de sortie du film est donnée sur deux années (1939/40, 1942/43). Dans ce cas nous avions le choix d'utiliser soit la date de la première du film, soit la date d'enregistrement du visa de censure. Nous avons préféré la première proposition car la seconde peut se dérouler plusieurs jours, voire plusieurs semaines avant la première du film. Si ce délai s'établit en fin d'année, on prend le risque de retenir l'année qui précède la sortie du film. Dans la mesure du possible, c'est également la date de première des films qui est prise en compte pour les films étrangers bien que les bases de données ne soient pas toutes aussi précises que *filmportal*.

D'après les 3500 programmes de la base de données, les films projetés en Moselle s'étendent de 1930 avec le documentaire *Mit Büsche und Lasso durch Afrika*[290] (Gernot Bock-

---

[285] HULL David S., *op.cit.*, p. 206.

[286] Cela dépend de la manière dont les chercheurs ont décompté les films, en prenant en compte soit l'année de production, l'année de censure, ou l'année de distribution. ALBRECHT Gerd, *op.cit.*, p. 114 ; Hull David S., *op.cit.*, p. 206.

[287] Rolf Hansen, 1941, TVF *: Le Chemin de la liberté*.

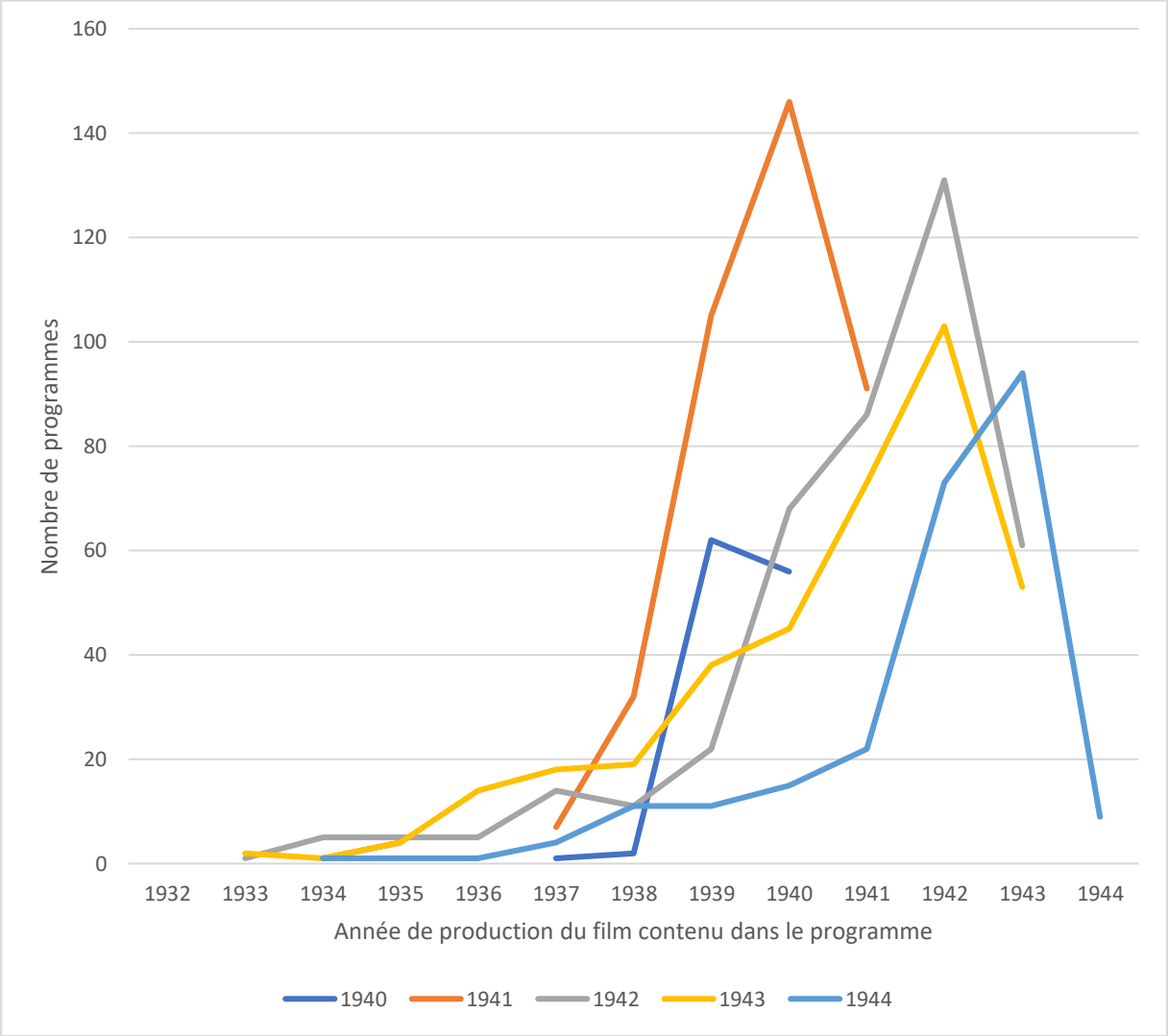
[288] *MZ*, 7 octobre 1940.

[289] Le 17 octobre 1941 on apprend qu'Hans Moser tourne actuellement dans *Maske In Blau* ; le 13 juillet 1942 on apprend qu'Hilde Krahl jouera dans *Meine Freundin Josefine* ; le 22 février 1943 on apprend que Paula Wessely jouera dans *Späte Liebe* ; le 7 janvier 1944 on apprend que Theo Lingen jouera dans *Es fing so harmlos an*, mais ce film ne sera pas projeté en Moselle.

[290] TR : *Avec fusil et lasso à travers l'Afrique.*

Stieber) à 1944, les films les plus récents étant *Der grosse Preis*[291] (Karl Anton) et *Eine Frau für drei Tage*[292] (Fritz Kirchhoff)[293]. On constate premièrement que 69 % des films projetés entre juillet 1940 et novembre 1944 ont été produits durant cette même période avec un pic pour les films de l'année 1941. Dans un souci d'objectivité et étant donné le déséquilibre de la base de données concernant le nombre de programmes reconstitués chaque année (il y a plus de programmes pour les années 1942 et 1943), nous réduisons l'analyse aux programmations de Metz et Thionville. Pour ces deux villes, on trouve 73,4 % de films datant de 1940 à 1944.

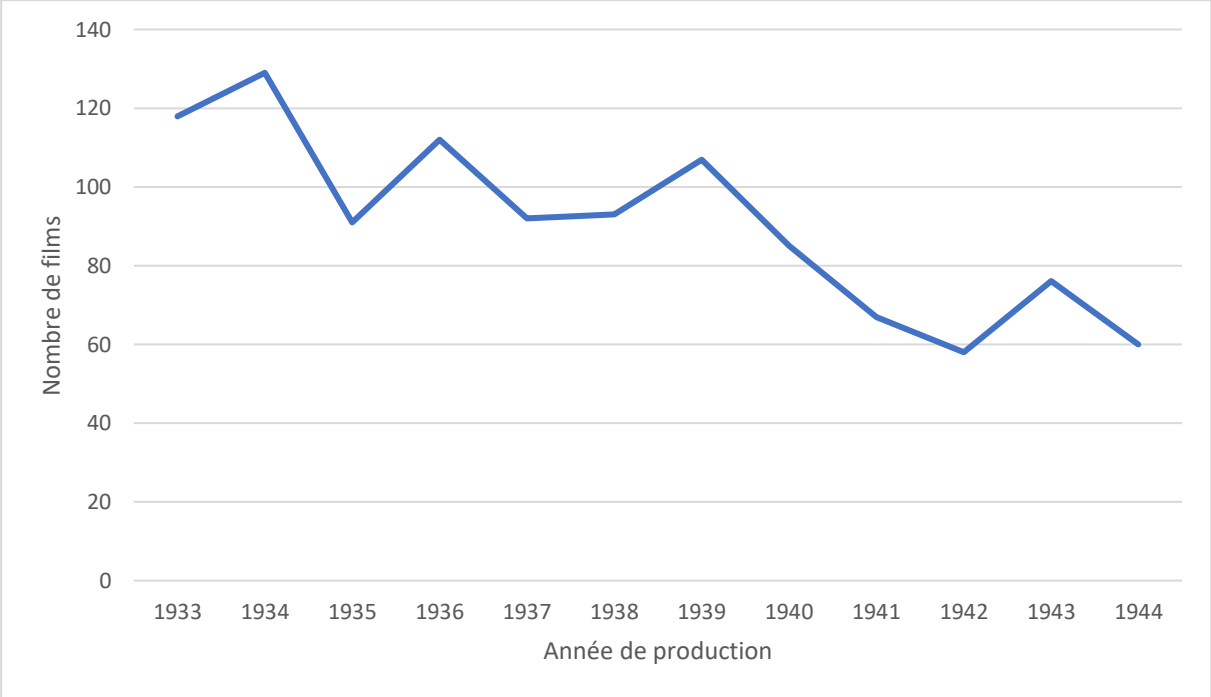
Répartition des programmes selon l'année de production du film principal et leur année de programmation à Metz et Thionville.



[291] TRR : *Le grand prix*.
[292] TR : *Une femme pour trois jours*.
[293] Ces deux films ont été projetés pour la première fois le 19 mai 1944.

Le graphique ci-dessus décrit la distribution des programmes dans les deux villes pour chaque année d'après l'année de sortie du film contenu dans le programme. Il montre que la programmation est majoritairement composée de films produits après 1940. Pour mieux définir la quantité de films que l'on peut considérer comme récents, nous nous concentrons sur l'observation année après année du nombre de films ayant été produits pendant l'année en cours ou l'année précédente. En 1940 cela concerne 96 % des films programmés, 61 % en 1941, 53 % en 1942, 42 % en 1943 et en 1944. À mesure qu'on s'approche de la fin de la guerre, la part de films récents baisse car il n'y a simplement plus assez de films produits chaque année et qu'il devient compliqué pour les exploitants d'offrir des programmes récents[294]. Pourtant même si le stock de films produits entre 1933 et 1939 est plutôt conséquent (68 % de toute la production sous le nazisme), ces films ne représentent que 26,5 % de la programmation de Metz et Thionville. Ainsi les exploitants locaux ne puisent pas uniquement dans les anciens films pour remplir leur agenda ou compenser l'absence de nouveauté.

Répartition de la production cinématographique allemande entre 1933 et 1944.



[294] C'est à ce moment-là que les productions étrangères viennent également compenser cette pénurie de productions allemandes récentes.

I.3.3.b La nouveauté pour tous

On pourrait penser que cette tendance à proposer des films contemporains ne concernerait que les villes principales de notre étude. La salle moyenne située en dehors d'une zone densément peuplée ne pourrait pas proposer autant de nouveautés que les palaces messins. Le constat n'est pas aussi évident. Il convient de comparer ces différentes situations, et d'établir au sein de Metz une distinction entre les salles de reprises et les salles d'exclusivités. Là encore, la propension à proposer de la nouveauté dans toutes les villes permet aux spectateurs de découvrir des films en vogue dans les médias. Les phénomènes de suivi de carrière de certaines vedettes incitent également certains spectateurs à être attentifs aux prochaines sorties de films. Plus le temps est réduit entre l'annonce de la sortie du film et son arrivée dans la ville du spectateur, plus ils considèreront que des efforts qualitatifs sont produits à « leur » intention.

Afin de comparer la part de films récents et anciens selon les différentes villes de Moselle, nous avons décidé d'étudier uniquement la programmation de l'année 1944 pour plusieurs raisons. La première est que nous possédons la programmation complète d'un grand nombre de salles pour cette année, ce qui offre la possibilité de parcourir le territoire dans son ensemble. La seconde raison est liée au contexte de cette année-là puisque très peu de films récents sont disponibles compte tenu de la paralysie des studios face aux bombardements alliés. Cela incite les exploitants à trouver des stratégies pour continuer à proposer des films qui motiveront la population à se rendre au cinéma. De fait, l'année 1944 est celle qui est la plus susceptible de proposer des films anciens. Ainsi, si dans ce contexte particulier les exploitants réussissent à maintenir une programmation plutôt contemporaine, cela montrerait un effort qualitatif généralisé sur l'ensemble du territoire et pas seulement dans les grandes villes. Nous avons pris en compte deux types de valeurs pour évaluer le soin apporté à proposer des films récents : la proportion de films ayant été produits durant l'année en cours et l'année précédente (1944 et 1943) et la proportion de films ayant été produits pendant les trois dernières années (1944, 1943, 1942)[295].

[295] Pour rappel, les dates de production retenues sont celles où le film a été finalisé (commission de censure puis première du film), et non celle du tournage.

Répartition des programmes de l'année 1944 selon l'année de production du long-métrage qu'ils contiennent.

Ville étudiée	**Pourcentage des films produits en 1943 et 1944**	**Pourcentage des films produits en 1942, 1943 et 1944**
Metz	42 %	74%
Thionville	44 %	69 %
L'Hôpital	38 %	69 %
Creutzwald	58 %	78 %
Saint-Avold	41%	58 %
Hayange	47 %	55 %

Ce tableau comparatif nous montre qu'il y a peu de différences d'accès aux films récents selon que l'on soit dans une grande ville ou une ville moyenne. Pour les programmes de 1944 dont le film principal date de 1943 et 1944, on obtient une moyenne générale de 45 %. Les cinémas de Metz se situent en-dessous de cette moyenne alors que Creutzwald, une commune bien plus modeste, dépasse cette moyenne. La moyenne générale de la proportion de programmes dont le film date de 1942, 1943 ou 1944, est de 67 %. Metz se situe cette fois au-dessus de ce chiffre mais reste devancée par Creutzwald. Ainsi si l'on se base uniquement sur le critère de l'année de production, nous remarquons que les spectateurs de Creutzwald ont un accès au moins équivalent aux films récents comparés à ceux de Metz. Les villes maintiennent en 1944 une part relativement importante de films récents. Ainsi le contexte précaire de l'année 1944 diminue le nombre de nouveaux films mais n'entraine pas la programmation vers des œuvres trop anciennes.

Ces statistiques nous font également remarquer que le marché cinématographique de Thionville se situe dans les deux cas dans des valeurs proches de la moyenne générale des six villes comparées, ce qui laisserait penser que la programmation de cette ville est représentative de l'ensemble de la Moselle.

Il faut néanmoins prendre en compte la diversité de la programmation à Metz selon les différentes salles de la ville. En effet, la comparaison du nombre de films récents révèle des variations importantes entre elles.

Répartition des programmes de l'année 1944 à Metz selon l'année de production du long-métrage qu'ils contiennent.

Salle de Metz	**Pourcentage des films produits en 1943 et 1944**	**Pourcentage des films produits en 1942, 1943 et 1944**
Rex	92 %	100 %
Gloria	73 %*	78 %*
Kammer	26 %*	87 %*
Palast	46 %	54 %
Scala	14 % *	73 %*
UT Sablon	20 %*	39 %*

* Aucun film programmé datant de l'année 1944.

Ce tableau permet d'établir le statut hiérarchique des différentes salles de la ville puisque le *Rex*, la plus grande salle de Moselle, est de loin le cinéma qui propose le plus de films récents. Même en 1944, la salle ne programme aucun film qualifiable d'ancien (datant de plus de deux ans et demi dans ce cas). Depuis le début de l'annexion, le *Rex* est la salle d'exclusivité de Metz. D'après la reconstitution des programmes, elle partage ce statut avec le *Gloria* jusqu'à l'été 1941. Pourtant en 1944, le bilan financier de la LL[296] indique que cette dernière salle bénéficie encore des exclusivités. Le tableau comparatif montre en effet que trois quarts des films programmés au *Gloria* en 1944 ont été produits en 1943. Par contre aucun film produit en 1944 n'est programmé ce qui ne laisse aucun doute quant au fait que le *Gloria* n'est plus une salle d'exclusivité. Le *Kammer* propose majoritairement des films produits en 1942 et un quart de films produits en 1943. Le *Palast* est la salle dont les programmes se situent le plus

[296] AMM 2 Z 30.

dans la moyenne obtenue au niveau départemental. La moitié des films qui sont programmés en 1944 sont des films produits durant les trois dernières années avec quelques titres datant de l'année en cours. Le *Scala* se situe au centre-ville messin, c'est la salle qui propose le moins de films produits en 1943 et 1944. Cette observation correspond avec les souvenirs des spectateurs messins. Environ un quart des films programmés en 1944 est antérieur à l'année 1942 alors qu'au *U.T.* du Sablon, cela concerne presque les deux tiers des films programmés. Cette dernière est la salle de quartier typique qui nourrit sa programmation de copies anciennes dont les prix sont certainement plus accessibles pour l'exploitant.

Ces observations obtenues par comparaisons statistiques sont en grande partie confirmées par les souvenirs des témoins originaires de Metz. Ils attestent ainsi l'existence d'un marché cinématographique dont la hiérarchie des programmes est publiquement connue :

> *Marie-Louise : Il y avait cinq cinémas à Metz. Dans le centre-ville, le* Rex *se trouvait où il y maintenant Mobalpa en face des casernes Ney*[297]*. Trois des cinémas étaient très beaux avec une partie basse, avec des fauteuils, c'était très sélectif. Il y avait aussi le* Palace*, où se trouve maintenant le* C&A*, qui était très bien. Et en Chaplerue, il y avait le* Rex*. Ensuite il y avait des cinémas qui donnaient aussi des films aussi mais des choses un peu plus… Disons jamais les grands films. C'était la* Scala*, qui se trouvait lorsqu'on descend la rue du Coëtlosquet depuis la place de la République, tout de suite à gauche. Et puis il y avait le* Royal[298] *à côté du* Flo*. Alors maintenant je ne sais pas, il paraît qu'il y a des films pornos.*[299]

> *Jean-Marie : Alors les salles, vous savez où elles étaient ?*
>
> *Discutant : À peu près, mais vous pouvez sûrement me donner plus d'éléments. Il y avait le* Rex*…*
>
> *Jean-Marie : Le* Rex*, en Chaplerue. C'était un très beau cinéma, il avait été inauguré juste avant la guerre. Un des premiers films était* Robin des Bois*, ça c'est pour la petite histoire. Il était tout neuf ! Bon il y avait le* Palace *à la place du* C&A*. Vous voyez ?*
>
> *Discutant : Oui, je vois.*
>
> *Jean-Marie : Il y avait le* Scala *dans la rue du Coëtlosquet. C'était des très belles salles. Vous aviez le… Le* Vox *qui a été transformé en* Gloria*, et ensuite en* Eden*. Il y a eu une mutation de la salle, en ce*

[297] Dans un premier temps, Marie-Louise confond le *Rex* avec le *Gloria*.
[298] Il s'agit du nom du *Kammer* avant puis après l'annexion.
[299] Propos recueillis en avril 2015 à Metz (Entretien Marie-Louise).

qui concerne le nom. Et puis il y avait le Royal *qui était près de la gare. C'était une petite salle… Les salles de Metz étaient des très belles salles !*

Discutant : Et vous, vous alliez dans toutes les salles ?

Jean-Marie : Oui j'allais dans toutes les salles.

(…)

Discutant : Est-ce que vous avez le souvenir que certaines salles passaient plus de films récents, ou des meilleurs films ?

Jean-Marie : Non. Enfin c'était surtout au Palace *et au* Rex *qu'il y avait les films récents. Ah, le* Scala*, vous voyez à la rue du Coëtlosquet, c'était un cinéma qui repassait souvent les mêmes films, mais à intervalle plus long. Mais c'étaient des films anciens.*[300]

Ces deux témoignages nous indiquent qu'il existait à l'époque une réelle détermination des salles selon les films qu'elles proposaient. Bien que quelques contradictions apparaissent, ces témoins ont une très bonne mémoire de l'emplacement des salles. Il arrive souvent que la contextualisation géographique intervienne dans les premiers instants de l'entretien. L'établissement de la mémoire cartographique (*memory map*) possède la fonction de « mise en scène » du processus de remémoration qui doit suivre[301]. En se souvenant des lieux de l'expérience cinématographique, les témoins accèdent ainsi plus aisément aux films qui y sont associés. Les souvenirs de Marie-Louise et Jean-Marie viennent ici s'accorder avec les observations faites à partir de la reconstitution des programmes de Metz. Ces deux témoins ne se souviennent pas de *l'Union-Theater* du Sablon qui, bien qu'il soit considéré comme un cinéma de Metz, est situé dans un quartier annexe où ces jeunes spectateurs ne se rendaient certainement pas.

Ainsi l'analyse des dates de production des films programmés montre une attention particulière des autorités pour proposer de la nouveauté dans tous les secteurs de la Moselle. Des villes ayant une population dix fois moins importantes que Metz sont capables d'offrir une programmation presque aussi récente. D'autre part, si l'on prolonge l'analyse sur la programmation de villes situées hors des secteurs denses, les résultats sont du même ordre. La ville de Sarrebourg, dont nous possédons presque l'intégralité des programmes entre le 8 mars

[300] Propos recueillis en mai 2015 à Moulin-Lès-Metz (Entretien Jean-Marie).
[301] KUHN Annette, *An Everyday Magic: Cinema and Cultur Memory*, London, I.B. Tauris, 2002, p. 18.

1941 et le 30 novembre 1942, propose dans son cinéma un taux de 51 % de films datant des 1941 et 1942. Pour une période tout à fait similaire et le calcul du même taux, on obtient 41 % pour les trois cinémas de Thionville. Donc l'offre cinématographique de Sarrebourg est plus récente que celle de Thionville.

Toutes ces observations quant à la part de nouveautés dans les programmations locales montrent un effort constant pour proposer des films récents. Lorsqu'on utilise le film comme unité de mesure, il devient possible d'étudier le délai qui s'écoule entre la première nationale du film et son arrivée en Moselle. Cela permet d'observer si le territoire est aussi bien desservi que d'autres régions d'Allemagne et aussi de voir si les petites villes accèdent rapidement à ces nouveautés.

I.3.3.c L'acheminent des nouveaux films

Le délai d'acheminement des films après leur sortie nationale est important pour évaluer la qualité du marché cinématographique. Plus il est rapide et mieux il s'insère dans la promotion médiatique étudiée plus tôt.

La première année d'exploitation en Moselle annexée établit un temps plutôt court entre la première du film et la sortie du film en Moselle (à Metz dans presque 100 % des programmes concernés). Le premier film projeté à Metz le 2 juillet 1940, *Der Postmeister*, est sorti à Berlin le 25 avril 1940. Ce délai de sept semaines, plutôt court, ne se maintient pas au cours du temps notamment du fait des difficultés de l'industrie allemande à produire assez de copies pour couvrir le pays[302]. Nous avons sélectionné, pour chaque année de l'annexion, les trois films qui ont connu le plus de succès en Allemagne[303]. Nous avons noté la date de la première nationale et celle de la première en Moselle. L'objectif est d'identifier les variations du délai entre ces deux dates au fil des années.

[302] En France, la guerre occasionne une division par deux du nombre de copies disponibles. Avant 1940, le chiffre se situe entre 60 et 80 alors qu'en 1943, on donne une moyenne de 26 copies par film. FOREST Claude, *La dernière séance, cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris, CNRS Économie, 1995, p. 66.

[303] Le palmarès est issu des informations recueillies dans RENTSCHLER Eric, *op. cit*.

Palmarès annuel des films allemands ainsi que leur date de première nationale et mosellane.

Année	Film	Première nationale	Première en Moselle	Délai effectif (en jours)
1940	*Jud Süss*	24 septembre 1940	1er novembre 1940	37
	*Mutterliebe**	20 décembre 1939	20 juillet 1940	212
	Der Postmeister	25 avril 1940	2 juillet 1940	68
1941	*Wunschkonzert*	30 décembre 1940	21 mars 1941	81
	*Frauen sind doch bessere Diplomaten***	31 octobre 1941	10 juillet 1942	80
	*Die Entlassung***	6 octobre 1942	29 janvier 1943	115
1942	*Die grosse Liebe*	12 juin 1942	22 septembre 1942	102
	Die goldene Stadt	24 novembre 1942	12 février 1943	80
	Wiener Blut	2 avril 1942	12 juin 1942	71
1943	*Immensee*	17 décembre 1943	1er août 1944	228
	Das Bad auf der Tenne	30 juillet 1943	26 octobre 1943	88
	Gabriele Dambrone	11 novembre 1943	18 avril 1944	159
1944	*Der weisse Traum*	5 octobre 1943	17 mars 1944	164
	Die Frau meiner Träume	25 août 1944	-	-
	Die Feuerzangenbowle	28 janvier 1944	18 mai 1944	111

**Mutterliebe* est sorti bien avant le début de l'annexion. Le délai est donc ici non représentatif bien qu'il soit l'un des premiers films à être programmé en Moselle.

** Rentschler inclut *Die Entlassung* dans le box-office de 1941 alors que le film ne sort qu'en septembre 1942. Il se peut qu'il le confonde avec *Bismarck*.

La moyenne issue de ce tableau est de 114 jours entre la sortie du film en Allemagne et son apparition en Moselle. Elle masque cependant des différences significatives puisqu'entre le début de l'annexion (les films qui arrivent en Moselle en 1940 et 1941) et la fin de l'annexion (films sortis en Moselle entre la mi-1943 et la mi-1944) le délai est doublé : il passe de 76 à 150 jours. Nous retrouvons ici les constatations faites plus tôt au sujet de l'effort qualitatif de la première saison cinématographique. Par contre, ces observations objectives ne coïncident pas

avec la remarque d'Heinrich Meisenzahl dans son bilan de l'année 1943 où il souligne l'amélioration des délais d'acheminement.

La publication aléatoire de programmes de quelques cinémas de Sarrebruck dans le MZ permet de vérifier s'il existe des différences entre le délai d'acheminement des films à Metz et à Sarrebruck, deux villes désormais unies dans une même région administrative. *Maske in Blau*[304] (Paul Martin, 1943) est programmé le 28 juillet 1943 au *UFA Palast* de Sarrebruck alors qu'il l'est au *Rex* de Metz le 20 juillet 1943, *Münchhausen*[305] (Josef von Bàky, 1943) est programmé le 11 août 1943 au *UFA Palast* de Sarrebruck et le 17 août 1943 au *Rex*. Le film *Die Wirtin zu weisser Ross'l*[306] (Karl Anton, 1943) est projeté à Metz à partir du 5 juillet 1943 et dès le 22 juillet 1943 au *UFA Kammer* de Sarrebruck. D'autres rares évocations des programmes de Sarrebruck avant 1943 permettent de situer les premières d'autres films. On obtient ainsi la date de première diffusion de *Friedemann Bach*[307] (Traugott Müller, 1941) le 15 août 1941 à l'*Apollo* de Sarrebruck et à *Metz* le 17 septembre 1941, et du film *Illusion*[308] (Viktor Tourjansky, 1941) aux alentours du 1er mars 1942 à Sarrebruck et le 27 janvier 1942 à Metz. Ainsi ces quatre premiers exemples nous montrent qu'il n'existe pas de différence de traitement dans le délai d'acheminement des films à Metz et Sarrebruck, et donc Metz n'est pas défavorisée par rapport à sa voisine « allemande ». D'autres observations sont plus surprenantes. Il existe des films qui ne sont sortis à Metz que plusieurs mois après leur projection à Sarrebruck, tout en étant projetés pendant ce temps dans d'autres endroits de Moselle, sans que cela n'influence le délai d'acheminement. *Karneval der Liebe*[309] (Paul Martin, 1943) est projeté à Sarrebruck le 15 juin 1943 au *UFA Palast* et il est programmé à Saint-Avold le 9 juillet 1943. Il n'est projeté à Metz que neuf mois plus tard. Ces deux exemples alimentent le constat que la priorité n'est pas exclusivement donnée à Metz et que les autres salles de Moselle sont aussi bien considérées[310]. Ainsi un film comme *Karneval der Liebe* avec des acteurs de renom comme Johannes Heesters et Dora Komar peut être projeté dans une salle relativement modeste avant d'atteindre Metz.

---

[304] TVF : *Le masque en bleu*

[305] TVF : *Les aventures fantastiques du baron Münchhausen.*

[306] TR : *La patronne de l'auberge du Cheval Blanc.*

[307] TVF : *Le Musicien Errant.*

[308] TVF : *Illusion.*

[309] TRR : *Carnaval d'Amour.*

[310] Jean-Pierre Barrot évoque un système de distribution existant pendant l'annexion : « Les choses se passaient très simplement : dans chaque ville, les cinémas étaient classés, rigoureusement, par catégories, et, pour chaque catégorie, il y avait deux, trois, quatre listes de films ». Aucune mention de ce type n'a été retrouvée dans les archives et les ouvrages à propos du cinéma nazi n'aborde pas en détails la question de l'exploitation. BARROT Olivier, *op.cit.*, p. 125.

Dans les autres cas, on remarque que les plus grandes œuvres produites pendant la guerre sont distribuées dans toute la Moselle. Le film *Frauen sind doch bessere Diplomaten*[311] (Georg Jacoby, 1941) demeure un exemple intéressant car il propose un spectacle prometteur pour les spectateurs. Premièrement, le simple fait qu'il s'agisse d'un film avec Marika Rökk, l'actrice vedette des comédies musicales allemandes, constitue un argument de poids pour attirer le public. Secondement, il s'agit du premier long-métrage allemand en couleur et très certainement le premier à être projeté en Moselle. Il raconte l'histoire de Marie-Louise Parry, une jeune fille qui va devenir ambassadrice de Homburg afin d'entamer des négociations avec le capitaine Von Karstein pour éviter la fermeture du casino de son oncle. Après de nombreuses péripéties, Marie-Louise et Von Karstein finissent par se marier. Il s'agit d'une comédie musicale contenant de nombreux numéros chantés et dansés. La promotion du film de Jacoby débute bien en amont de sa sortie en Moselle notamment pour les raisons précitées. Le film apparait à 18 reprises dans la reconstitution des programmes. Avec *Die goldene Stadt*, il s'agit du film le plus distribué et un des plus souvent cités en entretien. Bien qu'il passe en commission de censure le 9 octobre 1941, le film n'est pas distribué en Allemagne avant plusieurs mois car Josef Goebbels était outré devant la mauvaise qualité du procédé *Agfacolor*[312]. Veit Harlan déclare dans son livre que le ministère de la Propagande a attendu la sortie de *Die goldene Stadt* pour distribuer *Frauen sind doch bessere Diplomaten*[313]. La reconstitution locale montre que le film est distribué bien avant l'avant-première du film de Veit Harlan puisqu'il apparait pour la première fois au *Rex* de Metz le 10 juillet 1942. Au bout d'une semaine, on trouve dans le MZ un encart indiquant aux futurs spectateurs que des files d'attente importantes sont à prévoir[314]. Le film est prolongé jusqu'au 28 juillet. À la suite de cette première locale, les copies du film circulent à travers la Moselle. En 22 mois, il est programmé 17 fois dans 14 villes différentes. C'est l'occasion pour certaines salles de créer l'évènement car elles savent par avance que le film va attirer un large public. Bien qu'il soit interdit aux moins de 18 ans, il est un gage de succès que les exploitants utilisent pendant les fêtes de fin d'année. C'est le cas à Hayange en 1942 où *Frauen sind doch bessere Diplomaten* est projeté trois fois par jour contre une à deux fois habituellement. C'est aussi le cas à Château-Salins pour les fêtes de Noël de 1943. La répartition chronologique et géographique nous montre que moins de deux ans après la reprise de la distribution du film, celui-ci est projeté

[311] TVF : *La belle diplomate*.
[312] CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit.*, p. 244.
[313] HARLAN Veit, *Souvenir ou le cinéma allemand sous Goebbels*, Paris, France-Empire, 1974, p. 192.
[314] *MZ*, 17 juillet 1942.

dans presque toutes les zones de Moselle dont nous avons reconstitué la programmation. Les zones rurales comme Château-Salins ou Boulay sont incluses dans ce circuit de programmation et donc aucune partie de la population n'est ignorée. À Metz, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* est le cinquième film le plus projeté pendant l'annexion. Nous l'avons vu, sa première programmation au *Rex* est un grand succès. Le film réapparaît presque un an plus tard au *Kammer* dont la spécialité est justement d'accueillir des grands films en seconde exclusivité. Là encore, fait unique, il est projeté 14 jours dans cette salle pour un total de 44 séances. Enfin, sa troisième apparition à Metz se fait à l'*Union-Theater* du Sablon. Ainsi le film est projeté 106 fois à Metz.

L'étude de l'ancienneté des copies dans les salles de Moselle a permis de faire le constat d'une programmation orientée vers des films produits en grande majorité pendant la Seconde Guerre Mondiale. Même si la ville de Metz bénéficie de par sa grandeur de la plupart des exclusivités, nous retenons que les salles des autres villes de Moselle proposent des programmes tout à fait capables de rivaliser avec les palaces messins. Le loisir cinématographique semble être construit avec une prérogative qualitative à l'attention de tous les spectateurs mosellans. Justement, il convient désormais de s'informer au sujet des publics qui composent les salles de Moselle pendant l'annexion.

I.4 Les publics du cinéma et l'adaptabilité des programmes

I.4.1 Typologie des publics mosellans

La question des publics du loisir cinématographique mosellan est capitale dans la reconstitution de celui-ci. En effet, un loisir qui aurait convié uniquement les occupants allemands n'aurait pas la même signification qu'un loisir s'adressant à tous les habitants de Moselle. De la même manière, un loisir qui s'adresserait uniquement aux adultes ne pourrait être analysé de la même façon qu'un loisir destiné également aux enfants. Cette typologie des publics mosellans dresse une carte de la variété des personnes susceptibles de se rendre au cinéma. Ce travail est possible en croisant les sources d'informations entre elles. Les journaux apportent des informations qui peuvent être aussi corroborées par les spectateurs. Ces derniers,

au nom de la capacité sociale du cinéma, nous renseignent en entretien sur les rapports entre leurs proches et les films de l'annexion. Cette typologie des publics est limitée dans son approche quantitative par l'absence d'archives qui nous auraient permis une quantification précise du poids des différents publics dans la fréquentation des salles.

I.4.1.a Mosellans, colons et immigrés

Les premiers découpages que nous pouvons opérer dans la population locale concernent l'origine nationale des spectateurs puisque la Moselle ne se compose pas uniquement de Mosellans mais compte également de nombreux Allemands. Dès 1940, l'administration civile de la Lorraine entreprend le peuplement de la Moselle par des *Reichsdeutsche*, c'est-à-dire des Allemands de souche. Trois raisons motivent cette politique : compenser le départ définitif de milliers de Mosellans qui avaient été évacués en septembre 1939[315], remplacer les Mosellans trop francophiles expulsés en 1940 et 1941, entamer l'incorporation de la Moselle dans le *Gau Westmark* et donc dans le *Reich*. En 1943, les statistiques officielles font état de 411 170 Mosellans, 52 687 *Reichsdeutsche*, 1536 *Volksdeutsche* et 71 031 étrangers[316]. Malgré les expulsions, les absents et les colons, les Mosellans restent très majoritaires. La répartition de ces *Reichsdeutsche* n'est pas la même selon les différentes communes du département. Ils occupent notamment les postes de direction dans le public ou le privé. À Metz, on trouve donc logiquement une part de colons allemands plus importante que dans d'autres villes. De nombreux autres *Reichsdeutsche* sont envoyés dans les villages du sud de la Moselle pour reprendre les tâches agricoles[317]. Les statistiques que nous venons de citer ne semblent pas inclure la part de militaires présents en Moselle au sein des garnisons qui y sont installées. Nous l'avons vu, leur présence dans les salles de cinéma n'est pas négligeable puisqu'ils représentent en 1943 près de 40 % des tickets vendus par la LL. Par ailleurs, la Moselle est une terre d'immigration depuis l'essor des activités minières (de fer ou de charbon) et tous les immigrés n'ont pas quitté le département au moment de l'invasion des troupes allemandes. Nous pouvons donc penser qu'ils sont également susceptibles de se rendre au cinéma. Concernant les Italiens, un recensement de 1937 fait état de 29 362 Italiens en Moselle, principalement concentrés dans

[315] Sur 302 732 évacués, seulement 183 041 sont revenus en Moselle après juin 1940. HIEGEL Henri, « Le département de la Moselle et la deuxième guerre mondiale : analyse d'une étude récente », *Cahiers Lorrains*, n° 2, 1978, p. 43-53.
[316] *Ibid*.
[317] WOLFANGER Dieter, *La nazification de la Lorraine mosellane*, Sarreguemines, Pierron, 1982, p. 136

les arrondissements de Metz et Thionville[318]. Lorsque l'ordre d'évacuation est donné en septembre 1939 pour la zone située entre la frontière allemande et la ligne Maginot, la plupart des familles italiennes se dirigent vers les départements d'accueil des évacués mosellans. Certains hommes sont aussi affectés dans l'armée de leur pays d'origine. Il en sera de même pour le reste du département au printemps 1940 juste avant l'arrivée effective des troupes allemandes. Marie-Louise Antenucci, dans sa thèse sur l'immigration italienne en Moselle, examine de manière minutieuse les populations immigrées italiennes en arrêtant ses investigations au moment de l'évacuation[319]. Elle ne donne pas d'indication précise sur le retour ou non des Italiens après l'annexion allemande. On peut penser que les Italiens ont eu des comportements similaires aux autres Mosellans, certains sont restés dans leur lieu d'évacuation mais la plupart ont regagné leur habitation dès qu'ils le pouvaient. Une autre enquête réalisée sous l'égide de l'école de Rome confirme ces mouvements de population italienne sans pouvoir les quantifier ou les situer dans l'espace lorrain[320]. Cette présence italienne se vérifie à minima grâce au cinéma. Le MZ fait la promotion régulière des actions du consulat italien en Moselle pour apprendre l'italien, mais aussi à travers l'organisation de séances de cinéma spéciales entièrement dédiées à l'Italie. C'est le cas au cinéma *Dux* d'Hayange le 31 octobre 1940 où une après-midi italienne est organisée avec la projection d'un film italien (dont le titre n'est pas communiqué) et des actualités filmées italiennes[321]. Il n'existerait pas vraiment d'intérêt à projeter un programme en italien si ce n'est pour contenter un public italophone. En septembre et novembre 1941[322], on trouve au cinéma *UT* de Metz la programmation d'un *Kulturfilm* italien ainsi que des actualités italiennes à nouveau sous l'égide du consulat italien[323]. Il n'existe pas d'information dans la presse relative à la valorisation d'autres communautés étrangères présentes avant-guerre (les Polonais notamment).

Ces informations établissent la possibilité d'une participation de plusieurs communautés au loisir cinématographique sans que l'on puisse précisément définir le degré d'investissement de chacune. Les entretiens avec les spectateurs mosellans viennent alors enrichir notre connaissance. La plupart d'entre eux s'accordent sur le fait que la majeure partie de la

[318] ANTENUCCI Marie-Louise, *L'immigration en Moselle (1870-1940) : l'exemple des Italiens*, Thèse de doctorat, université de Metz, 2000.

[319] *Ibid*.

[320] NOIRIEL Gérard, « Les immigrés italiens en Lorraine pendant l'entre-deux-guerres ; du rejet xénophobe aux stratégies d'intégration » in : Milza Pierre, *Les Italiens en France de 1914 à 1940*, Rome, École Française de Rome, 1986, p. 609-632.

[321] *MZ*, 30 octobre 1941.

[322] *MZ*, 1 septembre 1941.

[323] *MZ*, 2 novembre 1941.

population était intéressée par le cinéma. Même Jean-Marie Straub, qui a fait part de son aversion pour le cinéma durant l'annexion, est formel sur la participation intense de la population messine dans le divertissement cinématographique : « *On se mettait à la fenêtre avec ma mère et on voyait beaucoup de monde se rendre au cinéma, ma mère se demandait comment que cela était bien possible…*[324] ». Pour ses parents, il était donc inconcevable de se rendre au cinéma pendant la guerre. Ce n'est pas le cas pour tous les parents des témoins rencontrés. On trouve à la fois des jeunes spectateurs qui préféraient cacher leur attrait pour le cinéma allemand à leurs parents et d'autres qui s'y rendaient régulièrement avec eux. Certains indiquent que leurs parents n'avaient pas le temps d'aller au cinéma sans que l'on puisse savoir aujourd'hui s'il s'agissait en fait d'un refus comme le décrit Jean-Marie Straub. Les parents de Jean-Marie ont été arrêtés par la *gestapo* puis internés en 1942. D'après lui, ils n'auraient pas accepté avant cet évènement qu'il se rende aussi souvent au cinéma. À l'inverse, d'autres familles messines se rendaient au cinéma sans pour autant témoigner d'un quelconque soutien au régime. Les parents de Marguerite qui tenaient une boucherie au centre-ville la faisait participer à un réseau secret d'emprunt de livres en français afin qu'elle « ne perde pas l'usage de la langue française »[325] . Ils avaient eux-mêmes pris une part active dans un réseau d'aide aux prisonniers réfractaires en leur fournissant des denrées et des vêtements. Cela n'empêchait pas l'existence d'une sortie quasi-hebdomadaire au cinéma de Marguerite accompagnée de ses parents, notamment en hiver : « C'était la sortie familiale. On allait au cinéma et à cinq heures on sortait et puis on allait au café-concert qui se trouvait près de la place du Roi-George, et ensuite on rentrait tout doucement rue des Allemands »[326]. Quant à Marie-Louise, elle avoue avoir été souvent au cinéma à l'insu de ses parents à la place de ses cours de piano. Ils l'autorisaient à s'y rendre le dimanche après-midi uniquement mais ne l'accompagnaient pas, cela ne les « intéressait pas »[327]. Lorsqu'elle se rendait chez sa grand-mère à Stiring, le cinéma se trouvait en face de la maison. Elle lui donnait de l'argent de poche pour qu'elle puisse aller y voir des films et elle l'accompagnait avec son parrain pour aller voir un film dans une salle à Forbach car « le petit cinéma d'en face n'en donnait pas tellement ». Cette observation du rapport entre les adultes et les films pendant la guerre est rendue subjective par le fait qu'elle nous soit rapportée par des témoins qui étaient jeunes et dont les pratiques étaient radicalement différentes de celles de leurs parents. On constate néanmoins qu'il existe une réelle nuance entre

[324] Propos recueillis en mai 2012 à Metz (Entretien Jean-Marie Straub).
[325] Entretien Marguerite.
[326] *Ibid*.
[327] Entretien Marie-Louise.

la valeur divertissante du cinéma des allemands et l'environnement coercitif exercé par les autorités nazies. Il semblerait néanmoins que l'appréciation du cinéma soit beaucoup plus forte chez les jeunes spectateurs que chez leurs parents. Pourtant le cinéma allemand sous le nazisme ne semble pas être conçu en priorité pour eux.

I.4.1.b Les soldats de la *Wehrmacht*

Il serait inapproprié de ne pas étudier la présence des soldats de la *Wehrmacht* dans les salles de cinéma de Metz. Pour rappel, en 1943 ils représentent 40 % des tickets vendus dans le réseau de salles de la LL. Cette présence est attestée également par les témoins de Metz comme l'indique Jean-Marie : « Il y avait de la troupe à Metz, c'était leur seule distraction ». L'expérience spectatorielle des Mosellans, et plus particulièrement des Messins, se produit donc généralement en commun avec les militaires allemands.

Le cinéma revêt une importance formelle dans leur temps de loisir. En France, la réquisition des salles de spectacle pour les transformer en *Soldatenkino* est également annoncée dès les premières semaines de l'occupation[328]. En Moselle, désormais sous contrôle allemand, ce sont les autorités militaires qui décrètent la réouverture presque immédiate des cinémas à Metz après l'entrée des troupes dans la ville en juin 1940. Par contre, à part à de rares exceptions, les salles de cinéma ne sont jamais réquisitionnées en Moselle. Si, dans les premiers jours de l'annexion, il semble évident que les militaires constituent la majeure partie des spectateurs, les Messins vont progressivement réinvestir les cinémas comme en témoigne l'évolution de la fréquentation des salles[329].

Le cinéma « joue un rôle considérable dans la Seconde Guerre Mondiale » et les soldats, lorsqu'ils sont aux repos « souhaitent toujours voir des films joyeux »[330]. Le magazine

---

[328] BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le Cinéma sous l'occupation*, Paris, Olivier Orban, 1989. C'est également le cas dans les autres territoires « occupés » par la *Wehrmacht* comme par exemple en Grèce : SIFAKI Eirine, « Cinéma goes to war: The German Film Policy in Greece during the occupation, 1941-1944 », in : WELCH David et VAN VINKEL Roel, *Cinema and the Swastika*, London, Palgrave Macmilan, 2011, p. 148-158.

On peut aussi observer dans le *Wegleiter*, un magazine bimensuel à destination des soldats allemands présents à Paris, la place importante des loisirs culturels (théâtre, cinéma, expositions, musées, opéra). Dans : LEMIRE Laurent, *Où sortir à Paris ? : Le guide du soldat allemand : 1940-1944*, Paris, Alma éditions, 2013.

[329] Il n'y a aucune possibilité d'évaluer la progression effective de ce retour dans les salles des Mosellans. La « banalisation » de l'annexion et le « retour à la normale » nous laissent penser qu'il n'existe pas de frein particulier à la pratique du loisir cinématographique dès lors que la vie quotidienne est stabilisée. Des indices nous montrent néanmoins, dès les premiers mois de l'annexion, que les cinémas concernent toutes les catégories spectatorielles. Le 29 novembre 1940, un article du MZ indique une adaptation tarifaire des salles de Moselle qui donne droit à une réduction aux jeunes ainsi qu'aux personnes sans emploi. Le 2 mars 1941, toujours dans le MZ, l'*Union* à Thionville organise une séance à destination des publics modestes.

[330] BURKERT Karl, « Sein pläisier. Soldatische Anekdote aus Lothringen », *MZ*, 23 août 1941. La suite de ce court article raconte un incident qui se serait produit dans une petite ville de Moselle lorsqu'on projecteur

d'actualité cinématographique *Filmwelt* incite ses lecteurs, sur sa première page intérieure, à « transmettre le magazine aux hommes du front » dès lors qu'ils auront fini de le lire. Même les jeunes Mosellans incorporés de force dans la *Wehrmacht* témoignent parfois de sorties culturelles dans les villes où ils stationnent : « J'ai vécu plusieurs bombardements épouvantables à Berlin alors que j'étais en quartier libre avec d'autres camarades d'infortune dans les fameuses salles de cinéma (appelées *Pharussäle*), à proximité du *Anhalterbahnhof* » ; « Ponctuée de sorties culturelles (cinéma, théâtre, école de danse), la vie de recrue n'est pas désagréable dans cette ville de Koblenz »[331]. Les publications de lettres de soldats allemands évoquent souvent les expériences cinématographiques de leurs auteurs. Ainsi, un ex-soldat berlinois nommé Günter Sieling cite dans ses mémoires illustrées les films *Königswalzer*[332] (Herbert Maisch, 1935), *Frau Luna*[333] (Theo Lingen, 1941) et *Wiener G'schichten*[334] (Géza von Bolvary,1940)[335]. Sabine Hake évoque également des lettres où des soldats confient se servir des sorties au cinéma dans les villes occupées pour « s'immuniser contre les horreurs de la guerre »[336].

I.4.2 Les publics selon leurs âges

Le système de censure renforcé en 1934 par les nazis oriente le cinéma majoritairement vers le public adulte. Cela ne signifie pas pour autant que le loisir cinématographique ne s'adressait qu'aux adultes, comme en témoigne la participation des jeunes spectateurs mosellans. L'observation du marché cinématographique en Moselle nous permet de quantifier précisément la part de films interdits aux jeunes mais également d'identifier la prise en compte au niveau local du public qu'ils composent. Cette caractéristique du cinéma allemand nous

cinématographique défaillant s'est interrompu au milieu d'une scène d'amour. Le public se serait alors énervé et un soldat d'origine bavaroise, accompagné d'une jeune demoiselle aurait dit, « insouciant et heureux comme un roi », qu'il « a déjà trouvé son plaisir personnel » en embrassant sa compagne.

[331] Dans l'ordre : René Lamère, Alphonse Nicolas, Témoignages de Malgré-Nous recueillis par Laurent Kleinhentz et gracieusement mis à notre disposition. Ces loisirs sont possibles soit durant les permissions et vacations. Il convient d'indiquer que ces traces d'activités culturelles rapportées par les Malgré-Nous sont tout aussi rares que les témoignages de l'expérience spectatorielle des civils mosellans. L'expérience cinématographique n'a pas vocation à être enregistrée et elle a eu du mal à s'exprimer dans des récits tragiques.

[332] TR : *La valse royale.*

[333] TVF : *Folies nocturnes.*

[334] TVF : *Histoires viennoises*.

[335] SIELEN Günter, *Mein Lebenserinerungen im Wort und Bild, Band II*, Norderstetdt, Books on Demand, 2011, p. 129 ; 179.

[336] HAKE Sabine, *op.cit*., p. 74.

permettra en définitif de constater la relative souplesse des exploitants locaux pour répondre aux attentes de leurs spectateurs.

I.4.2.a La cote morale : un outil pour scinder les publics

Un des éléments fondamentaux de la réforme des lois sur le cinéma entreprise sous le nazisme est le renforcement de la censure. Elle est issue de la loi de 1934 qui décrète un nouveau système de classification des films selon les publics auxquels ils s'adressent. Les films sont alors « interdits aux moins de 18 ans », « interdits aux moins de 14 ans » ou bien « accessibles à tous »[337]. Cette distinction en trois groupes influence forcément la possibilité pour les jeunes spectateurs de se rendre ou non à une séance, d'autant que plus des deux tiers de toute la production cinématographique du Troisième Reich est interdite aux moins de 18 ans[338]. Ces restrictions sont décidées par la commission de censure qui intervient en aval de la production du film afin de lui donner un visa d'exploitation, une ou plusieurs mentions (*Prädikat*) et une cote morale. Nous n'avons pas identifié de sources exposant en détails les critères d'évaluation de cette commission. La consultation des cartes de censure de quelques films au *Bundesarchiv* à Berlin n'a pas permis de définir les arguments quant aux décisions prises. D'une manière générale, nous pouvons affirmer que cette censure se base sur des critères moraux afin de ne pas heurter la sensibilité des jeunes spectateurs. Des simples allusions à l'alcool, des jambes dénudées, ou un film prônant un peu trop le plaisir de la fête ne peut être projeté à des jeunes spectateurs.

Cette censure morale, stricte et sévère, n'est pas une particularité du ministère allemand de la Propagande puisqu'elle trouve ses origines au début de la République de Weimar[339]. Elle n'est pas non plus une exception nationale car au moment où les instances nazies réforment leur système de cotations morales des films, au moins deux autres systèmes de censures morales des films se mettent en place dans d'autres pays. En France, les *Fiches du Cinéma*, créées en octobre 1934 et publiées chaque semaine par la *Centrale Catholique du Cinéma*, avaient pour objectif de donner aux lecteurs catholiques une cote morale pour tous les films qui étaient projetés en

[337] LOIPERDINGER Martin, « State Legislation, Censorship and Funding », in : BERGFELDER Tim, CARTER Erica, Göktürk Denis, *The German cinema Book*, London, BFI/Palgrave Macmilla, 2010, p. 148-157.
[338] REESE Hartmut, *Jugendfilm im Nationalsozialismus*, Münster, Lit, 1984, p. 98-99.
[339] LOIPERDINGER Martin, *art.cit*.

France. Il s'agissait d'orienter la consommation cinématographique des fidèles selon des critères conformes à la morale catholique[340]. Bien qu'il s'agisse de repères indicatifs, ces cotations sont construites sur un système similaire à celui de la censure morale des nazis. Le système, réparti en plusieurs cotes, de 1 pour les films convenables à tous à 6 pour les films dits pernicieux, établit lui aussi un découpage selon les publics auxquels ils s'adressent. Aux Etats-Unis le code Hays est appliqué également dès 1934. Ce système de censure diffère des deux autres car il oblige directement les producteurs à respecter des règles scrupuleuses pour empêcher toute intrusion parasite de gestes immoraux dans les productions américaines. Sexe, drogues et alcools sont prohibés. Ici le cinéma s'autocensure en amont du jugement de la commission Hays en s'interdisant certaines thématiques. Ce système de censure peut être ainsi considéré comme plus strict et liberticide que le système du régime nazi, du moins pour les questions esthétiques et morales, puisqu'il empêche la faisabilité d'un plan, d'une scène ou d'un film sous prétexte de protéger les mœurs alors que les autorités allemandes n'interviennent pas à priori sur la production pour des raisons de censure morale[341].

Les cotes morales des films allemands ne sont en aucun cas liées à la qualité du film, qu'elles soient exclusivement idéologiques ou esthétiques. Elle se rapproche ainsi des *Fiches du Cinéma* dont l'un des principes directeurs est de « ne pas sacrifier la morale à la beauté, l'éthique à l'esthétique[342] ». Des films reconnus par la commission des films allemands comme étant des œuvres recommandables pour leur qualité esthétique, technique ou nationaliste à travers le décernement de mentions peuvent pourtant être interdits aux jeunes par cette même commission. Pour le cinéma nazi s'ajoute une notion non négligeable qui est celle de l'idéologie. Ainsi, il est intéressant de constater que des films considérés comme des œuvres de propagande soient eux-mêmes interdits à toute une partie des spectateurs. Dans presque tous les cas, cette interdiction est néanmoins adressée aux moins de 14 ans. C'est notamment le cas de *Jud Süss* qui, malgré son importance dans la politique antisémite des nazis, est interdit aux moins de 14 ans tout comme de *Ohm Krüger*, considéré comme un film majeur de l'anti-britannisme. À titre d'exemple, sur les 21 films de notre base de données portant la mention « *particulièrement recommandé pour sa qualité esthétique et technique* », une des plus valorisantes du système des mentions allemandes, 12 sont interdits aux moins de 14 ans et un

[340] LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, « L'Église, les films et la naissance du consumérisme culturel en France. Les Fiches du cinéma », *Le Temps des médias*, volume 17, n°2, 2011, p. 54-63.
[341] La censure idéologique existe par contre sur les plateaux de tournage.
[342] Dans le respect de l'encyclique *Vigilanti Cura*. LEVERATTO Jean-Marc, MONTEBELLO Fabrice, *art.cit*.

seul est interdit aux moins de 18 ans. Il existe donc bien une distinction entre la qualité du film et la possibilité de sa diffusion auprès des plus jeunes.

L'étude de la répartition de ces différents groupes de films au niveau local est intéressante pour évaluer le poids de la censure et donc les publics susceptibles de se rendre au cinéma. La variation de la part de films censurés au cours du temps demeure un outil intéressant pour étudier les stratégies des exploitants afin d'attirer certains publics selon les films programmés. De même, la programmation des salles de cinéma n'est pas forcément la même selon le lieu où elles se situent et selon le jour de la semaine où le film est projeté. Une salle située dans un espace où l'offre de loisir est moins riche qu'à Metz doit divertir les jeunes publics et donc adapter l'offre de films non censurés.

Les statistiques disponibles au sujet de la censure des films sont rares. L'étude la plus significative est sans doute celle d'Annie Sander datant de 1944 consacrée aux rapports entre le cinéma allemand et la jeunesse[343]. Elle y dresse une liste des films autorisés aux moins de 14 ans et à tous les publics mais seulement jusqu'à 1943. La reconstitution des programmes mosellans permet ici de s'intéresser aux films programmés et non aux films produits. Cela inclut à la fois les nouveautés, les reprises d'anciens films mais aussi les films étrangers soumis aux mêmes règles de censure. Il s'agit du seul moyen de quantifier objectivement le poids de la censure dans le loisir cinématographique mosellan.

I.4.2.b La censure des films en Moselle

À l'exception d'un film, nous avons pu retrouver la cote morale de tous les films projetés en Moselle. On trouve 59 % de films interdits aux moins de 18 ans, 21 % de films interdits aux moins de 14 ans et 20 % de films autorisés à tous. Si l'on se concentre sur Metz dont la programmation est complète, on remarque que les rapports entre les différents types d'autorisations sont quasiment identiques aux chiffres de l'ensemble de la programmation reconstituée. À Metz, on obtient 61 % de films interdits aux moins de 18 ans, 18 % de films interdits aux moins de 14 ans et 21 % de films tous publics. On note des légères variations selon les salles. Le *Rex* propose 56 % de films interdits aux moins de 18 ans et 24 % de films interdits aux moins de 14 ans. Au *Gloria* de Metz, une salle plus populaire fréquentée par les jeunes

[343] SANDER Anneliese Ursula, *Jugend und Film*, Berlin, Franz Eher, 1944. Le livre est entièrement reproduit et commenté dans REESE Hartmut, *op.cit.*

d'après les témoins, les pourcentages sont toujours du même ordre : 60 % de films interdits aux moins de 18 ans, 22 % de films interdits aux moins de 14 ans. Il semblerait donc que l'organisation des programmes, en fonction des films en circulation, respecte un rapport tacite entre les films interdits et les films autorisés aux jeunes. En Moselle seul le cinéma de Sierck se détache de cette constance. La salle rouvre en juin 1941 et propose un film par semaine chaque dimanche. Nous disposons de 45 des 76 programmes entre juin 1941 et janvier 1943 et on constate que la programmation est beaucoup plus ouverte aux jeunes que dans d'autres villes. En effet, seulement 40 % des films sont interdits aux moins de 18 ans et 36 % sont autorisés à tous les publics. La situation géographique de la ville, au nord de la Moselle, à la frontière avec le Luxembourg, et entourée de parcelles agricoles peut expliquer ce particularisme. Dans ce lieu, l'offre de loisir est moins importante qu'à Metz, Hagondange ou Thionville. Ainsi la séance dominicale de cinéma tend à offrir un divertissement tant aux jeunes qu'aux adultes. C'est un premier indice qui montre que la programmation peut prendre en compte les attentes des spectateurs. Cette attention envers les spectateurs est constamment présente dans l'étude de la programmation locale. Elle s'observe notamment durant certaines périodes plus propices que d'autres à la présence de films pour les jeunes. Les fêtes de Noël se déroulent durant trois jours pendant l'annexion, du 24 décembre au 26 décembre. Les cinémas sont généralement fermés le 24 décembre (sauf à Metz) puis la fête se poursuit le 25 et le 26 décembre (*Weihnachttag ein*, *Weihnachttag zwei*). La période de Noël constitue pour les nazis un moment important de l'année pour rassembler le peuple, surtout durant la guerre où « l'esprit de Noël » est encore plus instrumentalisé afin de rassurer la population[344]. Cette attention portée à la fête de Noël se ressent dans la programmation des salles durant cette période. Alors que les familles sont rassemblées pour veiller puis fêter, les exploitants adaptent leurs programmes pour offrir un divertissement qui soit le plus fédérateur possible[345]. Pour Noël 1942, nous disposons de 16 programmes dont seulement 4 sont interdits aux moins de 18 ans (soit 25 %). La part de films interdits aux moins de 14 ans est de 37 % et celle des films autorisés à tous les publics est de 38 %. Les statistiques habituelles sont alors inversées. À Noël 1943, la situation se répète puisque les 16 programmes dont nous disposons indiquent 36 % de films autorisés aux jeunes. Durant les fêtes de Pâques qui sont également très suivies sous le nazisme, on retrouve des

[344] PERRY Joe, « Nazifying Christmas: Political Culture and Popular Celebration in the Third Reich », *Central European History*, volume 38, n°4, 2005, p. 572-605.

[345] Les fêtes sont propices aux fortes affluences également à Longwy (MONTEBELLO Fabrice, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière ; Longwy 1944-1960*, thèse de doctorat, université Lumière-Lyon II, 1997, p. 263). Pierre Sorlin indique également que les derniers jours de l'année, entre Noël et le 1er janvier, représentent 15 % des recettes des salles d'exclusivité en Italie dans les années 1960. SORLIN Pierre, *Sociologie du cinéma*, Paris, Aubier Montaigne, 1977, p. 126.

adaptations de la programmation avec par exemple en 1942 sept programmes sur quinze autorisés aux jeunes, soit 46 %.

Ainsi l'étude de la répartition des films censurés au sein de la programmation locale nous montre que bien qu'à première vue le public jeune soit tenu à l'écart des salles, il existe des conditions dans lesquelles l'exploitant adapte sa programmation pour qu'elle puisse correspondre aux attentes des familles. Ces informations contribuent à courber la vision verticale du cinéma nazi qui s'imposerait à la population. La prise en compte de l'attente des spectateurs, et hypothétiquement de leurs goûts, est importante pour les autorités pour des raisons strictement commerciales (pour attirer plus de spectateurs) ou idéologiques (on ne réussit à faire passer aucun message si personne ne vient voir le film). Par ailleurs, les règles de censure des films semblent dans les faits ne pas avoir toujours été suivies. L'exemple du *film Die goldene Stadt*, vu par tous les témoins alors qu'ils n'avaient pas dix-huit ans, ouvre la réflexion sur la possibilité pour les jeunes spectateurs de contourner ces règles.

I.4.2.c Des règles strictes mais contournées

Les règles de censure sont souvent bafouées par les publics visés. Cela ne déroge pas sous l'annexion et les spectateurs mosellans interrogés aujourd'hui nous le prouvent. Ils se souviennent des films qu'ils ont vus alors qu'ils n'en avaient pas le droit, et des ruses qu'ils utilisaient pour contourner ces interdictions. Marie-Louise se remémore précisément des difficultés posées par ces interdictions :

> *Il y avait* Le tigre d'Eschnapour[346] *et* Le tombeau hindou[347]*. Ils étaient interdits en dessous de 18 ans. Moi je n'avais pas l'air d'être tellement jeune et je me rappelle que j'ai emprunté les chaussures à talon de ma mère, on avait la même pointure, je me suis fait une coiffure et j'ai mis son chapeau. (…). Pour* Le Tigre *je suis allée seule. Et alors, je verrai toute ma vie ce palace*[348]*. Le gars me voit passer et je me suis dit : « Il faut quand même que j'aie l'air un peu vieille ». Je suis passée et j'ai été voir ce film. Il était beau... Oh... vraiment magnifique. Vous savez, ça, c'était un très beau film.*[349]

[346] *Der Tiger von Eschnapur* (Richard Eichberg, 1938), TVF : *Le tigre du Bengale.*
[347] *Das indisch Grabmal* (Richard Eichberg, 1938).
[348] *Der Tiger von Eschnapur* est effectivement programmé pendant 14 jours au *Palast* de Metz le 16 juillet 1943. Il est interdit aux moins de 18 ans.
[349] Entretien Marie-Louise.

Marguerite se souvient être allée au cinéma en famille pour voir *Die goldene Stadt*, également interdit aux moins de 18 ans : « Toutes mes copines avaient vu ce film et ma mère voulait me faire plaisir car elle pensait vraiment que c'était un bon film. Nous nous sommes rendus à la séance avec mon père, j'avais mis un chapeau. Je me souviens que mon père achetait les billets pendant qu'on attendait avec ma mère près de l'entrée. C'était très surveillé ! C'était au *Rex* »[350]. Comme elle l'indique, l'entrée aux séances était tout de même surveillée et les sanctions infligées aux exploitants ayant laissé des jeunes assister aux séances existaient réellement. À la fin du moins d'août 1940, une brève du MZ évoque un exploitant ayant été condamné à une amende de 100 RM par le tribunal de Kaiserslautern pour avoir laissé un jeune garçon assister à une séance interdite[351]. En plus de rappeler à chacun l'existence de ces règles de censure, cet article permet aussi de prévenir chaque partie des risques encourus. Lorsque ce n'est pas la justice qui sanctionne, ce sont les pouvoirs politiques qui prennent le relai. Un témoin de Forbach rapporte avoir été expulsé par des jeunes membres de la *Hitlerjugend* lors d'une séance : « *Je me souviens qu'une fois ils ont fait allumer les lumières de la salle pour vérifier l'âge des spectateurs, on a passé un sale quart d'heure »*[352]. Ces descentes, se finissant parfois par des agressions physiques, sont également évoquées dans un article du MZ le 19 octobre 1942 destiné à rappeler les règles en matière de censure : « *Die Hitlerjugend hat im Reich vielfach durch eigene Streifentätigkeit die polizeiliche Überwachungstätigkeit unterstütz. In zahlreichen Fällen sind Jugendliche in Lichtspielvorführungen angetroffen worden, die für sie verboten waren, und dann musste gegen die Sünder ein Strafverfahren in Gang gesetz werden*[353] ». Elles sont donc tout à fait tolérées par la police dans le but de mieux contrôler les publics des salles.

Les observations locales nous montrent que le système de censure, bien que contrôlé de près par les autorités, n'était pas bien appliqué. En effet une part non négligeable de programmes est diffusée dans la presse avec des mauvaises cotes morales. Pourtant, d'après Annie Sander, la presse doit jouer un rôle important dans la diffusion de ces cotes. Dans la plupart des erreurs recensées, les salles communiquent des cotes plus sévères que celles ordonnées par le ministère de la Propagande mais l'inverse se constate aussi. Le *Rex* à Metz indique des films comme étant tous publics alors qu'ils sont interdits aux moins de 18 ans. Il

[350] *Die goldene Stadt* est projeté au *Rex* en février 1943. Cela coïncide aussi aux « sorties d'hiver » que Marguerite évoquait plus tôt.

[351] *MZ*, 31 août 1940.

[352] EG-0.

[353] « "La *Hitlerjugend* a souvent soutenu les activités de surveillance de la police dans le *Reich* à travers ses propres activités de patrouille. Dans de nombreux cas, des jeunes ont été surpris dans des séances qui leur étaient interdites et des poursuites pénales ont ensuite été engagées contre les coupables ». *MZ*, 19 octobre 1942.

s'agit hypothétiquement d'un moyen d'assurer une fréquentation accrue ou de permettre aux familles de se rendre ensemble au cinéma. Nous avons également constaté que certaines salles dans des villes de moyenne importance prennent volontairement des libertés avec les cotes. Au *Westmark* d'Hagondange, l'exploitant fait savoir lors de la projection du film *Die grosse Liebe* que les jeunes de moins de 18 ans ne peuvent accéder qu'à la séance de 16 heures[354] bien que le film soit autorisé aux jeunes[355]. C'est également le cas régulièrement au cinéma de L'Hôpital où de nombreux films normalement autorisés aux jeunes leur sont interdits d'accès sauf le jeudi à 16h. En ne communiquant pas la cote exacte de ces films, les exploitants en profitent pour écarter les jeunes des séances. Ainsi, la question de la censure morale est étroitement liée à des intérêts d'exploitants, que ce soit d'un point de vue financier pour augmenter la fréquentation ou du point de vue du confort en restreignant l'accès à un jeune public potentiellement plus dissipé que les adultes. Elle soulève également des paradoxes quant à la promotion parfois soutenue de certains films qui sont ensuite interdits aux adolescents. Ils incitent dès lors les moins de 18 ans à trouver des méthodes pour voir ces films.

I.4.3 Le cinéma des enfants

Le public adolescent partage des attentes communes avec les spectateurs adultes, d'où les problèmes liés à la censure. Un autre public doit être aussi considéré, celui des enfants. Les séances qui leur sont consacrées (*Märchenfilmveranstaltung*) sont observables pendant toute l'annexion, aussi bien dans les grandes villes que dans celles plus modestes en campagne. Elles consistent très souvent en une somme de *Märchenfilme* (littéralement films de contes) programmés en matinée ou en début d'après-midi. Ce ne sont pas des films d'animations mais bien des fictions jouées par des comédiens, voire des vedettes du cinéma allemand comme Lucie Englisch ou Gustav Waldow[356]. On retrouve en Moselle les adaptations des contes de Grimm tels que *Rotkäppchen und der Wolf*[357], *Schneewittchen und die sieben Zwerge*[358] ou encore *Rumpelstilzchen*[359]. À Metz les séances ont lieu au *Gloria* et au *Rex*. Il existe également

[354] *MZ*, 28 novembre 1942.

[355] Le premier visa d'exploitation délivré le 10 juin 1942 l'autorise à tous les publics. Un second visa restreint l'accès aux films aux plus de 14 ans en avril 1944.

[356] SCHLISINGER Ron, « Einmarsch in Märchenreich », Spiegel Online, <http://www.spiegel.de/einestages/ns-propaganda-a-948787.html>, consulté le 14 mai 2017.

[357] Le petit chaperon rouge.

[358] Blanche-neige et les sept nains.

[359] Le nain tracassin.

des tournées itinérantes. En février 1941 un programme de quatre *Märchenfilme* tourne dans plusieurs cinémas de Moselle. Entre le 23 février 1941 et le 2 mars 1941, le programme est projeté au *Gloria* de Metz, à l'*Union-Theater* d'Hagondange, à Amnéville, à nouveau au *Gloria* de Metz, à Moyeuvre-Grande et enfin à Rombas. On y retrouve les films *Der süsse Brei*[360], *Wundervolle Märchenwelt*[361], *Kasperle bei den Wilden*[362] et *Die Sterntaler*[363].

Les séances de ces *Märchenfilme* sont à prix réduits par rapport aux autres séances. Selon l'emplacement, la place pour un enfant ne coûte qu'entre 0,30 RM et 0,50 RM et celle de son accompagnateur entre 0,50 et 0,70 RM[364]. La volonté d'en faire un moment ouvert à tous est même signalée dans un article indiquant que « *le prix d'entrée est très réduit afin que chaque enfant puisse ressentir de la joie* »[365]. L'enjeu n'est-il que de divertir ? Le *Märchenfilm* n'échappe pas aux soupçons de manipulation idéologique. D'une part les projections sont presque tout le temps accompagnées des *Deutsche Wochenschau*. L'intérêt de leur présence au sein de projections destinées aux enfants est discutable. D'autre part, un témoin qui assistait à ces séances de *Märchenfilme* nous indique également que la population soupçonnait les autorités de programmer les *Märchenfilmveranstaltung* le dimanche matin afin d'inciter les enfants à ne pas se rendre à la messe. Enfin, concernant le contenu même de ces films, Ron Schlesinger a récemment montré en quoi ces films pouvaient être instrumentalisés par les nazis pour y intégrer des signes idéologiques comme l'oncle chasseur du Chaperon Rouge qui porte une swastika sur son chapeau. Au même titre que pour les films « destinés aux adultes », ces immixtions du nazisme ne constituent pas des preuves en soi d'un quelconque effet de ces films sur les jeunes enfants. C'est plus la capacité des autorités d'annexion à offrir un spectacle de qualité à chacun qui demeure un élément tangible d'une emprise culturelle sur les spectateurs mêmes très jeunes.

Enfin, nous ne pouvons étudier les segmentations du marché cinématographique local selon les publics sans évoquer l'exploitation des films hors des structures commerciales. La principale structure à diffuser des films s'adresse justement aux jeunes spectateurs puisqu'il s'agit des *Jugendfilmstunde*, des séances cinématographiques organisées par la *Hitlerjugend* et à destination de la jeunesse. En Moselle, elles existent dès le début de l'annexion et nous avons pu retrouver quelques-uns des films projetés dans ces séances spéciales. Néanmoins aucun

[360] La douce bouillie.
[361] TR : *Le monde merveilleux des contes de fées.*
[362] TR : *Kasperl dans la nature sauvage.*
[363] TR : *Les ducats tombés du ciel.*
[364] *MZ*, 11 octobre 1941.
[365] *MZ*, 2 mars 19t41.

témoin ne nous a parlé d'une quelconque participation à ces séances, y compris pour ceux ayant ouvertement évoqué leur participation dans la *Hitlerjugend*. Le 14 octobre 1940 le film *Hitlerjunge Quex*[366] (Hans Steinhoff, 1933) est projeté au *Palast* de Metz ainsi qu'au *Scala* de Thionville. Le film raconte l'histoire d'un jeune homme rejoignant la *Hitlerjugend* alors que son père est communiste. Le film est marquant dans l'histoire du cinéma nazi puisqu'il s'agit de la première œuvre commerciale entièrement produite après leur arrivée au pouvoir. L'œuvre utilise l'émotion cinématographique à des fins politiques en faisant du jeune Heini, surnommé Quex, une « victime » de l'intolérance politique de ses adversaires : il meurt roué de coups par des militants communistes. Le film n'apparait jamais dans la programmation des cinémas de Moselle. À la même date est projeté à Hayange et Rombas le film *D III 88*[367] (Hans Bertram et Herbert Maisch, 1939). Le film est adapté aux jeunes publics et raconte l'histoire de deux jeunes pilotes rivaux en amour mais qui uniront leur force pour exceller militairement. Les autres programmes dont nous disposons s'inscrivent toujours dans ce qu'on pourrait nommer un divertissement pédagogique. Le documentaire *Feldzug in Polen* est programmé en décembre 1940 à Hagondange et dans une salle associative de Metz. Aujourd'hui il est encore reconnu, malgré sa propagande, pour sa qualité didactique[368]. Le film *Hände Hoch!*[369] d'Alfred Weidenmann, sorti en 1942, apparait également la même année dans une projection de la *Hitlerjugend*. Le réalisateur est connu pour son travail cinématographique à destination de la jeunesse.

Contrairement aux *Jungendfilmstunden*, plusieurs témoins se souviennent d'avoir été emmenés au cinéma avec leur classe pour y voir des films. Ces séances ne sont pas rapportées dans la presse locale et il faut donc s'en tenir à la mémoire des spectateurs pour en reconstituer une partie du contenu. Adèle nous apprend qu'elle était voir *...Reitet für Deutschland*[370] (Arthur Maria Rabenalt, 1941) avec ses camarades, Marie-Louise et sa classe sont allées voir *Jud Süss* : « À l'école normale nous avons été obligés d'y aller (…). On a été voir le *Jud Süss*. Je m'en

[366] TVF : *Le jeune hitlérien Quex*

[367] Le film fait référence à un modèle d'avion de la Première Guerre Mondiale.

[368] Le film a récemment été édité en DVD par l'ECPAD dans une perspective historique et pédagogique. La cliothèque, réseau de professeurs d'histoire-géographie, indique qu'il s'agit d'un film « absolument remarquable » permettant « quel que soit le niveau de classe de présenter (…) les ressorts de la propagande », les « cartes d'une grande clarté ». MODICA Bruno, « La campagne de Pologne, *La cliothèque*, <https://clio-cr.clionautes.org/la-campagne-de-pologne.html>, consulté le 13 juin 2017.

[369] TR : *Mains en l'air !*

[370] TR : *En selle pour l'Allemagne.*

rappellerai toujours... ». Quant à Jeannine qui était plus jeune, elle se souvient que l'école organisait des séances au cinéma pour y voir des *Märchenfilme*.

Conclusion

Si nous ne pouvons préciser autant que nous le souhaiterions la quantité de civils et de soldats qui composent les salles de Moselle, il ne fait aucun doute que le loisir cinématographique était une institution culturelle d'ampleur durant la guerre. Metz est la ville du *Reich* où l'on compte le plus fort taux de fréquentation des salles par habitant en 1943. Peut-on imaginer à quoi pouvaient ressembler les rues de l'hyper-centre les dimanche après-midi lorsque tant de monde se rendait au cinéma ?

Le contrôle qu'exercent les autorités nazies sur le loisir cinématographique semble confirmer la valeur fondamentale de ce loisir dans le cadre de l'annexion. À l'image de ce qui se pratique en France occupée en 1940/1941, on assiste en Moselle à une déferlante de films allemands dans les salles. La différence essentielle réside dans l'absence désormais vérifiée de films français pendant les quatre années et demi de l'annexion. Les Mosellans « *Volksdeutsche* » constituent une population que les nazis considèrent comme assimilable au peuple allemand. Pour autant, ils se méfient ostensiblement des films français, pas nécessairement pour les vedettes qu'on y retrouve puisque Mireille Balin ou Renée Saint-Cyr apparaissent en Moselle, mais parce qu'ils sont des objets culturels nationaux.

Ce contrôle de l'activité cinématographique ne doit pas nous faire omettre la qualité formelle du loisir qui est proposé aux Mosellans. En dehors des grandes soirées, à fortiori mondaines, organisées pour la première locale de certains grands films, il nous faut souligner l'effort fourni pour proposer de la nouveauté même dans les salles les plus modestes, ainsi qu'une prise en compte des attentes des différents publics.

Jusqu'où s'étend la présence de l'idéologie dans la conception des programmes des cinémas de Moselle ? À ce stade, nous pourrions légitimement envisager que les films aient été envisagés comme des outils susceptibles d'influencer les Mosellans. Il convient d'identifier précisément les œuvres qui composent le marché cinématographique local. La reconstitution des palmarès locaux va nous permettre de constater quels sont les films qui connaissent le plus de succès en Moselle annexée. En y associant les souvenirs des spectateurs, nous pourrons préciser la question des succès locaux ainsi que mesurer le plaisir qu'ils associent au cinéma allemand.

Partie 2 : le marché des films de 1940 à 1944

I.1 Le marché local et la problématique de l'idéologie

Le cinéma allemand produit sous le nazisme a longtemps été caractérisé à travers ses films de propagande. Des films comme *Jud Süss* et *Olympia*[371] *(Leni Riefenstahl, 1938)* sont devenus des symboles de la propagande nazie. Leurs réalisateurs respectifs ont également dû s'expliquer devant des cours de justice. Ces deux films, et plus généralement les films de propagande nazie, sont utilisés comme des exemples du lien qui existe entre l'art cinématographique et les systèmes totalitaires. Dans la fiche de présentation du troisième thème d'histoire en classe de première des filières littéraires, et économiques et sociales, le ministère de l'Éducation nationale français donne des renseignements sur l'utilisation de arts par les nazis :

> *« Dans l'Allemagne nazie, (…) la peinture et la sculpture (avec notamment Arno Breker) exaltent les valeurs « du sang et du sol » et de la race, ainsi que le cinéma avec Leni Riefenstahl* (Les Dieux du stade) *et des films antisémites comme* Le juif errant *ou* Le juif Süss*. Des films de divertissement sont certes produits mais certains, comme les films « de montagne », exaltent aussi la pureté et la grandeur du* Volk.[372] *»*

L'enseignement des usages totalitaires des arts réduit l'existence du cinéma sous le nazisme à la seule question de la représentation de l'idéologie nationale-socialiste. Si nous avons déjà vu que la part de films allemands que l'on peut considérer comme étant de la propagande est minoritaire dans l'ensemble de la production de 1933 à 1945[373], nous devons maintenant considérer que le marché cinématographique mosellan nous révèle en outre que l'exploitation de ces films, tout du moins au niveau local, est également minoritaire. Par exemple, aucun film de Leni Riefenstahl n'est programmé en Moselle durant toute l'annexion. Quant aux « films de divertissement » évoqués par le programme scolaire des premières, ils constituent l'essentiel de la programmation mais ne se résument pas à des « films de

[371] TVF : *Les dieux du stade.*

[372] *Question : genèse et affirmation des régimes totalitaires (soviétique, fasciste et nazi)*, Eduscol, Ministère de l'éducation nationale, http://cache.media.eduscol.education.fr/file/HG_series_ES_et_L_mise_a_jour_1ere/55/3/05_Hist_Th3_Q1_Gene_se_et_affirmation_VF_458553.pdf, consulté le 4 juin 2017.

[373] Sur les 1094 films produits, l'estimation qui fait consensus établit le nombre de films de propagande à 145, soit 13,25 %. Celle-ci est basée sur les travaux de Gerd Albrecht (ALRECHT Gerd, *op.cit.*). Cette estimation recèle quelques oublis, notamment des longs-métrages documentaires faisant partie de la distribution commerciale.

montagne », et ne peuvent pas être considérés uniquement à travers leur exaltation de l'idéologie. La vision simplifiée du cinéma allemand sous le nazisme est aussi observée au musée du film et de la télévision de la cinémathèque allemande à Berlin[374]. La scénographie se décompose en plusieurs espaces consacrés chacun à des périodes stylistiques et chronologiques de l'histoire du cinéma allemand. L'espace réservé au cinéma sous le Troisième Reich se compose de deux salles. La première est consacré au film *Olympia* où une maquette du stade olympique des Jeux de 1936 permet d'observer les différents angles de prises de vue utilisés par la réalisatrice. La salle suivante est dédiée au cinéma sous le nazisme. La scénographie diffère immédiatement : on passe d'une disposition verticale commune à tous les autres espaces du musée à une disposition presque entièrement horizontale. Elle oblige les visiteurs à abaisser leur regard pour découvrir les documents qui sont disposés sous des tables vitrées[375]. Est-ce une manière d'avertir les usagers en évitant la confrontation frontale entre eux et les archives nazies ? Deux des quatre murs de la salle sont couverts de casiers en métal que les visiteurs peuvent ouvrir pour y découvrir des archives. Comme s'il ne fallait pas que ces documents restent à la vue de tous, les tiroirs se referment automatiquement lorsqu'on les relâche. Seules deux affiches sont exposées verticalement, une de *Wunschkonzert*[376] (Eduard von Borsody, 1940) et une autre d'*Amphitryon*[377], ainsi qu'une série de portraits photographiques des professionnels du cinéma allemand dont la mort est liée de près ou de loin au nazisme. La scénographie a ainsi tendance à multiplier les effets de distanciation avec les objets de cette époque et peu de place est laissée à la question de la fonction populaire et divertissante de ces films. Le catalogue de l'exposition confirme une vision restreinte du cinéma allemand du Troisième Reich, uniquement orientée vers ses liens avec les doctrines nazies : « Les films de propagande représentent une part importante de la production filmique pendant la dictature nationale-socialiste. (…) Mais des films apolitiques de divertissement furent aussi diffusés pendant les premières années de la guerre »[378] . Cette citation est proche de celle du bulletin de l'enseignement secondaire français évoquée plus haut. Tout en restant floue dans son évaluation quantitative, elle met l'accent sur le cinéma de propagande. L'évocation des films de divertissement insinue uniquement une volonté de détournement des spectateurs. La

[374] *Museum für Film und Fernesehen, Deutsche kinemathek*, Berlin, visite effectuée en octobre 2013.

[375] Des téléviseurs placés au-dessus des tables, et qui proposaient deux adaptations de *Jud Süss* dont celle de Veit Harlan, ont été supprimés il y a quelques années afin « de faciliter la lecture des visiteurs ». *Entretien par e-mail avec la direction du musée*, novembre 2013.

[376] TVF : *L'épreuve du temps.*

[377] Il s'agit d'un film que l'on croise peu dans l'historiographie du cinéma nazi, contrairement à *Wunschkonzert*. Le film est réalisé par Reinhold Schünzel en 1935 en plusieurs versions linguistiques. Celle en français s'intitule *Les Dieux s'amusent*.

[378] MÄNZ Peter, JASPERS Kristina, *The Exhibition*, Berlin, Bertz + Fischer, 2013, p. 10.

participation de ces derniers au loisir cinématographique, qui n'a jamais été aussi forte que pendant la guerre, n'est abordée qu'à travers le succès du film *Jud Süss*, présenté comme « une association toxique » du mélodrame et d'insinuations antisémites, ayant attiré 20 millions de spectateurs[379].

Ces évocations qui émanent d'instances publiques officialisent et transmettent une vision stéréotypée du cinéma allemand, elle-même issue d'une historiographie qui a pendant longtemps fait de la question de la propagande le seul point d'observation possible pour ce cinéma. Nous possédons une vision altérée et déséquilibrée de celui-ci et, par là même, de l'utilisation du cinéma à des fins idéologiques qu'on ne saurait limiter qu'aux seuls films dits de propagande. Dès 1946, le chercheur allemand émigré aux États-Unis Siegfried Kracauer affirmait que « tous les films nazis étaient plus ou moins des films de propagande », même les films de divertissement qu'on imagine « pourtant loin d'un quelconque message politique »[380]. Pierre Ayçoberry indique dans *La Société allemande sous le III*ème *Reich* qu'il est difficile pour les commentateurs d'évaluer la présence d'un quelconque message politique dans les films de divertissement[381]. Par « difficile », le chercheur peut signifier d'une part l'impossibilité de trouver du contenu idéologique dans ces films car ils n'en contiendraient pas, ce qui rejoindrait en partie le jugement relativiste quant aux films populaires nazis. Il peut d'autre part souligner la difficulté d'identifier la propagande face à la complexité de son utilisation par les nazis.

Plutôt que de pencher vers une vision simpliste du cinéma qui exclut le jugement des spectateurs face au contenu idéologique ou une vision réduite qui exclut toute une part de la production filmique de l'évaluation idéologique, nous souhaitons considérer tous les films programmés en Moselle dans notre analyse. Le raisonnement doit être mené sur la question de l'idéologie et des sensibilités culturelles. Cela inclut les films véhiculant un réel contenu politique mais également des films qu'on qualifierait aisément d'anodins mais dont l'action, le décor, les dialogue dirigent les spectateurs vers une culture contrôlée.

Le loisir cinématographique mosellan est contrôlé directement par le *CdZ Lothringen* et le NSDAP. Il convient de le considérer comme un outil à disposition des autorités pour diffuser une culture nationale allemande et une idéologie nazie qu'elles jugent adaptée au contexte local. Mais il ne faut pas oublier que cet outil doit conserver son attractivité vis-à-vis des spectateurs.

---

[379] *Ibid*.

[380] KRACAUER Siegfried, LEVENSON Claude, SRETEN Maric, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'âge d'Homme, 1984, p. 311.

[381] AYÇOBERRY Pierre, *La société allemande sous le Troisième Reich : 1933-1945*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 82.

Christian Metz rappelle à ce titre que « l'institution cinématographique » est composée, d'une part, de l'industrie cinématographique, dont le but est de faire remplir les salles, et, d'autre part de la « machinerie mentale » des spectateurs qui poursuivent la volonté de nouer une bonne relation avec les films[382]. Ainsi le cinéma nazi en Moselle doit servir de support de diffusion de la culture et des idéologies dominantes, mais il doit également plaire aux spectateurs. Cette double fonction a donné lieu, au départ de cette étude, à deux hypothèses quant au rôle du cinéma dans la Moselle annexée. La première envisage l'existence d'un projet cinématographique spécifique à la Moselle comme soutien à la politique de germanisation. La seconde hypothèse envisage le cinéma en Moselle comme un moyen d'évasion du réel. Elle est née au fil des contacts avec les témoins locaux et en observant les premiers résultats de la reconstitution des programmes. L'identification d'émotions positives dans les souvenirs des spectateurs mosellans orienterait alors l'idée d'une programmation destinée à « divertir » au sens pascalien du terme, éloignant les spectateurs du réel. L'analyse approfondie des films programmés en Moselle permet de vérifier la plausibilité de ces deux hypothèses. Ce corpus doit être analysé pour son contenu et être mis en relation avec la parole des spectateurs, tout autant pour l'authentifier que pour la confronter à l'expérience réelle. Ces analyses doivent également être comparées à d'autres classements, extérieurs à la Moselle cette fois, pour identifier les particularités de la consommation locale. Dans le chapitre consacré aux films de propagande en Moselle, ces classements nous permettent d'évaluer premièrement le degré idéologique des films programmés et deuxièmement leur présence effective. L'analyse du contenu idéologique des films est menée parallèlement à l'observation des procédures d'évaluation de la qualité des films par les spectateurs. L'autonomie du jugement esthétique invite à relativiser la capacité d'influence idéologique des films. Leur autonomie face aux films, provenant de critères de jugement personnels, invite à relativiser les modalités d'influence des films.

Nous accorderons également une place importante à la circulation des films étudiés au sein du marché local. En l'absence de données régulières concernant les entrées, elle demeure un indicateur fidèle du succès des films auprès des spectateurs puisqu'aucun exploitant ne prendrait le risque de reprogrammer un film qui n'aurait pas attiré les foules lors de ses précédentes programmations. De même, la prolongation d'un programme durant quelques jours ou plus répond à une demande locale élevée.

[382] METZ Christian, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, n°23, 1975, p. 3-55.

L'identification et la quantification des thèmes et des discours idéologiques véhiculés par les films est un préalable : une œuvre n'ayant été programmée que sporadiquement ne peut pas être comparée d'égale à égale avec un film qui fait partie du palmarès local. Évaluer les œuvres pour un contenu idéologique indépendamment de leur popularité locale ne permet pas en retour d'utiliser ces œuvres pour en déduire un désir « caché[383] » des spectateurs. C'est ce qui est notamment reproché à Siegfried Kracauer lorsqu'il étudie la représentation des types nationaux dans les films hollywoodiens[384] sans considérer la question de la popularité de ces films[385]. C'est pourquoi l'impact idéologique des films allemands étudiés dans cette partie n'est envisageable qu'en fonction du succès qu'ils ont eu en Moselle annexée. Nous pouvons dire d'un film comme *Der ewige Jude*[386] (Fritz Hippler, 1940) qu'il est une œuvre ouvertement antisémite. Mais si sa programmation est limitée, son impact idéologique l'est tout autant. Or, si sa diffusion est minorée, voire inexistante, sa prise en compte dans notre analyse de l'instrumentalisation du cinéma en Moselle n'a que peu d'intérêt. Choisir ou non de programmer un film, c'est opérer des sélections censées être des preuves d'une adaptation des exploitants (ou des autorités) au public local. Cette adaptation n'est pas uniquement basée sur la réussite économique. La programmation peut être aussi le fruit d'une intention politique ou d'une spécialisation d'une salle[387]. Néanmoins dans tous ces cas, elle doit conduire à une participation unanime des spectateurs. C'est pourquoi une attention particulière sera portée aux différences entre les films distingués par les autorités, ou par le marché national, et les films les plus vus en Moselle.

[383] JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin, p. 92.

[384] KRACAUER Siegfried, « Les types nationaux vus par Hollywood », *Revue internationale de Filmologie*, n°6, 1950, p. 115-133, cité dans JULLIER et LEVERATTO, *ibid*.

[385] *Ibid*.

[386] TVF : *Le péril juif*.

[387] BUDEX Sarah, « L'homme de l'ombre. Le programmateur, entre positionnement économique et représentations symboliques », *Théorème : la vie des salles de cinéma*, n°22, p. 127-140.

I.2 Identifier les films à succès

Les sources dont nous disposons en Moselle et en Allemagne ne nous permettent pas de connaitre le nombre de spectateurs qui se rendaient au cinéma au jour le jour. Les archives de la ville de Metz ont conservé des formulaires vierges que les exploitants devaient remplir et renvoyer aux administrations centrales chargées des recettes cinématographiques. Sur ces cartes devaient figurer le nom des films projetés ainsi que des données précises quant aux nombres de tickets vendus. Les rouleaux de tickets étaient numérotés et les chiffres devaient être reportés sur le formulaire. Nous avons également recherché les documents en rapport avec les cinémas locaux dans les dossiers fiscaux de la ville de Metz sous l'annexion[388]. Plusieurs classeurs établissant une comptabilité précise des recettes des salles de cinéma ont été retrouvés. En croisant ces données chiffrées avec notre reconstitution des programmes, nous aurions pu ainsi identifier les films, ou les périodes, où la fréquentation fut la plus forte et cela pour chaque salle. Or les films ayant été récompensés par des « mentions » du ministère de la Propagande bénéficient d'une exonération de cet impôt. Il est donc impossible d'estimer la fréquentation des films dès lors que des taux dégressifs s'appliquent sur les seuls montant totaux qui sont en notre possession.

Ces échecs liés à la reconstitution de la fréquentation nous ont imposé de réfléchir à une technique capable de quantifier fidèlement les films ayant rencontré le plus de succès[389]. La constitution de palmarès demeure le socle de cette évaluation. Elle est complétée par une analyse complémentaire des programmes et de leur circulation ainsi que par des enquêtes orales auprès des spectateurs mosellans[390].

[388] AMM 35 Z 16 Impôts sur les spectacles et divertissement.

[389] Cette difficulté se retrouve également pour les données de la France occupée. En effet, le COIC (Comité d'organisation de l'industrie cinématographique) met en place le contrôle des recettes des salles de cinéma à partir de décembre 1943. C'est pourquoi il est possible de reconstituer la fréquentation de chaque film, séance par séance, depuis cette date. MONTEBELLO Fabrice, *Spectacle cinématographique et classe ouvrière ; Longwy 1944-1960*, *op.cit*, 1997. On note également qu'il existe des statistiques quant aux parts de marché des films en France selon leur nationalité dès 1940. Or pour quantifier ces données, il devrait y avoir également une source relatant le nombre de spectateurs.

[390] Quelques-uns des films apparaissant dans ces palmarès sont d'avantage étudiés dans le chapitre suivant consacré aux films de propagande.

I.2.1 Les palmarès : un outil pour objectiver la consommation

I.2.1.a Présentation

Le palmarès est un outil d'évaluation qui apparait comme un moyen d'objectiver l'expérience esthétique[391] en l'absence complète de sources objectives (nombre de spectateurs, impôts, classements locaux[392]). Ce vide nous incite à rechercher la technique nous conférant un degré de rationalité suffisant pour répondre à nos préoccupations d'objectivité dans l'évaluation de la consommation cinématographique. Néanmoins, dans la conception que nous avons de ce classement des films, il n'est point prévu d'oublier la consistance humaine de cette consommation, elle-même objet de cette étude. Au contraire, la constitution des palmarès locaux à partir des films qui ont été les plus programmés permet de légitimer l'expérience des spectateurs. Elle nous invite, en effet, à prendre nos distances avec la hiérarchie filmique provenant tant de l'influence politique des nazis que de l'historiographie du cinéma nazi depuis 1945. Sinon, nous classerions les films selon le contenu idéologique ou à travers une qualité esthétique déterminée par les autorités à travers les mentions ou les investissements financiers[393].

Les classements que nous présentons sont basés sur la diffusion effective des films dans les salles de Moselle. Ils expriment des variations quant à la hiérarchie historique, ou historicisée, des films nazis. Ainsi un film comme *Sieben Jahre Pech*[394] (Ernst Marischka, 1940), une comédie interprétée par Théo Lingen et Hans Moser, n'est pas cité dans les ouvrages de référence d'Eric Rentschler, Sabine Hake ou encore Marie-Elisabeth O'Brien. Pourtant les palmarès qui sont étudiés dans cette partie montrent qu'il s'agit d'un des plus grands succès du cinéma de l'annexion, confirmé également par des souvenirs des spectateurs interrogés. Ainsi la constitution des palmarès locaux a pour but de rendre à chaque film la légitimité de son succès local et de prendre au sérieux le jugement des populations locales souvent ignoré car envisagé spontanément sous l'influence du nazisme. Le choix de ces populations face aux films

[391] LEVERATTO Jean-Marc, op.cit., 2006, p. 148.

[392] Il faut aussi noter que les archives de la LL, évoquées dans la première partie, ne citent aucun film qui aurait soit connu un succès considérable ou au contraire un échec patent.

[393] Tout en considérant que les nazis eux-mêmes accordaient de l'importance à la question des goûts des spectateurs, et pas seulement à travers les rapports secrets mais grâce à de véritables enquêtes et questionnaires.

[394] TVF : *Sept ans de poisse.*

programmés dicte ce qui est ou non un succès. Ils sont une partie intégrante et fondamentale du marché cinématographique appréhendé comme lieu de l'épreuve de la qualité du film[395].

I.2.1.b Méthodologie et résultats

En l'absence de toute indication du nombre d'entrées pour les 654 films projetés au moins une fois en Moselle entre 1940 et 1944, nous exploitons l'ensemble des données issues de la reconstitution des programmes pour définir les succès locaux. L'objectif est de constituer trois palmarès établis selon le critère géographique : deux à partir des villes pour lesquelles nous possédons quasiment l'intégralité des programmes pour la période étudiée (Metz et Thionville) et un troisième établi à partir de tous les programmes contenus dans la base de données hormis ces deux villes. Ces palmarès restent dépendants des intentions des responsables de la programmation. Si par déduction il est logique qu'un film programmé sur une longue période réponde à une demande locale pour ce même film, il reste toujours des cas où un film est prolongé ou reprogrammé pour d'autres raisons. Celles-ci peuvent être d'ordre pratique lorsqu'il n'y a pas d'autres copies disponibles ou économique si la location du film à succès coûte trop chère. Mais des considérations commerciales ou politiques doivent aussi être prises en compte, un film peut être programmé parce qu'il s'agit d'une production à coût élevé et qu'il faut la rentabiliser. Le distributeur peut alors inciter l'exploitant local à diffuser tel film. Un film peut aussi être programmé parce que le contexte politique l'impose, c'est le cas des films antisoviétiques qui réapparaissent à la faveur de la campagne militaire de l'Est, pour répondre à une « ligne éditoriale » dictée par le ministère[396]. Nous restons attentifs aux nuances qui apparaissent dans les programmes et qui traduisent une demande locale pour revoir un film qui a plu. Par exemple, lorsqu'un film est programmé deux fois en l'espace de quelques semaines dans la salle d'une petite ville, on peut penser qu'il s'agit d'une nouvelle location qui fait suite à un premier succès. Dans le cas contraire, l'exploitant court le risque de perdre de l'argent en choisissant un film qui ne fonctionne pas auprès de sa clientèle. Il s'agit là d'une compétence essentielle de cette profession appelée à trouver constamment l'articulation « qui permet de gérer les enjeux techniques, éthiques et esthétiques de la réception en choisissant de viser ou

[395] JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2010, p. 53.
[396] BUDEX Sarah, *art.cit.*

non (…) un certain type de spectateur (…) que l'expérience du commerce cinématographique a permis d'identifier »[397].

Les palmarès permettent également de constituer un corpus fiable des films emblématiques de l'annexion. Nous pouvons alors identifier les vedettes qui connaissent le plus de succès, les genres qui retiennent l'attention des spectateurs et ainsi parvenir progressivement à définir les critères des publics présents dans les salles de Moselle.

Pour procéder à la constitution des palmarès, nous avons isolé les programmes relatifs aux différentes zones retenues. Pour Metz comme pour Thionville, nous avons sélectionné au sein de la base de données tous les programmes des salles de ces communes. À Metz, nous avons ainsi retenu 1057 programmes répartis sur les six salles de la ville. Nous les avons ensuite regroupés d'après le film principal qu'ils contiennent. À l'aide d'un tableur, nous avons croisé les informations pour obtenir la somme des jours de programmation, des séances et des programmations. Nous avons retenu les 30 premiers films de la liste ainsi obtenue. Les films sont classés d'après le nombre de jours programmés plutôt que selon le nombre de séances. En effet, cette seconde donnée est dans certains cas moins précises car le nombre de séances par programme n'est pas toujours précisé dans la presse. Les films sont donnés par ordre décroissant dans le tableau ci-dessous :

[397] La compétence à identifier les goûts des publics qui composent sa salle est inhérente à tous les exploitants. LEVERATTO Jean-Marc, « Histoire du cinéma et expertise culturelle », *Politix*, volume 16, n° 61, 2003, p. 17-50.

Classement des films les plus programmés à Metz selon le nombre de jours (Palmarès 1)

	Film	Jour	Séances	Programmes
1	Sieben Jahre Pech	45	140	6
2	Die grosse Liebe	43	123	3
3	Die goldene Stadt	41	122	3
4	Wiener Blut	40	121	3
5	Frauen sind doch bessere Diplomaten	38	106	3
6	Venus vor Gericht	37	111	4
7	Heimat	36	108	4
8	Das Grosse Spiel	35	101	3
9	Quax der Bruchpilot	35	100	3
10	Die Kellnerin Anna	35	92	6
11	Auf Wiedersehen Franziska !	34	102	4
12	Liebe streng verboten!	34	101	4
13	Tanz mit dem Kaiser	34	93	3
14	Liebesgeschichten	34	90	4
15	... Reitet für Deutschland	32	101	4
16	Jud Süss	32	95	4
17	Gefährtin meines Sommers	32	90	3
18	Die lustigen Vagabünden	31	97	3
19	Damals	31	93	2
20	Wen die Götter lieben	31	89	3
21	Herzensfreud Herzensleid	31	89	4
22	Wir machen Musik	31	82	3
23	Premiere der Butterfly	30	90	6
24	Rote Mühle	30	89	4
25	Falstaff in Wien	30	86	4
26	Sieben Jahre Glück	30	86	3
27	Einmal der Liebe Herrgot sein	30	81	4
28	Hab' mich Lieb!	30	79	3
29	Alkazar	29	90	3
30	Der verkaufte Grossvater	29	83	3

Nous avons procédé de la même manière pour Thionville en identifiant cette fois 525 programmes relatifs aux trois salles de la ville.

Classement des films les plus programmés à Thionville selon le nombre de jours (Palmarès 2)

	Film	Jour	Séances	Programmes
1	Die goldene Stadt	28	86	2
2	Sieben Jahre Pech	25	48	3
3	Fronttheater	24	74	2
4	Hab' mich Lieb !	24	74	2
5	Die grosse Nummer	24	73	2
6	Die grosse Liebe	24	73	2
7	Sieben Jahre Glück	23	70	2
8	Jud Süss	21	66	3
9	Tragödie einer Liebe	21	66	2
10	... Reitet für Deutschland	21	65	3
11	U-boote westwärts !	21	64	3
12	Violanta	21	64	2
13	Die Entlassung	20	62	2
14	Wen die Götter lieben	19	58	3
15	Das grosse Spiel	18	66	2
16	Dein Leben gehört mir	18	66	2
17	Dr. Crippen an Bord...	18	57	2
18	Am Abend auf der Heide	18	57	2
19	Die lüstigen Vagabünden	18	57	2
20	Trenck der Pandur	18	57	2
21	Sein sohn	18	57	2
22	Alkazar	18	56	2
23	Kleine Residenz	18	56	2
24	Der Weg ins Freie	18	55	2
25	6 Tage Heimaturlaub	18	55	3
26	Die Kellnerin Anna	18	55	2
27	Schicksal	18	55	2
28	Vom Schicksal verweht	18	55	2
29	Tanz mit dem Kaiser	18	54	2
30	Nanette	18	53	2

Enfin, pour le troisième palmarès nous avons sélectionné tous les programmes de notre base de données en excluant ceux des villes de Metz et Thionville. Nous obtenons ainsi un échantillon des films programmés dans toutes les salles de Moselle, soit 1918 programmes relatifs à 30 villes de Moselle et leurs cinémas.

Classement des films les plus programmés en Moselle (sans Metz et Thionville) selon le nombre de jours (Palmarès 3)

	Film	Jours	Séances	Programmes
1	Die goldene Stadt	49	72	13
2	Frauen sind doch bessere Diplomaten	43	52	14
3	Hab' mich Lieb!	33	47	10
4	Der Ochsenkrieg	33	37	11
5	Tanz mit dem Kaiser	32	59	11
6	Die grosse Liebe	32	52	12
7	Wiener Blut	31	47	12
8	Damals	30	38	9
9	Romanze in Moll	28	35	8
10	Ein Walzer mit dir	28	34	9
11	Fahrt ins Abenteuer	27	48	9
12	Zirkus Renz	27	44	7
13	Gefährtin meines Sommers	27	35	9
14	Altes Herz wird wieder jung	26	33	8
15	Kohliesels Töchter	26	29	8
16	Maske in Blau	25	32	7
17	Dr. Crippen an Bord...	25	28	8
18	Sonntagskinder	25	27	8
19	Quax der Bruchpilot	24	39	9
20	Der weisse Traum	24	37	6
21	Die Erbin vom Rosenhof	24	30	8
22	Diesel	24	28	8
23	Der Strom	24	26	8
24	Zwei glückliche Menschen	24	23	8
25	Das grosse Spiel	23	33	8
26	Lache Bajazzo	23	28	7
27	Liebesgeschichten	23	26	8
28	Münchhausen	23	26	7
29	So ein Früchtchen	22	40	6
30	Vom Schicksal verweht	22	28	7

Ce palmarès est censé constituer un échantillon plus ou moins fiable des films ayant été les plus programmés dans le reste du département puisque seule une partie des programmes de chacune des salles est reconstituée. Néanmoins il a tendance à mettre en valeur des films à

succès puisque les programmes dans lesquels ils apparaissent sont davantage diffusés dans la presse afin de « prévenir » la population. En effet, leur programmation, même dans les plus petites villes de Moselle, constitue un évènement assez important pour être annoncé dans les journaux locaux. C'est le cas par exemple du film *Die grosse Liebe* qui, lorsqu'il est projeté à Rombas pour les fêtes de Noël, bénéficie d'un encart couvrant les deux-tiers de la hauteur du journal[398]. C'est encore plus remarquable lorsqu'on observe une salle dont on ne dispose que de très peu de programmes comme l'*Eden* à Algrange. La salle est en activité dès la fin du mois d'août 1941 et les seuls films qui sont annoncés dans la presse sont *Sieg im Westen*[399] (collectif 1941) le 24 mai 1941, *Frauen sind doch bessere Diplomaten* le 12 juin 1943, *Die goldene Stadt* le 15 juin 1943 et *Der weisse Traum*[400] le 11 août 1944. À l'exception du premier, ces films font tous partie du palmarès 3. Néanmoins ces œuvres identifiées avant d'être à l'affiche comme des succès potentiels connaissent certainement du succès au moment de leurs projections locales, au nom de leur qualité. Donc leur surreprésentation dans la base de données est compensée par leur qualité intrinsèque elle-même à l'origine de leur réputation. Le palmarès 3 accorde certainement moins de place à des succès locaux moins prévisibles. C'est ce qui rend les palmarès de Metz et Thionville spécifiques et précieux compte tenu du fait qu'ils font apparaître des films insoupçonnables, voire presque totalement absents de l'historiographie du cinéma nazi.

Par contre, on peut reprocher au palmarès 3 un défaut concernant le déséquilibre relatif aux dates de programmation des films. En effet, nous disposons d'un plus grand nombre de programmes pour l'année 1943 que pour les autres années et cela se ressent dans les résultats de ce palmarès. On retrouve plus de films réalisés vers la fin de l'annexion que dans ceux de Metz et Thionville qui, eux, cumulent tous les programmes depuis 1940. Ils accentuent aussi la visibilité des films qui circulent en Moselle à partir de ce moment. Cela procure l'avantage d'observer des films assez bons pour que leur circulation puisse perdurer pendant plusieurs années. C'est le cas de *Sieben Jahre Pech*, programmé six fois à Metz en 1941, 1942 et 1943 ou encore de *Premiere der Butterfly*[401] *(Carmine Gallone, 1939*, une comédie romantique et musicale italo-germanique, programmée six fois en 1940, 1941, 1942 et 1943. Ce défaut inévitable permet malgré tout de mettre en évidence les films à succès de 1943 et 1944 qui demeurent justement moins visibles dans les palmarès de Metz et Thionville.

---

[398] *MZ*, 23 décembre 1942.
[399] TR : *Victoire à l'Ouest.*
[400] TVF : *Le rêve blanc.*
[401] TR : *La première de Butterfly.*

C'est le cas d'*Immensee*[402] (Veit Harlan, 1943) qui arrive, avec du retard, au *Rex* de Metz le 1er août 1944, soit huit mois après la première berlinoise[403]. Le nouveau film d'Harlan avec un casting calqué sur celui de *Die goldene Stadt* (Kristina Söderbaum, Carl Raddatz, Paul Klinger) est certainement très attendu. Il est programmé durant 21 jours, soit pour 63 séances. Il en va de même pour *Münchhausen* dont la sortie crée l'évènement en Allemagne, en France et certainement même en Moselle. Il est programmé au *Rex* de Metz le 17 août 1942 durant 14 jours, et trois mois plus tard, le 15 octobre 1943, à l'*Union* de Thionville pour 17 jours d'affilé. *Münchhausen* n'est pas reprogrammé dans ces deux villes jusqu'à la fin de l'annexion mais une copie semble circuler dans plusieurs cinémas de villes moyennes (Hagondange, L'Hôpital, Stiring-Wendel, etc.). Il apparait bien dans le palmarès 3 en accord avec l'observation faite quant à la meilleure visibilité des films sortis en 1943 et 1944.

Programmation de *Münchhausen* en Moselle

DATE	SALLE	JOURS	SÉANCES
17/08/1943	Metz Rex	14	42
15/10/1943	Thionville Union	17	53
01/01/1944	Hagondange Union	3	3
12/02/1944	Hagondange Union	3	3
19/02/1944	Amnéville	3	3
04/03/1944	Spittel	3	4
24/03/1944	Saint-Avold Krämer	3	5
31/03/1944	Hayange Palast	4	4
28/04/1944	Stiring Rex	4	4

D'autres films sortis en 1943 et qui apparaissent dans le palmarès 3 ont été des succès à Metz. *Fahrt ins Abenteuer* est programmé 17 jours lors de sa première au *Rex*, *Altes Herz wird wieder jung*[404] (Erich Engel, 1943) durant 14 jours tout comme le film consacré à l'industriel Diesel. Notons également le passage à Metz de *Der weisse Traum* qui est programmé 21 jours de suite.

[402] TVF : *Le lac aux chimères.*

[403] Le film est présenté en avant-première à Hambourg le 8 décembre 1943 et sa première a lieu à Berlin le 17 décembre.

[404] TVF : *Jeune fille sans famille.*

I.2.2 Du national au local

Aussi curieux que cela puisse paraître, il n'existe pas de synthèse des palmarès et box-office au niveau national pour l'Allemagne nazie. Il est possible à l'aide de quelques sources de reconstituer une partie de celui-ci en suivant les renseignements donnés par les historiens du cinéma allemand. On peut alors se fier aux travaux de Boguslaw Drewniak qui proposent un classement issu de documents d'archives des services de la Propagande. Dans une note datant du 13 novembre 1944, soit en l'occurrence quelques jours avant la fin de l'exploitation cinématographique en Moselle annexée, on apprend les noms des plus grands succès de « l'ère de la Grande Allemagne »[405]. *Die goldene Stadt* a rapporté 12,5 millions de RM sur le marché intérieur, sans compter les entrées militaires et les projections organisées par le parti[406]. Il est suivi par *Der weisse Traum* de Géza Von Cziffra avec Wolf Albach-Retty et Olly Holzmann, puis d'*Immensee*, de *Die grosse Liebe* avec Zarah Leander, du film d'opérette *Wiener Blut*[407] réalisé par Willy Forst et de *Wunschkonzert*. Drewniak cite également à la suite de ces six premiers films *Schrammeln*[408], *Zirkus Renz*[409], *Die Frau meiner Träume*[410], *Münchhausen*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*, *Altes Herz wird wieder jung*, *Annelie*[411], *... Reitet für Deutschland*, *Hab mich Lieb!*[412], *Die Feuerzangenbowle*[413], *Fronttheater*, *Damals*[414], *Die grosse Nummer*[415] et *Sophienlund*[416].

Cette liste d'une vingtaine de titres peut être complétée par une indication concernant les plus grands succès du second semestre de l'année 1943 qui coïncide justement avec la période la plus fréquentée pour les cinémas de Moselle et pour laquelle nous possédons le plus de données. Dans une note des services des finances adressée au ministère de la Propagande[417],

---

[405] DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 631.

[406] Cette indication soulève une interrogation pour laquelle nous n'avons pas encore trouvé de réponse. Les statistiques liées à la fréquentation des salles messines, qui place la ville en tête de l'exploitation nationale (voir p. 80), tiennent-elles compte des 40 % d'entrées effectuées par les soldats de la *Wehrmacht* ? Tout laisse à croire que oui car il s'agit de la raison la plus logique pour expliquer ce succès local hors norme.

[407] 1942, TVF : *Sang Viennois.*

[408] Géza von Bolvary, 1944.

[409] Arthur Maria Rabenalt, 1943, TR : *Le cirque Renz.*

[410] Georg Jacoby, 1944, TVF : *La femme de mes rêves.*

[411] Josef von Baky, 1941, TVF : *Annelie.*

[412] Harald Braun, 1942, TVF : *Le démon de la danse.*

[413] Helmut Weiss, 1944, TVF : *Ce diable de garçon.*

[414] Rolf Hansen, 1943, TVF : *Le foyer perdu.*

[415] Karl Anton, 1942, TVF : *Tragédie au cirque.*

[416] Heinz Rühmann, 1943, TR : *Scandale dans la famille.*

[417] DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 631.

on apprend qu'*Immensee* réalise le meilleur bénéfice, suivi de *Das Bad auf der Tenne*[418], *Gabriele Dambrone*[419], *Tonelli* et *Zirkus Renz*.

Ces deux listes sont intéressantes car elles nous informent à propos de ce qui semble être les films les plus sollicités par les spectateurs allemands bien que nous soyons surpris de ne pas y voir *Jud Süss* qui réalise pourtant un score important. Il apparait que parmi les vingt films de la première des listes, seuls deux ne font pas partie des palmarès cumulés. La comédie dramatique *Annelie* est à la 34ème place à Metz et seulement à la 101ème à Thionville[420]. *Sophienlund*, une comédie loufoque signée Heinz Rühmann, n'est projetée qu'une seule fois à Metz et à Thionville. Concernant les meilleurs films de la seconde liste transmise par Drewniak, elle devrait en principe se rapprocher des résultats observés dans le palmarès 3 car les deux mettent l'accent sur l'année 1943. Pourtant, à l'exception d'*Immensee* et du drame circassien *Zirkus Renz*, aucun des autres films n'entre dans le palmarès 3. *Tonelli* apparait pour la première fois en Moselle le 7 avril 1944 au *Rex* de Metz. Il est ensuite programmé dans au moins quatre autres villes de Moselle. Le constat est presque identique pour *Gabriele Dambrone* projeté à Metz le 18 avril 1944 puis dans trois autres villes. *Das Bad auf der Tenne* est quant à lui projeté à Metz en octobre 1943, durant 14 jours, et circule jusqu'à la fin de l'annexion dans plusieurs villes du département (Forbach le 11 février 1944, Saint-Avold le 25 février, Creutzwald le 11 mars, Thionville le 14 avril, Hayange le 7 avril et Knutange le 16 juin). Techniquement, il s'agit du troisième film réalisé en *Agfacolor*, après *Frauen sind doch bessere Diplomaten* et *Die goldene Stadt*, mais il n'est distribué qu'après la sortie de *Münchhausen*. L'intrigue raconte l'histoire d'une jeune femme, interprétée par Heli Finkenzeller, mariée au maire d'un petit village des Flandres au XVIIIème siècle, et qui se voit offrir une baignoire par un marchand. Ses séances de bains déclenchent la curiosité de tout le village autant que le scandale. Quelques scènes du film suggèrent une nudité rarement montrée comme telle dans les films de l'époque nazie. Le film suscite certainement la curiosité des spectateurs adultes compte tenu de son intrigue et les affiches du film sont plus aguicheuses qu'habituellement[421].

---

[418] Völker von Collande, 1943, TVF : *L'Innocente Pécheresse.*

[419] Hans Steinhoff, 1943, TVF : *Le Feu sous la cendre.*

[420] Voir à propos de ce film la section *Les Palmarès des spectateurs*, p. 160.

[421] On trouve sur *Youtube* un témoignage filmé d'un spectateur polonais de Varsovie se remémorant la vision de ce film. Alors qu'il vient de pénétrer une ancienne salle où il avait l'habitude de venir voir des films durant la guerre, il se souvient que le film était interdit aux moins de 18 ans et que la scène du bain avait retenu toute son attention, bien plus que le fait que le film soit en couleur : Das Bad aus der Tenne 1943 / Koupel na mlate 2015, *Kino varsava*, youtube, https://www.youtube.com/watch?v=GgQxQzYabe0, consulté le 3 avril 2017.

Pour le reste des films, on note une certaine corrélation entre les plus grands succès sur le marché national allemand et les films les plus projetés en Moselle. *Die grosse Liebe* est le second film le plus projeté à Metz, le sixième à Thionville et dans le reste de la Moselle. Zarah Leander y joue le rôle d'Hanna Holberg, une chanteuse populaire qui tombe amoureuse de Paul Wendlandt, aviateur de la *Luftwaffe*, interprété par Viktor Staal, en permission à Berlin et bientôt appelé pour repartir à la guerre. Malgré des absences longues et répétées, les sentiments d'Hanna ne faiblissent pas. Paul finit par être blessé dans les combats mais ses jours ne sont pas en danger et Hanna peut enfin le retrouver. Parce qu'il témoigne de l'amour inconditionnel de la (future) femme d'un militaire, ce film est considéré comme une œuvre de propagande[422]. Il reste pour autant est un très bon mélodrame qui confronte les spectateurs aux dures sentiments d'un amour contraint par la guerre. Un autre film de « permission » est à signaler dans le palmarès de Metz. Il s'agit de la comédie romantique *6 Tage Heimaturlaub*[423] (Jürgen Von Alten, 1942). Une jeune fille écrit des cartes à des soldats du front et parvient à nouer une relation avec l'un d'entre eux, l'officier Werner Holt interprété par Gustav Fröhlich. Un jour, celui-ci obtient une permission de six jours et peut enfin rencontrer Agnès Forbach (Maria Andergast). Dans le contexte local, il est à noter que le nom de famille de la jeune fille est « Forbach »[424]. Comme la plupart des films de Jürgen Von Alten, *6 Tage Heimaturlaub* ne fait pas partie des succès majeurs du cinéma nazi. Nous pouvons également rapprocher *Auf Wiedersehn Franziska*[425] de cette thématique. Le film d'Helmut Käutner sorti en 1939 raconte l'histoire d'amour entre Michael, un reporter-photo joué par Hans Söhnker, et Franziska qui deviendra durant le film la mère de ses enfants, joué par Marianne Hope. L'activité professionnelle de Michael le mène aux quatre coins du monde. Franziska a de plus en plus de mal à laisser partir son mari. A chaque fois, c'est le même rituel. Ils se rendent sur le quai de la gare, il l'embrasse depuis l'une des fenêtres du wagon et lui dit « Au revoir, Franziska ». Michael doit partir pour Shanghai et sa femme ne supporte plus ses absences. D'autant qu'à la maison, le mari est attendu désormais par ses jeunes enfants. Alors qu'on la voit se rendre chez un avocat pour préparer les papiers du divorce, le film nous montre en parallèle Michael et son

[422] « Die grosse Liebe (…) ist ein reiner Propagandafilm » : RHODE Carla, « Leuchtende Sterne? » , in : BELACH Helga, *Wir Tanzen um die Welt*, Munich, Hanser, 1979, p. 119-138. Rares sont les historiens à ne pas considérer ce film comme une œuvre de propagande bien qu'il ne fasse pas partie de la liste des « films sous conditions » (voir p. 213).

[423] TR : *Six jours de congés au foyer.*

[424] L'homonymie avec la troisième ville de la Moselle est le fruit du hasard. Les sites de généalogie recensent en effet quelques milliers de personnes s'étant appelées ou s'appelant Forbach. Une ville porte également le nom de Forbach près de Karlsruhe. À ne pas en douter, cette association a dû retenir l'attention des spectateurs locaux.

[425] TVF : *Au revoir, Franziska.*

ami caméraman sur un champ de bataille en Chine[426]. Soudain, ce dernier meurt. Ce drame convainc Michael de rentrer et de stopper ses voyages à l'autre bout du monde. Quand il arrive enfin à Berlin, sa femme est heureuse de le retrouver. Mais désormais, c'est la guerre qui éclate en Europe. Franziska accepte sans rancœur le départ de son mari pour le front et, pour une fois, c'est elle qui lui dit « Au revoir, Michael ». Le film d'Helmut Käutner est une réalisation touchante à laquelle il est facile d'adhérer, « une des plus poignantes histoires d'amour qu'ait filmée le cinéma » selon Louis Marcorelles en 1957[427]. Comme dans *Romanze in Moll*[428] dans lequel Marianne Hope tient aussi le rôle principal, il dépeint précisément les sentiments de l'héroïne, de plus en plus en proie à la tristesse. Cette sensibilité donne un gage de sincérité au film. Pourtant le contexte dans lequel il sort le transforme en une œuvre orientée. En effet, le sacrifice de la femme pour la carrière de son mari est au centre des préoccupations de nombreuses Allemandes qui voient leur mari partir au front[429]. Tout comme Hanna dans *Die grosse Liebe*, Franziska consent à accepter l'absence de son mari mais sa souffrance intérieure n'en est pas pour autant effacée. Mais le *happy end* du mélodrame de Käutner est plus amer. Le retour à la maison de Michael ne dure qu'un temps et le départ en train vers le front restreint les perspectives positives puisque son mari retrouve le danger de la guerre. Le sourire de Franziska ne suffit pas nécessairement à rassurer le spectateur lorsqu'il connait lui-même le danger encouru.

Die goldene Stadt de Veit Harlan est le troisième film le plus projeté à Metz, le premier à Thionville et dans le reste de la Moselle. Il est le deuxième long-métrage allemand produit en couleur. Il raconte l'histoire de la jeune Anna Jobst. Elle souhaite découvrir Prague mais son père lui interdit de quitter le village de peur que la ville ne la corrompe. Elle est destinée à épouser Thomas, le jeune fermier incarné par Rudolph Prack. Elle décide de se rendre une journée à Prague. Elle n'en reviendra que plusieurs semaines plus tard, enceinte et esseulée. Ce mélodrame est également considéré comme un film teinté d'une propagande anti-slave. Comme pour *Die grosse Liebe*, il semble que l'intensité des sentiments des personnages féminins prime grandement sur l'aspect idéologique chez les spectateurs[430]. Ces deux premiers exemples,

---

[426] Il s'agit des évènements de la guerre sino-japonaise qui débute en 1937.

[427] À l'occasion d'une rétrospective consacrée à Helmut Käutner organisée à la cinémathèque de Paris, Louis Marcorelles lui consacre un article dans les Cahiers du Cinéma. L'auteur souligne la puissance sentimentale du film et le « subtil parfum de mort » qui envahi progressivement l'histoire. MARCORELLES Louis, « Kaütner, le dandy », *Cahiers du cinéma*, numéro 73, juillet 1957, p. 26-29.

[428] TVF : *Lumière dans la nuit.*

[429] Cette idée du sacrifice personnel, voire également professionnel, est récurrent dans le cinéma nazi et transparait d'autant plus après 1939. On pense à *Fronttheater* notamment. Voir p. 328.

[430] *Die goldene Stadt* est développée plus amplement dans la troisième partie de cette étude : *Die goldene Stadt* : l'appel de la liberté, p. 336.

communs aux palmarès locaux et nationaux indiquent une convergence évidente. En effet, il apparait que les plus grands succès du cinéma allemand sont aussi les plus grands succès d'exploitation en Moselle. Ces mélodrames proposent un spectacle de qualité reconnu de tous et partout. C'est pourquoi ces deux films sont aussi des grands succès dans d'autres territoires occupés. Pour autant leur appréhension dans des contextes politiques variés doit nous interroger sur la diversité des lectures envisageables de ces films à grand succès. Parmi les autres films communs entre les palmarès et les succès nationaux, on note aussi ... *Reitet für Deutschland* dont le succès local se mesure autant dans sa présence dans les palmarès de Metz et Thionville que dans les nombreux souvenirs des spectateurs mosellans[431].

La comédie populaire *Hab' mich Lieb!,* réalisé par Harald Braun avec Marika Rökk en vedette, est également commune entre les échelles de popularité nationales et locales. Comme souvent avec l'actrice d'origine hongroise, le film est assimilable au genre de la revue bien que les scènes musicales y soient moins nombreuses que dans les films du même genre. *Hab' mich Lieb!* raconte l'histoire d'une danseuse qui se retrouve licenciée par son directeur à la suite de nombreux retards. Elle trouve alors un emploi de femme de ménage auprès d'un égyptologue. L'histoire se construit ensuite sur des quiproquos et malentendus comiques ainsi que sur des scènes de romance. Au final, la danseuse réussit à reprendre son rôle dans la troupe. Les productions chorégraphiées de Busby Berkeley aux Etats-Unis inspirent grandement les films de revue réalisés par les Allemands. Dans cette course à la prouesse et au sensationnel, ces derniers ne sont pas seulement des ersatz sur un marché cinématographique où les films américains sont interdits. Ils recèlent des innovations et de la créativité qui méritent qu'on s'y intéresse. L'une des séquences d'*Hab' mich Lieb!* qui précède l'interprétation par Marika Rökk du titre « *Singt mit dir* » est réalisée avec un grand soin. Les travellings latéraux rythmés par la musique de chambre sur laquelle s'élancent la danseuse et le danseur permettent d'étendre l'espace scénique « à l'infini ». On ne ressent jamais une quelconque limite physique qui se poserait à l'enchainement de leur pas. Au bout de trois minutes, la séquence est complétée par une autre chorégraphie sur un morceau swing interprété énergiquement par des cuivres. Le personnage joué par Marika Rökk est « attiré » par cet autre espace scénique (1). Le réalisateur maintient les deux scènes séparées. La danseuse les traverse par l'effet des raccords-mouvements. Au final, la jonction des deux chorégraphies s'opère (2). Cette idée d'une tension perpétuelle entre la tradition classique et la modernité se retrouve à plusieurs reprises dans le cinéma allemand.

[431] Le film est plus amplement développé p. 220.

Hab mich Lieb! (1)

Hab mich Lieb! (2)

Dans *Tanz mit dem Kaiser*[432] (Georg Jacoby, 1941), Marika Rökk interprète la future femme d'un jeune empereur qui n'était pas intéressé par l'amour jusqu'à ce qu'il la rencontre. En partie tourné au château de Schönbrunn[433], le film fait la part belle à l'Autriche du XVIIIème siècle et, par le biais des séquences chorégraphiées, à la valse viennoise. Il est signé Georg

[432] *TVF : Danse avec l'empereur*

[433] Il s'agit de la principale demeure impériale des Habsbourg.

Jacoby, mari de l'actrice avec lequel elle tourne beaucoup de ses films (*Gasparone*[434], *Die Frau meine Traüm* ou encore Kora Terry[435], tous trois diffusés en Moselle) et donc spécialiste des films de revue[436]. Bien qu'il ne fasse pas parti des succès nationaux, il apparait dans les trois palmarès locaux ce qui démontre une forte popularité auprès du public mosellan. Nous pouvons faire une observation similaire pour *Romanze in Moll* d'Helmut Käutner. Il raconte l'histoire d'un chef d'orchestre qui, après avoir découvert sa femme morte dans son lit, apprend qu'elle entretenait depuis quelques temps une relation avec un autre homme. Le film nous montre à l'aide de longues séquences en flash-back la situation sentimentale inextricable dans laquelle se trouvait l'héroïne interprétée par Marianne Hope. Malgré une écriture parfaite et une réalisation soignée[437], le film est considéré comme un des plus grands naufrages financiers du cinéma nazi[438]. Il fait pourtant partie des films les plus projetés dans le palmarès 3 de la Moselle avec 28 jours de projection dans huit salles différentes. Étonnamment, il est d'abord projeté dans des petites salles avant de parvenir à Metz. D'après notre reconstitution, c'est le cinéma de L'Hôpital qui le propose en premier le 4 décembre 1943, puis le *Krämer* à Saint-Avold le 8 janvier 1944, l'*Union* de Thionville le 14 janvier le *Palast* à Hayange le 28 janvier, et enfin il arrive à Metz, au *Rex* le 3 février 1944 pour 12 jours. Il est repris en juin pour 3 jours au *UT Sablon*.

I.2.2.a L'amour en tête

Romanze in Moll, comme toute une pléiade de films programmés durant l'annexion, met à l'honneur l'amour. Un article publié dans le MZ en 1943 s'intéresse justement à la question de la représentation de l'amour dans les films allemands[439] : « En voici un sujet ! Et quel point de vue psychologique nous en donnent les scénaristes ! ». En effet, il n'existe certainement que très peu de films dans le cinéma allemand qui n'évoquent pas à un moment ou un autre une

[434] 193 TVF

[435] 1940, TVF

[436] Il signe d'ailleurs également le scénario d'*Hab mich Liebe!*.

[437] À propos de *Romanze in Moll*, Marcorelles déclare : « [Romanze in Moll] est une véritable protestation muette. (…) Marianne Hope fait montre d'une sensibilité et d'une émotivité qui viennent véritablement de l'intérieur, et ne dépendent nullement des seuls éclairages. Quand au cours du concert, dans la loge solitaire, nous voyons les larmes couler lentement sur ce visage de glace, nous savons qu'elle vit pour ainsi dire physiquement son personnage. Kaütner se complaît à embrouiller les détails de l'intrigue, à faire se frôler les êtres qui ne doivent pas se rencontrer. L'impondérable, les impondérables, deviennent la substance même d'une œuvre au fil extrêmement ténu. ». MARCORELLES Louis, *art.cit*.

[438] DREWNIAK Boguslaw, *op. cit*., p. 632.

[439] « Der Liebe in Film », Hermann Wanderscheck, MZ, 8 septembre 1943.

histoire d'amour, à moins que celle-ci ne concerne toute l'intrigue. L'auteur de cet article, Hermann Wanderscheck[440], s'interroge ici sur la vision de l'amour qui est proposée par les auteurs des films et son degré de réalisme. Il place la question de la réception de ces histoires d'amour au centre de sa réflexion : « Les spectateurs veulent voir des histoires d'amour lorsqu'ils vont au cinéma. Mais, se demande-t-il [ndr : le scénariste] parfois si les spectateurs sont d'accord avec son imagination inventive à l'égard de l'amour ? ». En effet, pour Wanderscheck, bien que les spectateurs apprécient les aspects extraordinaires de certaines romances filmées, elles doivent demeurer vraisemblables : « Celui qui écrit un film "à propos de l'amour" doit faire attention à ne pas basculer du réalisme à l'irréel » [441]. Il évoque le film *Zwei in einer grossen Stadt*[442] (Volker von Collande, 1941), une production dans l'esprit des autres films de permission cités précédemment, où un soldat dénommé Bernd rejoint Berlin le temps d'une journée. En arrivant à la gare, il croise Gisela, une jeune bénévole de la Croix-Rouge allemande, et les deux semblent s'attirer mutuellement. Quelques heures plus tard, Bernd et Gisela se retrouvent à dix mètres l'un de l'autre sur une plage du *Wannsee*[443]. Une suite de quiproquo, concernant une seconde Gisela que le sergent était venu rencontrer à Berlin sème le trouble chez la jeune fille. Pensant qu'une femme partage déjà la vie de Bernd, elle s'en va précipitamment. Finalement, tout rentre dans l'ordre. Bernd rencontre enfin la première Gisela, interprétée par Hansi Wendler, afin de lui dire qu'il n'a plus de sentiment pour elle et le hasard, encore, lui permet de se souvenir de l'adresse que la seconde Gisella lui avait donnée. La comédie romantique se termine là où elle avait commencé, sur le quai de la gare lorsque le pilote de la *Luftwaffe* part pour regagner le front. Berndt lui donne rendez-vous dans « leur » domicile après la guerre. Ces rencontres fortuites et multiples ne convainquent pas Wanderscheck du caractère réaliste du film. Le paradoxe étant que le film propose une esthétique réaliste particulièrement intéressante. Le film débute avec un long travelling latéral

[440] Dr. phil. Herman Wanderscheck est un spécialiste des arts et de la propagande. Il publie notamment en 1935 un ouvrage au sujet des mécanismes de la propagande anglaise durant la Première Guerre Mondiale (WANDERSCHECK Hermann, *Weltkrieg und Propaganda*, Berlin, Mittler & Son, 1936) en s'intéressant notamment aux stratégies de Lord Northcliffe, le patron de presse à l'origine des journaux *Times*, *The Observer* ou encore *Daily Mails*. Il écrit également au sujet du théâtre avant la guerre et après-guerre. Il est également fonctionnaire auprès du ministère de la Propagande en charge de la presse. Il publie en outre de nombreux articles au sujet du cinéma publiés dans les revues cinématographiques de l'époque.

[441] Sabine Hake aborde aussi la réflexion d'Hermann Wanderscheck au sujet de l'aspect réaliste des films allemands. Elle cite l'un de ses articles où il expose son point de vue : « Les films peuvent passer de l'objet issue d'une production de masse vers une expérience filmique authentique uniquement lorsqu'ils contiennent une substance spritiuel et éthique. ». WANDERSCHECK Hermann, « Film zwischen Illusion und Wirklichkeit », *Film- Kurier,* 11 octobre 1941 dans Sabine Hake, *op.cit*. p. 197.

[442] TVF : *Deux dans une grande ville*. Le film est projeté à trois reprises à Metz : le 10 avril 1942 au *Rex* puis le 18 décembre 1942 au *Kammer* et le 22 février 1944 au *UT Sablon*. Il est également projeté deux fois à Thionville.

[443] Il s'agit d'une célèbre plage qui se situe entre Berlin et Potsdam. Elle est encore un lieu de loisir très populaire pour les habitants de la région. C'est aussi là que se déroule la tristement célèbre conférence de Wannsee qui amorce la « solution finale » au début de l'année 1942.

filmé depuis le train arrivant en gare. La longue séquence au *Wannsee* nous montre dans les moindres recoins le fonctionnement des lieux. Le film contient également une séquence au Zoo de Berlin, tournée en décor réel également[444]. Dans sa réflexion, l'auteur accorde une grande importance à la prise en compte du point de vue des spectateurs, chose qui n'est point étonnante dans le contexte du nazisme. Les autorités semblent avoir compris déjà avant la guerre que l'appréciation des films par les spectateurs est essentielle à la poursuite de leurs objectifs commerciaux et idéologiques.

Même s'il n'existe pas de thème aussi commun au cinéma que l'amour, il convient de l'appréhender comme il se doit dans cette description des palmarès. *Liebe streng verboten!*, *Einmal der Liebe Herrgot sein*, *Hab mich lieb!*, *Liebesgeschichten*, … Lorsqu'il se dévoile dans les titres des films, le thème de l'amour prend des allures déclaratives ou impératives à l'adresse des spectateurs. En effet, dire le mot « amour » c'est pointer du doigt au moins l'un des thèmes principaux du film en question. Il s'agit alors d'une indication utile aux spectateurs pour orienter leur choix. Parfois le titre peut « tromper » le spectateur sur l'appréhension du sentiment amoureux qu'il propose. Ainsi l'amour formellement défendu annoncé par *Liebe streng verboten!*, est en fait une comédie romantique de haute tenue. Hans Moser, l'acteur autrichien comparé à Charlie Chaplin pour ses qualités comiques[445], se prête à une interprétation ponctuée de gags et de jeux de mots aux côtés de Grethe Weiser. L'histoire raconte le souhait d'une mère de marier sa fille à un homme riche alors que cette dernière est déjà amoureuse d'un homme bien moins fortuné. À l'inverse, ce qui est annoncé comme une simple « histoire d'amour » peut en réalité dévoiler une intrigue moins évidente tirant davantage vers le drame. Dans *Liebesgeschichten*[$] (Viktor Tourjansky, 1942) on narre l'histoire de Werner, un jeune garçon amoureux d'une de ses camarades nommée Felicita. Avec le temps, les sentiments de Werner s'intensifient et ses parents, qui s'opposent à cette histoire naissante, trouvent comme unique solution de l'envoyer à l'armée. Lorsqu'il revient à 21 ans, Felicita s'apprête à se marier avec un comptable et Werner débute une grande carrière de compositeur. Le mari de Felicita meurt tragiquement et les deux amis finissent par fonder un couple. Ce film est l'un des seuls

[444] Cadars et Courtade souligne également la « tradition réaliste » du film. CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit.*, p. 215.

[445] Si l'observation du jeu des deux acteurs suffit à les associer à une catégorie similaire, il semble que Charlie Chaplin vouait une grande admiration aux qualités comiques d'Hans Moser. De passage en Autriche, l'acteur anglais le découvre dans une revue théâtrale où Hans Moser interprète un sketch au sujet d'un employé de pompes funèbres. Bien que Chaplin ait considéré ne pas pouvoir être à la hauteur de son comparse autrichien, il achète les droits du sketch pour l'adapter en anglais. MAURUS FONTANA Oskar, *Hans Moser. Volkskomiker und Menschendarsteller*, Wien, Kremayr & Scheriau, 1965, cité dans : DASSANOWSKYN Robert, « Vienna's Elusive "Funny Man" and Hollywood Imitation: Hans Moser's Reception in America », 2016. Travail en cours d'écriture.

[$] TR : *Histoires d'amour.*

de l'année 1943 à apparaître dans le palmarès de Metz. Il y est, en effet, programmé à quatre reprises et cumule ainsi 34 jours de projection dans la ville. Le film arrive au *Gloria* de Metz et à l'*Union* de Thionville le 5 mars 1943 alors que la première nationale n'a eu lieu que deux jours auparavant[446]. Il s'agit là d'un délai d'acheminement tout à fait inhabituel à un moment où il dépasse régulièrement les deux mois. La présentation du film dans le MZ[447], à l'occasion de sa sortie messine, est centrée sur l'actrice Hannelore Schroth qui interprète deux rôles dans le film : celui de Felicita lorsqu'elle est une jeune femme puis celui de sa fille Beata[448]. On y apprend par ailleurs qu'il s'agit de la fille de l'acteur Heinrich Schroth et de l'actrice Käthe Haack.

On identifie par ailleurs une trentaine de films mentionnant « l'amour » dans les programmes mosellans de l'annexion : *Das Recht auf Liebe*, *Die Geliebte*, *Der Liebe Augustin*, *Die Keusche Geliebte*, *Die Liebeslüge*, *Die Liebe der Mitsu*, *Die unvollkommene Liebe*, *Gekrönte Liebe*, *Geliebter Schatz*, *Karneval der Liebe*, *Lauter Liebe*, *Liebe ist zollfrei*, *Liebe*, *Leidenschaft und Leid*, *Liebe, Männer und Harpunen*, *Liebelei und Liebe*, *Liebesbriefe*, *Liebesfreud*, *Liebesleid*, *Liebeskömedie*, *Liebeslüge*, *Liebespremiere*, *Liebesschule*, *Lotterie der Liebe*, *Man rede mir nicht von Liebe*, *Melodie der Liebe*, *So weit geht die Liebe nicht*, *Sommerliebe*, *Späteliebe*, *Stärker als die Liebe*, *Tragödie einer Liebe*, *Verliebte unschuld*, *Verliebtes Abenteuer*, *Weil ich dich liebe*. Ces films au sujet de l'amour constituent un des plus importants corpus thématiques des programmes mosellans[449]. Leurs titres ne laissent aucun doute quant au développement dramatique qu'ils comptent dévoiler aux spectateurs. De même que les titres de film contenant le mot « *Tanz* » ou « *Musik* » présagent déjà la présence de passages spectaculaires, les références à l'amour assurent la présence d'une intrigue autour d'un couple.

Les histoires évoquent souvent l'impossibilité d'une union pour des raisons de classe (*Der liebe Augustin*[450]) et parfois l'avantage d'être issu d'une classe favorisée ne suffit pas à convaincre sa compagne de rester (*Sommerliebe*[451]). Parfois l'amour est mis à mal par une séparation temporaire (*Liebelei und Liebe*[452]) et peut entrer en collision avec une nouvelle

[446] Nous nous référons à la date indiquée à la fois chez Gerd Albrecht ainsi que sur le site de la fondation *Friedrich Murnau*. Il se trouve que la date indiquée sur la base de données *Filmportal.de* est pour une fois fausse. Ils indiquent en effet une première le 27 mai 1943 à Berlin.

[447] *MZ*, 5 mars 1943.

[448] L'auteur précise qu'il s'agit d'un film écrit par le même scénariste que le film *Annelie* où l'actrice Luise Ulrich incarne également le personnage principal à travers différents âges et jusqu'à sa mort.

[449] Cette trentaine de films est représentée dans 150 programmes.

[450] E. W. Emo, 1940, TR : *Le cher Augustin.*

[451] Erich Engel, 1942, TR : *Amour d'été.*

[452] Arthur Maria Rabenalt, 1938, TR : *Amour et flirt.*

relation (*Die unvollkommene Liebe*[453]). Il est aussi prétexte à des comédies loufoques où les mariages sont un temps menacés (*Geliebter Schatz*[454]) et où les époux divorcés ressentent à nouveau, et au mauvais moment, des sentiments de l'un pour l'autre (*Karneval der Liebe*). Parfois ce sont les amitiés qui sont mises à rude épreuve du fait de sentiments envers une même autre personne (*Liebespremiere*[455]) ou alors des hommes qui ne se connaissent pas mais qui deviennent rivaux pour une femme (*Liebesschule*[456]). Lorsque ce n'est pas l'époux qui tente de séduire une jeune fille (*Liebesbriefe*[457]), c'est la femme qui s'éprend d'un homme plus jeune au risque de tout perdre (*Man rede mir nicht von Liebe*[458]). La palette sentimentale est ainsi bien variée et placée au cœur des intrigues de ces films dédiées à l'amour. Cette thématique ne se résume pas qu'au seul genre de la comédie romantique ou de celui du mélodrame même si, traditionnellement, ils y semblent plus adaptés. L'amour est dispersé dans toutes les catégories de films. On le trouve aussi bien dans des films musicaux (*Karneval der Liebe*) que dans des drames sans possibilité de réunion finale (*Stärker als der Liebe*[459]).

Si nous identifions seulement cinq films communs aux trois palmarès (*Die grosse Liebe*, *Die goldene Stadt*, *Tanz mit dem Kaiser* et *Hab mich Lieb*), il convient d'observer une cohérence au sein des films les plus programmés dans les trois palmarès. Bien qu'il ne soit pas possible de définir un type de films préférés par les spectateurs, on remarque tout de même une forte propension pour les comédies populaires, les mélodrames et les films musicaux. On note aussi la quasi-absence de films étrangers. Seul *Alkazar*, le film italien consacré à la guerre civile espagnole, apparait dans deux palmarès (Metz et Thionville). On identifie aussi les films *Premiere der Butterfly* et *Tragödie einer Liebe*[460], deux co-productions italo-germaniques en lien direct avec l'opéra. Le premier est un mélodrame racontant l'histoire de Rosi, une chanteuse d'opéra cachant sa grossesse à son amant pianiste pour lui permettre d'accepter une carrière à l'opéra de New-York. Ce n'est que plusieurs années plus tard que la chanteuse est amenée à chanter *Madame Butterfly* de Puccini à New-York[461]. Le pianiste apprend alors qu'il est le père d'un enfant et comprend le sacrifice fait par Rosi pour qu'il puisse continuer sa carrière. Le second film raconte quant à lui l'histoire de la fille d'un célèbre ténor interprété par

[453] Erich Waschneck, 1940, TVF : *Christine.*
[454] Paul Martin, 1943, TR : *Trésor bien aimé.*
[455] Arthur Maria Rabenalt, 1943, TR : *Première de l'amour.*
[456] Karl-Georg Külb, 1940, TVF : *L'École des amoureux.*
[457] Hans H. Zerlett, 1943, TR : *Lettres d'amour.*
[458] Erich Engel, 1943, TR : *Ne me parlez pas d'amour.*
[459] Joe Stöckel, 1938, TR : *Plus fort que l'amour.*
[460] Guido Brignone, 1941, TR : *Tragédie d'un amour.*
[461] L'histoire du film est elle-même une adaptation libre de l'intrigue de ce même opéra.

Beniamino Gigli qui, après avoir coupé les ponts avec son amant à la suite d'une tromperie, décide néanmoins de l'aider à résoudre ses problèmes financiers. Son investissement total lui coûte petit à petit sa santé et la fille du ténor, jouée par l'actrice allemande Ruth Helberg, finit par mourir[462].

I.2.2.b La distinction artistique

Les films composant les palmarès mosellans révèlent en outre une particularité concernant leur reconnaissance artistique. En effet, on remarque une forte proportion de films ayant une « mention » officielle récompensant sa qualité artistique (*küw*, *skbw*, *kbw*) : 14 à Metz, 12 à Thionville et 16 pour les autres cinémas de Moselle. Pourtant les films récompensés par des mentions sont loin de représenter la majorité des films produits sous le nazisme. Gerd Albrecht évalue à 347 le nombre de films ayant reçu au moins une mention sur un total de 1094 films de fiction produits entre 1933 et 1945, soit 31,7 %[463]. Au total 487 mentions ont été décernées par ordre décroissant : *küw* (203), *vw* (73), *vb* (38), *sw* (35), *jw* (31), *skbw* (28), *kbw* (21), *skw* (17), *kuw* (17), *aw* (9), *FN* (5), *Lf* (4), *St* (4), *sbw* (2). Ainsi les *Prädikat* se destinent à récompenser prioritairement la qualité artistique de l'œuvre (260 mentions en lien avec la qualité artistique et 65 en lien avec la qualité politique). La part de films récompensés varie entre 20 % (en 1933) et 40 % (en 1944), elle n'est pas proportionnelle au nombre de films produits par an puisque, malgré la baisse des productions à partir de 1939, le nombre de films récompensés lui ne diminue pas : 36 mentions pour 107 films en 1939, 21 pour 85 films en 1940, 39 pour 67 films en 1941, 34 pour 58 films en 1942[464]. Cela s'explique notamment par le fait que les autorités tentent de favoriser au maximum leurs grandes productions en réduisant leur imposition afin d'éviter des échecs commerciaux.

Les programmes de la base de données montrent une moyenne de 48,2 % de films allemands avec mentions programmés en Moselle[465]. Bien que cette moyenne soit plus haute que celle provenant des calculs de Gerd Albrecht pour le total de la production (31,7 %), elle doit être nuancée par le déséquilibre de la répartition des films projetés en Moselle selon leur

[462] On peut rapprocher un autre film à ses deux co-productions : *Mutterlied*. Maria Ceborati interprète à nouveau le rôle d'une chanteuse d'opéra accusée du meurtre de son ex-mari, et soutenue dans sa quête pour prouver son innocence par son nouveau compagnon, également chanteur, et joué par Benjamino Gigli.

[463] ALBRECHT Gerd, *op.cit.*, p. 113

[464] *Ibid*. p. 114

[465] 41,7 % du total des programmes, films étrangers compris.

année de production. Comme nous l'avons vu dans la première partie[466], près de 85 % des films projetés pendant l'annexion ont été produits entre 1939 et 1944. Pour préciser ce calcul, on peut opérer une distinction entre les films programmés pendant l'annexion datant de la période 1933-1938 et ceux datant de la période 1939-1944. Dans le premier cas, nous obtenons une moyenne de 37,8 % de films avec mention(s) quand Albrecht donne une moyenne de 24,6 % de films avec mention(s) sur une période identique, et dans le second cas on obtient en Moselle une moyenne de 49,8 % quand Albrecht donne une moyenne de 44 % de films avec mention(s). L'observation de la distribution locale laisse ainsi apparaître une proportion plus élevée de films reconnus pour leur qualité par rapport au nombre de mentions remises chaque année par la *Filmprüfstelle*. On remarque également que parmi les 20 films produits en 1933 et 1934 qui sont projetés en Moselle, 100 % ont obtenu au moins une mention pour leur qualité artistique. Pour l'année 1935, on atteint un taux de 65 %. Cela montre que même lorsqu'il s'agit de puiser dans des anciennes productions allemandes, on propose uniquement des films ayant une qualité artistique reconnue par la *Filmprüfstelle*.

Ainsi, la mention artistique peut être également un critère de reconnaissance des films susceptibles de plaire aux spectateurs et donc un indicateur précieux pour les programmateurs et exploitants. Dans le cadre des palmarès, cette forte proportion de films récompensés au moins pour leur qualité artistique indique une convergence entre les critères de sélection des films par les spectateurs et la reconnaissance préalable d'une qualité artistique par les autorités ministérielles.

I.2.3 Les palmarès des spectateurs

L'observation des palmarès et leur analyse devraient être logiquement en accord avec l'expérience des spectateurs mosellans. C'est à la fois une prérogative pour confirmer la pertinence des classements comme outil d'évaluation et une manière de vérifier les souvenirs des spectateurs en les croisant avec les informations de la base de données. Jusqu'à présent nous avons surtout fait appel à la mémoire des spectateurs mosellans pour confirmer, illustrer ou contredire des informations quant à l'organisation du loisir cinématographique pendant la guerre. Désormais elle est intégrée à l'analyse du marché cinématographique mosellan puisqu'en tout état de cause, il ne peut exister de marché sans consommateurs. Dans cette phase

[466] Voir p. 89.

d'identification des films à succès de l'annexion, nous nous intéressons particulièrement à deux éléments résultants des rencontres avec les témoins mosellans. Le premier est constitué de listes de films transmises ou remises par les participants et qui reprennent des titres de films de l'annexion. Le second s'intéresse aux premiers échanges des entretiens, lorsque la parole des témoins se libère. Les films qui sont cités répondent alors à une hiérarchie émotionnelle et personnelle qui permet d'esquisser les contours d'un classement qualitatif de chaque participant.

Dans son étude sur les modes de classification des données issues des cultures primitives[467], Jack Goody émet des réserves quant à la capacité des tableaux[468] à rendre compte de la « réalité du discours oral ». Nous prenons en compte son point de vue aussi bien pour la retranscription des discussions, faite dans le respect des paroles des témoins, que dans la propre capacité de ces entretiens à animer[469] le caractère « bidimensionnel et figé »[470] de la base de données.

I.2.3.a Les listes de films

L'écriture est un mode de transmission du savoir qui a considérablement transformé les pratiques humaines et posé le fondement technologique du raisonnement scientifique[471]. La forme d'écriture que nous évoquons ici est celle de la liste. Différentes formes de listes existent et sont reprises par Jean-Marc Leveratto : la liste-inventaire comme moyen de conserver la mémoire, la liste-guide comme moyen d'organiser l'action et la liste-hiérarchique qui permet de classer des choses[472]. La conception d'une liste est donc un mode d'organisation et de mémorisation qui permet aussi une mise en relation directe entre les éléments qui la composent (causale, mémorielle ou hiérarchique). Bien que nous n'ayons jamais demandé aux témoins de

[467] GOODY Jack, « Chapitre 4 », *La Raison graphique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977, p. 108-139.

[468] La définition du tableau retenu par Goody est la suivante : « Une manière de disposer des nombres, des mots ou tout autre élément sous une forme claire et ramassée de façon à présenter un ensemble quelconque de faits ou de relations distinctement et globalement, pour la commodité de l'étude, du calcul ou des références. (…) ». Elle provient du *Shorter Oxford Dictionnary* mais l'édition n'est pas précisée. *Ibid*., p. 111.

[469] C'est-à-dire, pour reprendre le sens de la locution latine *animae*, lui inculquer un souffle de vie, celle de l'expérience des spectateurs mosellans.

[470] Jack Goody entrevoit l'usage du tableau dans une perspective de synthèse de la communication orale des civilisations primitives. Etant donné que nous envisageons la reconstitution des programmes comme une des façons d'accéder à l'expérience des spectateurs mosellans pendant la guerre, elle contient en quelque sorte un caractère de retranscription indirecte.

[471] LEVERATTO Jean-Marc, op.cit., 2006, p. 150.

[472] *Ibid*., p. 150-151.

préparer les entretiens en composant une liste des films dont ils se souvenaient, certains d'entre eux en ont faites spontanément. L'acte d'écriture d'une liste est en effet banal dans notre quotidien. Chez les adolescents, on retrouve des compositions de listes aussi variées qu'originales (liste des choses à faire, liste des copains de classe, liste des professeurs classés par les matières qu'ils enseignent, liste des manières de dire « je t'aime » dans différentes langues, etc.[473]). Cette forme d'écriture privilégie les sensations au détriment des relations logiques[474]. Elle passe sous silence les causes et conséquences, et ne donne pas les justifications de son rapport au monde. Elle s'exprime aussi par « la violence de l'écriture »[475], qui ancre la désignation dans un signifié, contrairement à l'oral qui autorise le changement et l'ambivalence. Objet découlant d'une démarche spontanée mais qui engage son auteur dans le sens qu'il souhaite exprimer, la liste n'en demeure donc pas moins un support chargé de sens.

Les listes qui nous ont été données par les témoins ne sont pas des archives au sens où elles nous parviendraient du passé et transmettraient une vérité. Ces listes sont typiques des pratiques cinéphiles puisqu'elles permettent au spectateur passionné de noter ses films favoris, en les classant par ordre de préférence, et ainsi délimiter le contour de ses critères de jugement des œuvres. Dans notre cas, les listes fournies sont plutôt de l'ordre des listes-inventaires puisqu'elles permettent, dans le cadre de la préparation de l'entretien, de fixer la mémoire surgissante. Elles indiquent un ordre de films subjectif à priori plutôt lié à une question de remémoration qu'à une question hiérarchique. Elles ne sont pas des témoignages datant de l'époque de l'annexion mais elles nous permettent de découvrir les films dont le souvenir a su traverser les époques. Elles comportent aussi quelques maladresses, comme certains anachronismes ou des fautes d'orthographe, et nous les avons restituées telles quelles.

Le premier entretien, mené au moment de la phase d'exploration de l'objet d'étude elle-même destinée à approfondir nos connaissances et établir des hypothèses, s'est déroulé avec deux témoins originaires de Forbach : Lucien et Gaston[476]. Cette rencontre était précédée d'échanges de courriels au cours desquels ces deux témoins ont transmis une liste des films dont ils se souvenaient « de mémoire » :

---

[473] PENLOUP, Marie-Claude, *L'écriture extrascolaire des collégiens : Des constats aux perspectives didactiques*. Paris, ESF, 1999, p. 111-120. L'écriture de liste est ici observée à travers une enquête globale auprès d'un public jeune (enfants et adolescents) destinée à étudier leurs pratiques d'écriture et dans le but de proposer des pistes pour les encourager. La liste peut posséder un caractère ludique et / ou poétique.

[474] *Ibid*., p. 131.

[475] Expression empruntée à une conférence de Jack Goody en 2007 et dont on peut consulter un compte-rendu dans : BLAQUIERE Hélène, « Jack Goody : Pouvoirs et savoirs de l'écrit. Pouvoir magique de l'écrit », *Figures de la psychanalyse*, volume 17, n°1, 2009, p. 209-212.

[476] EG-0.

- Im Westen nichts neues
- Reitet für Deutschland avec Willy Birkel
- Frauen sind doch bessere Diplomaten avec Marika Roeck
- Wir machen Musik avec Ilse Werner
- Die goldene Stadt avec Christiana Joderbaum
- Jud Süss avec Ferdinand Marian
- Sieg im Westen (wochenschaue la campagne de France)
- Wiener Blut avec Hans Moser et Paul Hörbiger

Nous retrouvons d'ores et déjà dans cette liste sept films faisant partie des palmarès reconstitués. *Im Westen nichts neues*[477] n'a pas été projeté en Moselle puisqu'il s'agit d'un film américain et de surcroît strictement interdit par les nazis[478]. Il laisse néanmoins un souvenir marquant pour les Forbachois puisque Lucien nous apprendra lors de l'entretien que « des bus remplis d'Allemands » se rendaient à Forbach au début des années 1930[479]. Les autres titres évoqués dans cette première liste sont presque tous des succès remarquables du cinéma allemand de l'annexion. Seul *Sieg im Westen* ne figure dans aucun palmarès et n'a pas bénéficié d'une grande diffusion en Moselle.

Les deux listes suivantes sont en lien avec un entretien de groupe organisé en juin 2013 à Forbach[480]. Lucien a également participé à cette rencontre en compagnie d'Alice et Raymond, des amis d'enfance tous originaires de Forbach. La première liste est celle d'Alice :

[477] Lewis Milestone, 1930, TVF : *À l'Ouest, rien de nouveau.*

[478] Le film antimilitariste inspiré du roman éponyme d'Eric Maria Remarque est interdit de projection en Allemagne avant même l'accession au pouvoir du parti nazi. Il donne l'occasion à Josef Goebbels de faire l'un de ces premiers discours enflammés remarqué par la presse. En 1933, les nazis confisquent tous les romans qu'ils trouvent et les font brûler. EKSTEINS Modris, « All Quiet on the Western Front and the Fate of a War » *Journal of Contemporary History*, volume 15, n° 2, 1980, p. 345-366.

[479] Lors du second entretien de groupe (EG-2), Lucien nous indique que son père, qui n'allait jamais au cinéma, lui disait souvent qu'il attendrait que les Allemands programment *Im Westen nicht neues*. On imagine le degré d'ironie, voire même d'espoir désenchanté d'une telle proposition dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale.

[480] EG-2.

- Marcks der Bruchpilot
- Die Feuerzang Bowle
- Die 3 von der Tankstelle
- Das Indische Grabmal
- Der Tiger von Eschnapur
- Ich Klage an
- Die goldene Stadt
- Münchhausen
- Annelie
- Kora Terri
- Die Grosse Liebe[481]

La liste d'Alice comporte plusieurs titres en commun avec les films des palmarès reconstitués : *Quax der Bruchpilot*[482], *Die goldene Stadt*, *Münchhausen*, *Die grosse Liebe* et *Jud Süss*. On retrouve également plusieurs films de revue, ou du moins comportant un nombre important de numéros de danse. Elle cite le diptyque *Der Tiger von Eschnapur* / *Das indische Grabmal* avec l'actrice La Jana ainsi que *Kora Terri* avec l'actrice hongroise Marika Rökk. Alice évoque aussi *Annelie*[483] (Josef von Bàky, 1941) un film dans lequel on suit la vie entière du personnage du même nom interprété en majeure partie par Luise Ulrich qui reçoit la Coupe Volpi de la meilleure actrice au festival de Venise en 1941[484]. Il est vrai que l'interprétation est d'un haut-niveau et le vieillissement d'Annelie est bien représenté. Le film raconte l'histoire d'une jeune fille depuis sa naissance en 1871 jusqu'à sa mort au début de la Seconde Guerre Mondiale. Nous la voyons grandir, tomber amoureuse, devenir mère, perdre son mari au cours de la Première Guerre Mondiale et consentir au départ de ses enfants à la guerre. La connotation idéologique du film quant à l'illustration du sacrifice maternel envers la conquête militaire est assez claire. Le film est construit d'une manière cyclique. Notons tout de même qu'Annelie ne s'endort définitivement qu'après avoir reçu des nouvelles positives de son fils engagé sur le

[481] Voir annexe pour la reproduction du document original. Alice a également noté trois autres titres de film qui lui ont été soufflés, ou inspirés au cours de l'entretien : *Gewitter in Mai*, *Die grosse Liebe* et *Jud Süss*. Ils correspondent à des films qu'elle a vus mais dont elle ne se souvenait pas au moment de la rédaction de la liste.
[482] Kurt Hoffmann, 1941, TVF : *Pilote malgré lui.*
[483] TVF : *Annelie.*
[484] MOLITERNO Gino, *The A to Z of Italian Cinema*, London, Lanham, 2009, p. 349.

front. Le film véhicule donc l'idéologie sacrificielle nazie tout en transmettant l'émotion que peut susciter ce genre de situation. Annelie ressent elle-même sa propre peur lorsque sa belle-fille pleure le départ de son mari sur le front. Malgré le fait qu'il n'apparaisse pas dans les trois palmarès, le film bénéficie d'un très bon cycle de représentation notamment à Metz (34ème position dans la suite du palmarès).

Programmation du film *Annelie* en Moselle

Date	Salle	Jours	Séances
14/11/1941	Metz Gloria	11	35
23/12/1941	Thionville Scala	5	16
20/02/1942	Sarrebourg Union	4	6
28/02/1942	Hayange Palast	3	3
13/09/1942	Sierck	1	3
06/11/1942	Thionville Gloria	7	22
05/02/1943	Metz Kammer	14	44
10/03/1944	Metz UT sablon	3	4
30/05/1944	Hayange Union	3	3

Le film *Die Drei von der Tankstelle*[485] (Wilhelm Thiele, 1930) n'a quant à lui certainement jamais été projeté durant la guerre puisque la censure allemande l'interdit en 1937[486]. Il s'agit du film qui lance véritablement le genre de la comédie musicale allemande lors de sa sortie en 1930. On y retrouve Liliane Harvey, Willy Fritsch et Heinz Rühmann. Il est impossible de savoir si Alice associe ce film à des souvenirs datant d'avant 1937 ou d'après la guerre, d'autant que le film est l'occasion d'un remake en 1955[487]. Malgré cette erreur, on ne peut qu'être agréablement surpris de découvrir une liste de films aussi précise et qui ne

[485] Titre de la version francophone tournée par Max de Vaucorbeil et Wilhelm Thiele : *Le Chemin du Paradis*.

[486] Information recueillie sur le site *Filmportal.de*. Cette interdiction fait suite au renforcement de la censure cinématographique en 1935 qui impose aux films sortis avant le 30 janvier 1933 de passer à nouveau devant la commission de censure du Reich. La raison de cette censure est la participation de Juifs dans la production du film. Depuis mai 1933, ils n'ont plus l'autorisation de travailler dans le secteur cinématographique.

[487] *Die Drei von der Tankstelle*, Hans Wolff, 1955. Tout comme pour la sortie de 1930, le film est tourné en deux versions : française et allemande. Willy Fitsch tourne dans ce remake qui est aussi co-produit par le réalisateur Willi Forst.

reproduit pas que le palmarès habituel des films produits sous le nazisme. La liste suivante, préparée par Raymond, accentue davantage ce constat[488] :

- Die Feuerzangenbowle mit Heinz Rühmann
- Quax der Bruchpilot mit Heinz Rühmann
- Ich klage an (film orienté)
- Ohm Krüger (film orienté) avec Emil Jannings
- Die grosse Liebe mit Zarah Leander, Victor de Kowa
- Die goldene Stadt
- Immensee
- Münchhausen
- Kora Terry
- Frau Luna
- Der laufende Berg
- Die drei von der Tankstelle
- Lumpacis Vagabundus
- Un film français doublé en allemand avec Danielle Darrieux
- Sieben Jahre Pech (Hans Moser)
- Des films avec Paul Hörbiger, Hans Albers
- Jud Süss (orienté) antijuif
- Gasparone mit Johannes Heesters
- Trenck der Pandur : Hans Albers ?
- Un film sur Friedrich der Grosse
- Un film sur Schiller
- Akatraz
- Des films de guerre
- Der Zerbrochene Krug (Emil Jannings)
- Des films avec Willy Birgel / sur les courses à cheval

[488] EG-2.

La liste de Raymond est intéressante en tous points. Son travail de remémoration exprime à la fois les caractéristiques générales du cinéma de l'annexion, en faisant ressortir leurs succès déjà identifiés dans les palmarès reconstitués, ainsi que des caractéristiques émanant de l'expérience personnelle de Raymond.

Il est intéressant d'observer le cheminement entre les différents types de films, la liste permet d'ailleurs de rendre ces catégories plus visibles[489] du fait même de l'agencement qu'elle présuppose. Nous pouvons ainsi « lire » le travail de remémoration à travers l'enchainement des titres. Raymond commence par citer deux célèbres films avec Heinz Rühmann : *Der Feuerzangenbowle* et *Quax der Bruchpilot*. Le premier est une comédie phare du nazisme devenue culte au fil du temps. Elle sort dans les salles en 1944 et apparait sur les écrans de Moselle à partir de mai 1944. Outre une programmation continue de 14 jours au *Rex* de Metz, on observe également sa programmation dans les salles d'Hayange et Creutzwald. Il est donc envisageable que le film soit aussi diffusé dans l'un des deux cinémas de Forbach avant la fin de la guerre. *Quax der Bruchpilot,* a déjà été identifié dans les palmarès de Metz (1) et de la Moselle (3). Il évoque ensuite *Ich klage an*[490] (Wolfgang Liebeneiner, 1941), le drame connu pour son message pro-euthanasie dont la sortie se fait après la mise en place du programme T4 visant à éliminer les handicapés physiques et mentaux[491]. *Ich klage an* aborde le thème de l'euthanasie à travers le choix que doit affronter un médecin face à la maladie incurable de sa femme. L'évocation de ce film que Raymond qualifie lui-même d'« orienté » le mène à écrire ensuite le titre *d'Ohm Krüger*, la charge antibritannique à travers l'histoire de la guerre de Boers. Il aborde ensuite plusieurs des œuvres phares du cinéma nazi : *Die grosse Liebe* et *Die goldene Stadt*. Il confond au passage l'acteur Viktor De Kowa avec Viktor Staal qui joue effectivement dans le film avec Zarah Leander. Après le mélodrame *Die goldene Stadt*, Raymond cite l'autre mélodrame d'Harlan *Immensee*. Nous l'avons évoqué, le film n'arrive à Metz qu'à partir d'août 1944 et rien n'indique qu'il ait pu être programmé à Forbach dans un délai aussi court. Néanmoins, comme pour le « film avec Danielle Darrieux » qu'il évoque plus loin et dont nous avons déjà parlé, il faut se souvenir que la sortie au cinéma n'est pas cloisonnée aux frontières de la commune où vivent les spectateurs. Raymond aurait donc pu également voir *Immensee* dans un cinéma d'exclusivité de Sarrebruck grâce aux tram-bus qui relient les deux villes toute la journée. Il cite ensuite *Münchhausen* qui peut être relié aux titres précédents

[489] GOODY Jack, *op.cit.*, p. 151.

[490] TVF : *Suis-je un criminel ?*

[491] Pour une synthèse à propos de ce sujet, lire : TERNON Yves, « L'Aktion T4 », *Revue d'Histoire de la Shoah*, volume 199, n°2, 2013, p. 37-59. On note que le film de Liebeneiner sort dans les salles en octobre 1941, alors que le programme T4 aurait déjà été suspendu par l'administration nazie.

par l'emploi de la pellicule couleur. Il s'agit en effet de trois des quatre premiers longs-métrages *Agfacolor* produits par les Allemands entre 1940 et 1943. Le témoin enchaine en inscrivant le film musical *Kora Terry* de Georg Jacoby puis cite d'autres films musicaux : *Frau Luna*, *Die Drei von der Tankstelle*, *Lumpacivagabundus*[492] et *Ihr erstes Rendezvous*. Bien qu'encore une fois *Die Drei von der Tankstelle* n'ait pas été programmé pendant l'annexion, il s'inscrit dans la mémoire des films musicaux de Raymond. Il fait la liaison avec un autre titre de film, *Lumpaci Vagabundus*, également musical, avec Heinz Rühmann. L'emploi comique de ce dernier est à rapprocher des rôles tenus par Theo Lingen, réalisateur et acteur dans *Frau Luna* et que l'on retrouve également dans l'un des deux rôles principaux de *Sieben Jahre Pech* qui est évoqué à la suite d'*Ihr erstes Rendezvous*. Seul *Der laufende Berg*[493] (Hans Deppe, 1941) s'intercale dans cette liste de films musicaux. Il s'agit d'un *Heimatfilm* se passant dans les Dolomites et contenant peu de passages musicaux. Raymond précise que l'acteur Hans Moser joue dans *Sieben Jahre Pech* et évoque ensuite, sans citer de films précis, des films avec Paul Hörbiger et Hans Albers. Avec Rühmann, il s'agit là des noms des principaux acteurs des films de l'annexion qu'on identifie dans de nombreux films présents au sein des palmarès : *Die grosse Liebe*, *Münchhausen*, *Wen die Götter Lieben*, *Wiener Blut*, *Liebe Streng Verboten!*, *Sieben Jahre Pech / Glück*, *Quax der Bruchpilot*. Raymond cite aussi *Jud Süss* puis *Gasparone*[494] (Georg Jacoby, 1937) avec Johannes Heesters, un autre grand acteur de l'époque de l'annexion également habitué des comédies musicales.

Il passe ensuite à une autre catégorie de films, les œuvres historiques, en inscrivant *Trenck, der Pandur* avec Hans Albers, un film avec « Friedrich der Grosse » et un autre avec Schiller. Pour le premier, il s'agit en effet de *Der grosse König*[495] (Veit Harlan, 1942) qui raconte l'histoire du roi de Prusse Frédéric II, surnommé le grand roi. Malgré une première programmation de 15 jours au *Gloria* de Metz, le film peine à s'imposer dans cette ville ainsi qu'à Thionville. Il apparait pourtant à la 33ème place du palmarès 3 (Moselle). Le film obtient la récompense suprême du nazisme « *Film der Nation* » et remporte également la Coupe Mussolini en 1942[496]. Le roi est interprété par Otto Gebühr pour la quatrième fois. En effet, il joue déjà ce rôle dans un premier film consacré au même personnage historique *Fredericus Rex* (Arzen von Cserépy, 1922), un second intitulé enfin dans *Der Choral von Leuthen*[497] (Carl

[492] Film autrichien. Géza von Bolvary, 1937, TR : *Lumpaci le vagabond.*
[493] TR : *La montagne qui s'effondre.*
[494] TR : *Gasparone.*
[495] TR : *Le grand Roi.*
[496] Elle récompensait le meilleur film de la compétition au festival de Venise.
[497] TR : *La chorale de Leuthen.*

Froelich, 1933) et *Fridericus* (Johannes Meyer, 1937). Quant au film sur Schiller évoqué par Raymond, il s'agit de *Friedrich Schiller* qui sort en 1940.

Ces films historiques conduisent Raymond à se remémorer un film italien sur la guerre civile espagnole intitulé *Alkazar*. Ce film que nous avons déjà abordé pour la participation de Mireille Balin apparait également dans les palmarès de Metz et Thionville. Il est également évoqué par Jean-Marie dans un autre entretien. Raymond se souvient d'autres films de guerre, sans donner d'autres noms, et finit sa liste en citant encore deux films. *Der zerbrochene Krug*[498] (Gustav Ucicky, 1937) est un drame avec Emil Jannings adapté d'une œuvre de Von Kleist. Quant au film avec Willy Birgel « sur les courses à cheval », il s'agit en l'occurrence de ... *Reitet für Deutschland.*

Les listes d'Alice et Raymond ont été rédigées avant la rencontre et sans concertation, comme en témoignent les différents supports papiers utilisés[499]. Pourtant il est aisé d'identifier des points communs entre elles : identification formelle des succès locaux et nationaux, goût prononcé pour les films musicaux, surreprésentation de certaines vedettes (Heinz Rühmann, Marika Rökk par exemple). On note quand même une propension plus grande chez Raymond à se souvenir des films historiques et des films de guerre, deux genres qu'on associe plus aisément aux jeunes garçons qu'aux jeunes filles. Ces deux listes, si elles renseignent bien le chercheur quant aux souvenirs existant chez les témoins qu'il rencontre, servent aussi de support à la discussion qui doit se dérouler entre les différents intervenants (discutant/chercheur et témoins). Cette mise en commun des souvenirs s'apparente à ce que Jean-Marc Leveratto identifie comme une expression de la dispute artistique au sens qu'elle occasionne une discussion autour des intérêts personnels de chaque participant[500]. La confrontation des listes d'Alice et Raymond, ainsi que les souvenirs de Lucien, le troisième participant, entrainent dès le début de l'entretien une discussion nourrie sur les souvenirs de leurs expériences cinématographiques personnelles. Ces échanges peuvent être assimilés au jeu de la « mesure du plaisir artistique[501] » dont l'objectif est autant la confirmation du jugement d'une personne par une autre que la singularisation de ce jugement lorsqu'il ne s'accorde pas avec les autres.

[498] TR : *La cruche cassée.*

[499] Voir Tome 2, annexe.

[500] D'un point de vue anthropologique, la dispute doit être considérée comme « le régime normal de l'échange artistique entre les personnes, dès lors que, dans ce cadre, " la signification de tous les mots est issue toute entière de l'expérience du corps". C'est-à-dire que la prise en compte du jugement en fonction de chaque individu implique de remarquer des « divergences » dans leur opinion. C'est l'expression de ces divergences qui est la caractéristique d'une conversation passionnée. LEVERATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2006, p. 144.

[501] *Ibid.* p. 149

Si le support écrit n'est pas une prérogative de la mise en place de ce « jeu », il devient un point de départ idéal dans le cadre de la rencontre entre nos trois témoins. Nous constatons alors le « dévoilement de la mémoire personnelle et corporelle des participants et leur expérience des produits circulant sur le marché cinématographique[502] » de l'annexion.

I.2.3.b La séquence inaugurale de l'entretien

La forme semi-directive des entretiens permet leur modulation aux conditions des témoins ainsi qu'à leur convenance. L'entretien de groupe pour lequel s'étaient préparés Raymond et Alice a naturellement débuté autour des listes qu'ils avaient apportées. Avant même que nous puissions être prêts à commencer, les trois participants, qui se connaissent bien et depuis longtemps, ont entamé une discussion autour de leurs souvenirs respectifs[503].

Raymond : Il y avait par exemple le Feuerzangenbowle*.*

Lucien : Qui ça ?

Raymond : Feuerzangenbowle*, mit Heinz Rühmann.*

Alice : Ja... Und Marx der Bruchpilot*.*

Raymond : Oui je l'ai noté aussi.

Alice : Und Die Drei von der Tankstelle, das indisch Grabmal*, und* Der Tiger von Eschnapur*, ça allait de pair.*

Raymond : Oui.

Alice : Ich Klage an.

Raymond : Oui aussi ! Il y avait Ohm Krüger *aussi*

Discutant : Vous avez une bonne mémoire pour vous souvenir de tout ça !

Alice : Und Die goldene Stadt, et puis Münchhausen*.*

Raymond : Écoutez, j'avais un cahier avec tous les films que j'ai vus et je ne le trouve plus. C'était une mine de renseignements.

[502] Cette formule, parfaitement adaptée à la situation observée, est à nouveau empruntée à Jean-Marc Leveratto qui, même s'il ne l'explicite jamais dans son ouvrage, donne toutes les justifications nécessaires pour comprendre l'intérêt de mener des entretiens de groupe pour reconstituer l'expérience des spectateurs.

[503] EG-2.

Alice : On a tellement de choses...

Raymond : (en allemand) Je sais que je l'avais mais je ne sais pas où je l'ai posé.

Alice : On s'énerve…

Lucien : Moi j'ai marqué comme film Jud Süss*.*

Raymond : Ah oui je l'ai noté aussi !

Lucien : Die goldene Stadt*.*

Raymond : Oui.

Lucien : Frauen sind keine, sind Bessere Diplomaten*.*

Raymond : Oui, ça c'était avec Marika Rökk.

Alice : Oui, oui, oui.

Lucien : Sieben Jahre Glück*.*

Raymond : Pech, Pech.

Lucien : Pech ?

Raymond : Oui c'était Sieben Jahre Pech.

Alice : Ça, ça ne me dit rien.

Lucien : Ah je croyais Glück !

Alice : Jud Süss (en allemand) je l'ai vu celui-là.

Discutant : Les deux films existent, Pech et Glück.

Alice : Ah bon ?

Lucien : Ah oui ?

Raymond : C'était avec Hans Moser je crois.

Lucien : Oui c'est possible...[504]*.*

Ce début d'entretien est marqué par une certaine frénésie qui s'empare des participants. Les titres de films fusent. Ils remarquent déjà des points de convergence de leurs souvenirs. Dans le respect de l'interaction sociale en cours, et pour maîtriser la discussion, nous leur demandons de présenter chacun à leur tour ces listes. Bien qu'il soit difficile d'établir à

[504] Face à la « mémoire vive » de ses deux amis, Lucien a préféré relativiser son expérience du cinéma de l'annexion durant cet entretien, au point de contredire ses propos tenus lors du premier entretien. Il s'agit d'une manière de se protéger de l'altérité de la mémoire. Dans ce début d'entretien, il fait preuve d'un certain doute puisqu'il a du mal à s'intégrer à la discussion menée tambour battant par Alice et Raymond. Le malentendu au sujet du titre du film *Sieben Jaher Gluck* influence vraisemblablement la suite de l'entretien où Lucien, bien qu'hôte de l'entretien, modèrera sa participation au loisir cinématographique de l'annexion.

posteriori si les listes utilisées sont le fruit d'une recherche exclusivement mémorielle, ou qualitative, on décèle des indices montrant chez les témoins une volonté d'identifier les « meilleurs » films de cette époque :

> *Alice : Oui donc qu'est-ce que j'ai...* Marx der Bruchpilot *avec Heinz Rühmann, Die Feuerzangenbowle, ça c'est le classique avec le même acteur.*
>
> *(…)*
>
> *Alice : Die goldene Stadt, ça, ça avait du succès. Und Münchhausen, et puis Annelie.*
>
> *(…)*
>
> *Alice : Ah, et puis il y avait ce chanteur italien. Est-ce que c'était Caruso ? Ou Beniamino Gigli ? Je ne sais plus.*
>
> *Lucien : Ah oui ! Beniamino Gigli, je m'en souviens.*
>
> *Alice : Et là, il y avait de l'affluence ! Mais le titre de ce film...*
>
> *Discutant : Et pour quelle raison il y avait de l'affluence à ce moment ?*
>
> *Alice : Il n'y avait pas grand-chose, juste le cinéma.*
>
> *Discutant : Je voulais dire spécialement pour les films avec Beniamino Gigli.*
>
> *Alice : Là il y avait donc tous les Italiens, d'origine italienne, qu'on ne voyait pas autrement. Là, ils étaient présents !*
>
> *Raymond : Je me souviens d'un acteur italien Posco Giacetti, il jouait toujours lui !*[505]

Alice justifie ainsi certains de ses titres à travers la popularité des films. Cette convergence est un indice pour identifier des critères qualitatifs généralisés à l'ensemble des spectateurs et permet ainsi d'identifier les « classiques ». Par ailleurs, on note que l'évocation de ce « chanteur italien » découle directement de la discussion qui naît entre les participants puisqu'aucun des participants n'a noté cette information au préalable. Raymond se souvient de l'acteur Fosco Giachetti, une vedette des années 1940, que l'on remarque en effet dans plusieurs films italiens programmés durant l'annexion : *Die Liebeslüge* (huit fois), *Die Töchter des Corsaren* (huit fois), *Drei Frauen im Verdi*, (deux fois) *Dschungel Geheimnisse* (trois fois) et *Frau am Abgrung* (huit fois).

Une autre indication de la convergence de certains films comme étant des références partagées est la satisfaction personnelle des témoins lorsqu'ils retrouvent dans les souvenirs

[505] EG-2.

d'autrui la confirmation de leur propre jugement. Cela se complète également par le sentiment de joie que procure à Alice l'évocation d'un film qu'elle avait oublié de noter, et cela grâce à un titre de film cité par Raymond :

> *Alice : (...) Et puis donc* Kora Terry*, et il y en avait d'autres... Qu'est-ce que je viens de penser ? Oui, avec Marika Rökk, il y en avait plusieurs.*
>
> *Raymond : Oui, Marika Rökk, elle venait souvent.*
>
> *Alice : Et puis Hans Moser…*
>
> *Raymond : Herr Hörbiger.*
>
> *Alice : Paul Hörbiger !*
>
> *Raymond : C'était le duo Hans Moser et Paul Hörbiger, ils jouaient souvent ensemble.*
>
> *Alice : Je n'y ai pas pensé...*
>
> *(…)*
>
> *Raymond : Bon on va continuer je vais vous donner ma liste.*
>
> *Discutant : Oui, allez-y.*
>
> *Raymond : Alors il y a les mêmes que madame. En plus,* Ohm Krüger *avec Emil Jannings. C'était orienté, en faveur des Boers et contre les anglais.* Die grosse Liebe *avec Zarah Leander et Viktor de Kowa.*
>
> *Alice : Ah oui… Ça j'ai cherché aussi !*
>
> *Raymond : La* goldene Stadt*, elle l'a dit.*
>
> *Alice : Ja !* (rire)
>
> *Raymond :* Immensee.... Kora Terry. Frau Luna. *C'est de l'opérette.*
>
> *Alice : Ja,* Frau Luna...
>
> *Discutant : Celui-là, je ne le connais pas.*
>
> *Raymond : Et puis il y avait un film folklorique,* Der Laufende Berg.
>
> *Alice : Han ! Excusez-moi ! Il y avait* Gewitter im Mai*, ça existe ? Ou je me trompe ? Un classique il me semble.*
>
> *Raymond : Il y avait* Lumpatisch Vagabondus.
>
> *Alice : Oui, Oui !* (rire)
>
> *Raymond* : Sieben Jahre Pech *on a dit.* Jud Süss*, c'était vraiment, là, c'était orienté.* Gasparone*.*
>
> *Alice :* Gasparone*, genau !*
>
> *Raymond : Avec Heesters.*

Alice : Johannes Heesters.[506]

À côté de l'identification de ce qu'Alice nomme des « classiques », nous voyons également apparaître des titres de films moins connus mais qui sont synonymes de souvenirs plaisants. Lorsque Raymond évoque le « film folklorique » *Der laufende Berg*, il réveille instantanément chez Alice le souvenir d'un autre film qu'on peut aisément classer dans cette même catégorie. *Gewitter im Mai*[507] est un film *Heimat* réalisé en 1938 par Hans Deppe. Il raconte le retour dans son village natal et montagnard de Poldi, interprété par Viktor Staal. Là-bas il retrouve Dorle, son amour de jeunesse, interprétée par Hansi Knoteck[508]. Il s'agit pour le coup d'un film inattendu dans les évocations des témoins puisqu'il n'apparait seulement qu'à quatre reprises dans la programmation de l'annexion et jamais dans l'une des deux grandes villes du département. En plus du genre qui est commun au film cité par Raymond et à celui que retrouve Alice, les deux œuvres sont du même réalisateur et Hansi Knoteck y joue le rôle féminin principal. Ce n'est donc pas qu'un simple souvenir de film que ressent Alice mais bien une identification à posteriori d'œuvres voisines répondant à des critères d'identification communs. On identifie là une des forces, et en même temps faiblesses, de l'entretien puisque nous sommes à la fois confrontés à un souvenir difficilement prévisible et pour lequel le discutant n'est pas « préparé », le film n'étant que peu visible dans les programmes reconstitués, et nous accédons à des critères de jugement que seule la parole d'un témoin peut nous transmettre.

Programmation de Gewitter in Mai en Moselle

Date	Salle	Jours	Séances

[506] EG-2.
[507] TR : *Orage en mai.*
[508] Les deux comédiens se marient ensemble en 1940.

12/06/1943	Hagondange Union	3	3
28/09/1943	Creutzwald Palast	2	2
08/02/1944	Hayange Union	3	3
02/05/1944	Creutzwald Palast	2	2

Dans son essai critique portant sur la question de l'identification des critères du « bon film », Laurent Jullier aborde celui du succès dans la catégorie des critères ordinaires[509]. Il réfute en partie la possibilité d'identifier les bons films à partir de leur réussite au box-office, indiquant par exemple que *La Règle du Jeu* a fait moins d'entrées qu'*Arrête ton char bidasse*. De plus, il remet en cause la fiabilité du critère de succès lorsqu'il provient de la parole des spectateurs, à l'aide de sondage ou d'entretien comme le recommanderait Fabrice Montebello. D'après Laurent Jullier, cela occasionnerait un défaut majeur : « L'expertise du grand nombre (…) n'opère qu'au sein des productions les mieux distribuées, les blockbusters, et n'implique pas, par contrecoup, que la lanterne rouge du box-office soit un mauvais film. »[510]. L'étude de ces premiers échanges entre nos trois témoins montre que les noms qu'ils citent sont issus à la fois des films privilégiés par la distribution, à l'instar de *Die goldene Stadt* ou même *Jud Süss*, et également des films plus modestes qu'on imagine moins bien distribués et promus. À titre d'information, *Der laufende Berg* a coûté 748 000 RM pour sa conception, c'est le cinquième film le moins cher sur les 71 productions sorties en 1941[511]. À l'inverse *Die grosse Liebe* est le troisième film le plus cher produit en 1942, sur un total de 52, avec un coût de 3 187 000 RM. Les deux ont pourtant une place importante dans la mémoire de Raymond. C'est identique avec Alice et *Gewitter im Mai*, le film est le moins cher de l'année 1937 (393 000 RM)[512] et cela ne l'empêche pas soixante-dix ans plus tard de figurer au palmarès d'une spectatrice. L'entretien, et la liste aussi ici, permettent un affinage sélectif de l'expérience cinématographique où ne ressortent que les films assez bons pour avoir tenu une place dans la mémoire de leurs spectateurs.

[509] Dans cette réflexion sur l'exercice de la critique, l'auteur aborde six critères classés en trois catégories. La première, celle des critères ordinaires, aborde la question du succès et de la réussite technique. Le second, les critères communs, évoque le film en tant qu'œuvre édifiante et émouvante. Enfin, la troisième catégorie analyse les critères distingués, c'est-à-dire l'originalité du film et sa cohérence. JULLIER Laurent, *Qu'est-ce qu'un bon film*, Paris, La Dispute, 2002.

[510] *Ibid*., p. 67.

[511] Gerd Albrecht, *op.cit*., p. 426

[512] *Ibid*., p. 419.

D'autres extraits de ces séquences inaugurales des entretiens viennent confirmer ces observations :

> *Marie-Louise : Le dernier film allemand que j'ai vu, en 1944, c'était… Ça tirait déjà un tout petit peu mais pas trop. C'était en septembre 1944. Et il y avait Kristina Söderbaum qui jouait dans* Die goldene Stadt*. Mais l'acteur… je ne sais plus qui c'était. Il n'y avait déjà plus tellement de monde.*[513]

> *Jean-Marie : Moi les films qui m'ont le plus marqué, alors c'est. Il y a eu Sieben Jahre Pech. Vous le connaissez ce film ?*[514]
>
> *Discutant : Oui, bien sûr.*
>
> *Jean-Marie : Alors, pour moi, c'est des films culte. Vous avez* Quax der Bruchpilot, Die Feuerzangenbowle*. Alors, il y a des films comme le* Jud Süss*, moi je ne l'ai pas… je sais qu'il existe mais il était interdit pour les jeunes. Ça c'est un film de propagande, oui. J'ai* Heimkehr, Die gläzerne Kugel*. C'est des films, comment dire, c'est des films de variété. C'était l'histoire du cirque. Ils avaient quelques films sur l'histoire du cirque qui étaient formidables. Il y avait aussi* Kampfgeschwader Lützow*, vous connaissez ?*
>
> *Discutant : Ça me dit vaguement quelque chose.*
>
> *Jean-Marie :* Mein Leben für Irland*. Celui-là il peut être considéré comme un film de propagande, en fait c'est un film comme un autre. Ils encourageaient la résistance en Irlande contre les Anglais donc c'est ça... Il y avait* Ohm Krüger *qui était contre la guerre de Boers. Qu'est-ce que j'ai encore…* Stukas*. Bon, c'est normal… Euh…* Wunschkonzert*, il est très connu comme film. J'ai un autre titre de film de cirque :* Zirkus Renz.
>
> *Discutant : Oui, je vois ce que c'est.*
>
> *Jean-Marie :* Die lustigen Vagabünden*, c'est des…* Der Kampf um Alkazar*. Alors ça c'est un film espagnol. Bon c'est un des rares films étrangers qu'on voyait, c'était sur la résistance des… comment… de Franco. Euh…* Frau Luna, Die 3 Codonas*.*[515]

---

[513] Entretien Marie-Louise.

[514] Après 15 minutes de discussion relative au contexte de projection des films et à la présentation de l'entretien, Jean-Marie reprend une liste de films qui l'ont marqué.

[515] Entretien Jean-Marie.

Lucien : Alors le film-là, j'ai le titre, je l'ai encore ! Quax der Bruchpilot *! Quax c'était un prénom : Q-U-A-X. je ne sais pas s'il y a un Z derrière, enfin Quax c'est ça, c'est sûr. Der, pour « le » et Bruch, « l'apprenti-pilote ». C'était un jeune homme qui était vraiment bien, il était joué par le nom de… l'acteur. Je l'ai si vous voulez le noter.*

Discutant : Oui, oui, allez-y.

Lucien : Alors c'était Heinz Rühmann. C'était un très bon comique allemand. (…). Ça c'est un truc dont je me rappelle, mais alors, formidable… Heinz Rühmann, Quax der Bruchpilot *![516]*

Ces quelques extraits sont en adéquation avec les observations relevées dans l'étude des palmarès locaux ainsi que dans l'observation précédente de l'entretien de groupe. Il va de soi que les films *Die goldene Stadt*, *Quax der Bruchpilot*, *Sieben Jahre Pech* sont certainement les plus grands succès populaires de l'annexion. Le fait qu'il s'agisse de films cités dans les premiers instants de l'entretien s'additionne à leur positionnement parmi les premiers films dans les palmarès reconstitués. L'extrait de l'entretien avec Jean-Marie révèle en outre des indications intéressantes quant à la relation entre les palmarès locaux et personnels. En plus des films que l'on vient de citer, il se souvient également de films plus rares. Il cite notamment *Die lustigen Vagabunden*[517], un film sorti en 1940 et réalisé par Jürgen Von Alten, un réalisateur prolifique de la période nazie. Il réalise de nombreux courts-métrages entre 1933 et 1942 ainsi que quelques longs-métrages. Il se spécialise dans la fabrication de comédies pour la plupart oubliées aujourd'hui. À l'exception d'un de ses longs-métrages, aucun ne peut sérieusement être considéré comme de la propagande[518]. Cadars et Courtade s'attarde sur *Togger*[519], seul film du réalisateur qui « mérite » leur attention, racontant la débâcle puis la renaissance du journal berlinois « Der neuer Tag »[520]. Si le rôle de l'accession au pouvoir du nazisme dans la reprise du journal est le moteur central du film, les deux auteurs signalent tout de même une mise en scène « moderne (…) rare dans le cinéma nazi » et un film « bien fait » et « attachant ». Le

[516] EG-4.

[517] TR : *Les joyeux vagabonds*.

[518] Malgré ses neufs films réalisés sous le Troisième Reich, on ne trouve que peu d'évocation de la carrière de Jürgen Von Alten dans l'historiographie du cinéma nazi. Il n'est pas mentionné dans l'ouvrage de Sabine Hake (HAKE Sabine, *op.cit*), il n'est évoqué que dans une seule note de bas de page dans le livre de Mary O'Brien (O'BRIEN Mary-Elisabeth, *op.cit*). On ne le retrouve qu'au sein de la filmographie indicative chez Rentschler (RENTSCHLER Eric, *op.cit*), il n'est cité qu'à une seule reprise dans la référence allemande de Boguslaw Drewniak (DREWNIAK Boguslaw, op.cit). L'art cinématographique de ce réalisateur n'est que mentionné chez Cadars et Courtade (CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit*). Il va de soi qu'il n'a pas bénéficié d'une véritable attention alors que ces films semblent jouir, au moins en Moselle, d'un succès populaire important.

[519] Le titre *Togger* (1937) est issu du nom du rédacteur en chef du journal. Il mène le combat contre la « domination étrangère » qui souhaite mettre la main sur ce journal indépendant.

[520] CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit*., p. 135-136.

scénario de *Die lustigen Vagabunden* est à mille lieux de *Togger*. Le film raconte l'histoire d'un artiste-peintre qui relève le pari que lui lance son ami acteur : ils devront vivre durant dix jours comme des vagabonds. Les films de ce réalisateur sont aujourd'hui pour la plupart méconnus alors qu'ils sont particulièrement représentés dans les palmarès locaux de Moselle (*Sonntagskinder*[521], *Fahrt ins Abenteuer*, *Am Abend auf der Heide*[522], *6 Tage Heimaturlaub*). L'évocation de l'un d'eux par l'un des témoins constitue une preuve d'une notoriété passée, transmise par le biais d'un souvenir plus de soixante-dix ans plus tard. Il est également intéressant de rapprocher les souvenirs de Jean-Marie à ceux de Raymond. Bien que le premier habitât Metz et le second Forbach, leurs souvenirs font appel à de nombreuses références communes qui tendent à faire converger leur expérience. Ils citent tous deux *Die Feuerzangenbowle* et *Quax der Bruchpilot*, et accordent une place importante aux films musicaux (*Frau Luna* chez les deux, *Gasparone* chez Raymond, *Wunschkonzert* chez Jean-Marie). Enfin, ils sont les témoins qui concèdent le plus avoir également une expérience de films considérés comme des œuvres de propagande mais qui sont en fait surtout des films de guerre. D'ailleurs ils citent deux mêmes films : *Ohm Krüger* et *Alcazar*. Jean-Marie se souvient également du film *Kampfgeschwader Lützow*[523]. Il s'agit d'un film racontant les périples militaires de deux pilotes de la Luftwaffe au moment de la guerre de Pologne en 1939. Ils ont pour mission de permettre l'évacuation d'Allemands retenus prisonniers dans le pays. Le film est réalisé par Hans Bertram en 1940, lui-même ancien aviateur et survivant d'un accident en Australie[524], et spécialisé dans les films de combats aériens[525].

Ainsi la confrontation des entretiens à travers leur analyse nous montre une convergence des goûts des jeunes spectateurs, tout autant que la confrontation des témoins entre eux au cours d'un même entretien. La mise en relation de la parole des spectateurs permet de mettre en évidence des groupes de spectateurs qui ont en commun « la "même" vision d'un film et dont

---

[521] 1941, TR : *Les enfants du dimanche.*

[522] 1940, TVF : *La campagnola.*

[523] TR : *L'escadrille de bombardement Lützow.* Entretien Jean-Marie.

[524] Hans Bertram était aviateur sur des lignes commerciales au début des années 1930. Lors d'une expédition en Australie, il perd le contrôle de son avion et atterrit d'urgence au milieu d'un désert. Après des semaines de recherches, des sauveteurs parviennent à le retrouver ainsi que son co-pilote (BERTRAM Hans, *Flug in die Hölle: mit dokumentar, Fotos*, München, Heyne, 1980).

[525] Il réalise également *Symphonie eines Lebens* en 1942 (TVF : *Symphonie d'une vie*) où il donne le premier rôle à Harry Baur. Pour faire taire les rumeurs, l'acteur français avait déjà dû « prouver » qu'il n'était pas Juif. Pourtant, après le tournage du film d'Hans Bertram, les Allemands redoutent qu'un Juif ait tenu le rôle principal dans un de leurs films. Harry Baur est alors incarcéré pendant plus de trois mois en France. Il en ressort très affaibli et meurt le 8 avril 1943 (IVANI Jean-Louis, *Continental films : l'incroyable Hollywood nazie*, Paris, Lemieux, p. 77-85). Dans le MZ toute l'ambiguïté de cette situation : une critique rédigée par un certain Franz B. Vossen évoque ce « qui pourrait être le film absolu. ». Pourtant on ne communique ni le nom du réalisateur, ni celui de l'acteur principal de cette œuvre. (« Der Absolute film », *MZ*, 10 novembre 1943). Dans les programmes, on indique par contre le nom d'Harry Baur. Hans Bertram réapparait à la fin des années 1940 avec le film *Eine grosse Liebe*, sélectionné à Cannes en 1949.

la constitution collective de principes guide leurs choix et structure ainsi leur groupe[526] ». Plus le témoin est capable de fournir des titres de films et plus nous sommes à même de tracer les contours de son expérience. On identifie ainsi trois catégories de films correspondant à Jean-Marie et Raymond, et donc probablement à une partie des jeunes spectateurs masculins de l'époque : les comédies populaires, les films musicaux et les films de guerre. La même identification est envisageable également avec les jeunes spectatrices bien que leurs souvenirs se concentrent plus sur les vedettes et ce qu'elles incarnent. D'après ces observations, on remarque un intérêt prépondérant pour les films de type revue et une sensibilité accrue pour les comédies romantiques ainsi que les mélodrames.

Bien que les souvenirs soient à la fois le fruit de l'expérience mais également du vécu personnel, la manière dont certains films sont rapportés ne laisse aucun doute quant à l'attachement émotionnel qui les lie aux témoins les citant. L'émotion étant une caractéristique fondamentale du maintien de souvenirs vivaces et persistants, les films qui sont les plus cités, tout comme les acteurs et actrices, correspondent à ceux qui ont provoqué les émotions les plus fortes. L'émotion, justement, est définissable comme une sensation « plus ou moins positive ou plus ou moins négative » [527] mais la neurologie met en évidence la prévalence de l'émotion positive dans la construction mémorielle car elle agrège avec elle beaucoup de détails contextuels à l'expérience vécue. Par ailleurs, l'expérience positive, parce qu'elle tire l'individu « vers le haut », l'encourage à l'enregistrer car elle contribue à la construction de son soi[528]. Ainsi, vu sous cet angle, l'ordre hiérarchique des souvenirs cités par les témoins traduit des associations émotionnelles décroissantes : le premier film cité est celui qui suscite le plus d'émotions chez les témoins. L'émotion positive étant un facteur indissociable de la notion de plaisir, la mise en évidence des listes des souvenirs des spectateurs nous renseigne sur les films qu'ils ont le plus apprécié. La parole des témoins, et les explications qu'ils donnent pour justifier leur classification hiérarchique des films, confirment également cette observation.

[526] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 265.

[527] D'ARGEMBEAU Arnaud, VAN DER LINDEN Martial, « L'émotion ciment du souvent », Cerveau & Psycho, n°28, 2008, p. 48-51.

[528] SANIOSIO, Rasiyd B., Sanitioso, « Motivation, rappel des souvenirs autobiographiques et perception de soi », in : EUSTACHE Francis, PIOLINO Pascal, THOMAS-ANTERION Catherine, *Des amnésies organiques aux amnésies psychogènes : théorie, évaluation et prise en charge*, Marseille, Solal, 2008, p.127-38.

I.3 Les vedettes phares

Si le souvenir des titres de films constitue un vecteur des émotions transmises par leur projection, il convient de considérer les noms des stars comme des éléments permettant d'avantage l'observation du plaisir cinématographique. Par leur biais, le spectateur identifie la qualité cinématographique du film puisqu'il fonde en partie ses critères de jugement sur la performance de la vedette. Le souci de collectionner des expériences heureuses, c'est-à-dire de choisir le film qui assurera au spectateur la plus grande satisfaction, est aux fondements de la constitution du star-system[529].

I.3.1 Ce que les vedettes nous disent du marché local

La vedette est celle qui occupe les devants sur l'affiche[530]. Son nom est autant un argument publicitaire qu'un argument qualitatif. Elle est doublement utile à l'observation du marché local. Avec un recul de soixante-dix années, la vedette des films allemands nous permet par l'intermédiaire des souvenirs des spectateurs locaux d'identifier leurs attentes et leurs rapports aux films. En 1939, une enquête allemande révèle que le nom de la vedette est le premier argument utilisé par les spectateurs pour choisir un film, puis vient le sujet de celui-ci[531]. Plus tard, en France cette fois, une enquête du CNC menée par l'institut Dourdin en 1958 montre que le choix du film est motivé pour 35 % des personnes interrogées par son sujet, et par ses acteurs pour 33 %[532]. La place de la vedette dans le choix du film semble être une constante du marché cinématographique de cette époque. Il faut en plus considérer le fait qu'elle

[529] Ce star-system, qu'on appréhende par l'industrie cinématographique, est hérité du théâtre. JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéphiles et cinéphilie : une histoire de la qualité cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 54.

[530] Le terme vedette est bien entendu utilisé au théâtre avant d'être repris par le cinéma. L'origine de ce terme est à trouver dans son usage militariste. La vedette est le cavalier « placé en sentinelle » du front. Par extension le terme désigne ce qui est détaché pour être mis en avant. La vedette attire l'attention parce qu'elle se distingue du reste de son groupe d'appartenance (une lettre, un mot, un soldat, un artiste). Source : *Trésor de la Langue Française Informatisé (TLFi)*, *Nancy, CNRS, ATILF (Analyse et traitement informatique de la langue française)*, UMR CNRS-Université Nancy 2, <http://atilf.atilf.fr/frantext.htm>, consulté le 1er juin 2017.

[531] L'enquête est issue d'une étude de la revue *Der Deutsche film* du mois de mai 1939. Elle a été réalisée pour comprendre les attentes des spectateurs allemands. Cité dans : O'BRIEN Marie-Elisabeth, *op.cit*. p. 18.

[532] En 1958, le choix d'un film en France est motivé par son sujet pour 35% des personnes interrogées (11% en 1954), par ses acteurs pour 33% d'entre elles (29% en 1954), par la critique pour 11% (24% en 1954). *Bulletin d'information du CNC*, n°52, Août 1958, p. 199. Cité dans : MONTEBELLO Fabrice, *op.cit*., 1997, p. 366.

influe elle-même sur le « sujet » du film. Par sa présence dans le film, elle nous révèle des caractéristiques de celui-ci comme son genre ou son degré de spectacle. Un film avec Marika Rökk, c'est forcément un film avec de la danse, un film avec Hans Moser est certainement une comédie viennoise. Les comédiens sous le nazisme sont rarement utilisés à contre-emploi ce qui permet aux spectateurs d'identifier relativement bien les films au préalable de leur vision. La vedette, parce qu'elle se distingue des autres comédiens, de par son talent, assure en outre un poids qualitatif indéniable au film. Ainsi « l'amour des acteurs et des personnages du film » est utilisé comme un instrument de mesure du plaisir populaire qui permet au spectateur d'évaluer la qualité du spectacle[533]. La multiplication des expériences positives auprès des films avec telle ou telle vedette permet en outre de forger un point de vue légitime auprès du spectateur.

À partir des années 1920, l'émergence du *feature film* en tant que manière de stabiliser l'objet cinématographique se fait en même temps que la transformation des noms d'artistes en lieux communs de la qualité cinématographique, c'est-à-dire en équipement de jugement partagé entre les experts patentés et les spectateurs[534]. Désormais, « derrière le "travail" ou la performance de l'acteur, se dissimule la puissance d'un "film qui reste gravé dans les mémoires" »[535]. Tout cet aspect qualitatif est renforcé par une promotion permanente de ces vedettes au travers des films qu'elles ont tournés, tournent et tourneront. L'Allemagne nazie ne se démarque pas de cette tendance qui apparait vers la fin des années 1920 et qui vient de fait renforcer le nom des vedettes dans l'espace public et hors de l'espace filmique. Les principales parutions sous le Troisième Reich sont *Filmwelt* et *Filmwoche*[536], deux magazines similaires à ceux qui existent en France avant-guerre, comme *Ciné-Monde* « remplacé » par *Ciné-Mondial* à partir d'août 1941[537]. On y trouve l'actualité des films en cours de tournage, des reportages sur les plateaux et quelques immersions dans « l'intimité » des vedettes[538]. *Filmwelt* propose

[533] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit*., 1997, p.368

[534] JULLIER Laurent et LEVERATTO Jean-Marc, *op.cit*., 2010, p. 55.

[535] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit., 1997,* p. 438.

[536] Aucun des témoins interrogés en Moselle n'a indiqué avoir consulté ce genre de magazine pendant la guerre. Les noms ne leur rappellent pas de souvenirs particuliers.

[537] *Ciné-mondial* est une création de l'occupant. Il fait la promotion du cinéma français et allemand. Delphine Chedaleux a évalué à environ 20 % la représentation des vedettes allemandes dans ce magazine. CHEDALEUX Delphine, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'occupation (France, 1940-1944)*, Pessac, Presse universitaire de Bordeaux, 2016.

[538] Il semble néanmoins que *Ciné-mondial* accorde une place plus importante à la vie privée des vedettes allemandes que ne le fait son équivalent germanophone.

également, par l'intermédiaire des studios, des concours à destination des lecteurs, des calendriers indiquant les anniversaires des vedettes et réalisateurs du cinéma allemand[539].

La vedette de film revêt également un enjeu stratégique en cette période de guerre. On apprend au détour d'une visite de Zarah Leander à Paris que la radio anglaise annonçait quelques jours auparavant sa mort[540]. La star suédoise, en contrat avec la UFA depuis 1936, aurait été jugée et fusillée en Allemagne[541]. L'enjeu de cette fausse rumeur vise certainement à déstabiliser la machine culturelle allemande en s'en prenant directement à l'une de ses figures les plus en vogue. La propagande inverse se vérifie également dans la presse allemande. Le magazine féminin « Die junge Dame[542] » annonce sur sa couverture « Le charme d'Hollywood — Illusions perdues ! »[543]. Les « étoiles d'Hollywood » seraient sur le déclin et le magazine allemand compte en donner les raisons à ses lectrices[544]. Le star-system à l'allemande est grandement inspiré par sa version américaine. La société allemande des années 1930 est influencée par les États-Unis et les modes de consommation dits modernes s'y adaptent plutôt bien. Néanmoins, l'emprise politique sur le cinéma perturbe les rapports qui s'établissent entre les films, les acteurs et actrices et le public. Comme le reste des intervenants, les vedettes sont tributaires d'une relative acceptation du nazisme et il n'y a pas de place pour la dissidence publique.

I.3.2 Le classement national

Les artistes du cinéma (réalisateurs et comédiens en tête) sont plutôt bien considérés par l'État nazi, car ses dirigeants ont conscience du rôle déterminant que les vedettes ont sur la réussite des films et donc celle de leur entreprise cinématographique. En 1938, à la demande

---

[539] Le portail des bibliothèques municipales spécialisées de Paris propose une trentaine de numéros de *Filmwelt* en version numérisée depuis septembre 2016. Ils proviennent de la collection de la bibliothèque du cinéma François Truffaut. Côte interne : U PER FILMWELT 1941-1943.

[540] « Une morte bien vivante », *Les nouveaux Temps*, 1er mai 1941.

[541] Le journal suisse francophone *L'Impartial* publie le 22 février 1941 une brève qui évoque déjà cette rumeur, ou plutôt son démenti formel par « les milieux berlinois ». Zarah Leander serait en fait au repos dans sa villa de Suède. *L'impartial*, 22 février 1941.

[542] Le magazine est publié de 1933 à 1944. Il s'adresse à un public féminin adulte. Ses couvertures sont toujours illustrées avec des photos de vedettes (allemandes ou américaines, jusqu'en 1940 du mois) et il offre un espace conséquent à la question du loisir cinématographique. Voir : WEHR Laura, « „Die junge Dame" - eine nationalsozialistische Frauenzeitschrift aus dem Bestand des Oberpfälzer Volkskundemuseums Burglengenfeld », in : *Jahresband zur Kultur und Geschichte im Landkreis Schwandorf*, Schwandorf, 2000, p. 128-145.

[543] *Die junge Dame*, 8 avril 1941.

[544] Bien sûr, le même magazine publiait quelques années plus tôt des articles sur les coulisses d'Hollywood où il n'hésitait pas à le comparer au « paradis ». *Die junge Dame*, 10 janvier 1937.

d'Hitler, il est décidé d'octroyer une décote de 40 % de l'impôt sur les revenus aux artistes de premier plan du pays ainsi qu'à quelques comédiens étrangers intervenant dans les films allemands. On sélectionne ainsi 109 actrices et 146 acteurs considérés comme étant éminents (« *prominent sein* ») qui peuvent bénéficier de cette réduction d'impôt[545]. D'après des documents officiels dont la publication fut interdite, c'est le ministère des finances du Reich qui fixe les critères de ce qu'est un artiste important. Il doit être considéré comme particulièrement important d'un point de vue artistique et bénéficier d'une réputation artistique, qu'on imagine qualitative, tout aussi importante[546]. Il semble que le début de la guerre incite les instances officielles à revoir leur décision. Un autre système se met alors en place et consiste à déterminer un salaire fixe par jour de tournage. Le montant semble être calculé d'après la côte artistique des acteurs et actrices. Il permet donc à posteriori d'observer un classement des artistes au début de la guerre.

[545] Cette liste n'est pas en rapport avec la *Gottbegnaden Liste* établie elle en 1944 et servant à souligner les artistes les plus importants du Troisième Reich. Ces « cadeaux de dieux » doivent être préservés de la furie de la guerre et on ne peut pas leur demander une quelconque participation aux efforts de guerre totale décrétée au même moment.
[546] DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 151-159.

Salaire journalier des acteurs et actrices allemandes

Actrices	Salaire en 1939 (RM)	Acteurs	Salaire en 1939 (RM)
Käthe Dorsch	1500	Heinrich George	2000
Marianne Hoppe	1500	Eugen Klöpfer	2000
Maria Ceborati	1200	Hans Moser	2000
Erna Sack	1200	Paul Hartmann	1500
Ida Wüst	1200	Paul Hörbiger	1500
Lilian Harvey	1000	Helge Rosvaenge	1200
Käthe Gold	1000	Paul Wegener	1200
Marika Rökk	1000	Werner Hinz	1000
Sybille Schmitz	1000	Attila Hörbiger	1000
Agnes Straub	1000	Friedrich Kayssler	1000
Luise Ulrich	1000	Werner Krauss	1000
Fita Benkhoff	900	Harald Paulsen	1000
Lil Dagover	900	Johannes Riemann	1000
Karin Hardt	900	Richard Romanowsky	1000
Lucie Höflich	900	Ralph Arthur Roberts	1000
Franziska Kinz	900	Theo Lingen	1000
Anny Ondra	900	Otto Tressler	1000
Grethe Weiser	900	Georg Alexander	900
Lucie Englisch	800	Joachim Gottschalk	900
Heli Finkenzeller	800	Paul Henckels	900
Hilde Körber	800	Paul Kemp	900
Hilde Weissner	800	Peter Petersen	900
Hedwig Bleibtreu	750	Erich Ponto	900
Elisabeth Flickenschildt	750	Heinz Salfner	900

Ces montants sont censés garantir un juste revenu aux comédiens. Néanmoins ils restent tous tributaires de la participation à des nouveaux films et du nombre de jours où ils sont présents sur le plateau. Les noms qui apparaissent en tête des deux colonnes sont principalement des comédiens de longue date jouissant d'une réputation artistique solide[547]. La hiérarchie salariale ne correspond pas forcément aux vedettes à l'affiche des films qui sortent en 1939.

[547] Certains d'entre eux proviennent du théâtre et sont justement choisis par les studios parce qu'ils incarnent une « aura culturelle ». Leur capacité de jeu et leur prononciation allemande standardisée en font des comédiens jouissant d'une cote artistique élevée. C'est le cas de Marianne Hope et de Gustav Gründgens. HAKE Sabine, *op.cit.*, p. 100.

Cela est d'autant plus vérifiable dans la colonne des acteurs masculins. Heinrich George et Eugen Klöpfer sont deux piliers du cinéma allemand âgés pour le premier de 47 ans en 1939 et de 53 ans pour le second. Ils ont tous deux participé aux plus grands films de l'ère weimarienne du cinéma allemand. Sous le nazisme, leur carrière évolue sans contrainte et ils sont à l'affiche de la plupart des grands films de l'époque (*Die goldene Stadt*, *Jud Süss*, *Heimat*, *Friedrich Schiller*, etc.). Käthe Dorsch est également une actrice au sommet de sa gloire en 1939. Elle débute sa carrière cinématographique aux débuts des années 10 et a alors 49 ans. Il en va de même pour Hans Moser et Paul Hörbiger qui ont fait leur « preuve » depuis plusieurs années, Ida Wüst, Grethe Weiser, Paul Wegener, Werner Kraus, … Cela ne signifie pas que ces acteurs et actrices ne soient pas des personnalités connues mais elles n'incarnent pas toutes, d'après les préférences soulignées par les spectateurs, des figures de vedettes du cinéma des années 1940. Pour identifier davantage les vedettes capables d'attirer les foules, on s'intéresse à une autre liste indiquant cette fois les comédiens fonctionnant au cachet. Les rémunérations sont ici beaucoup plus importantes et concernent la plupart des grandes vedettes du cinéma allemand. Certaines d'entre elles cumulent ces cachets avec leur salaire journalier :

Listes des cachets de la plupart des vedettes allemandes pour les années 1939 et 1944.

Nom	Cachet par film en 1939 (RM)	Nom	Cachet par film en août 1944 (RM)
Zarah Leander	150 000	Paula Wessely	120 000
Beniamino Gigli	132 000	Gustav Gründgens	80 000
Emil Jannings	125 000	Jenny Jugo	80 000
Paula Wessely	120 000	Heinz Rühmann	80 000
Hans Albers	120 000	Otto Wernicke	75 000
Gustav Gründgens	80 000	Paul Hartmann	70 000
Jenny Jugo	80 000	Heinrich George	70 000
Heinz Rühmann	80 000	Ferdinand Marian	70 000
Pola Negri	75 000	Marika Rökk	70 000
Willi Forst	70 000	Willy Birgel	60 000
Luis Trenker	60 000	Rudolf Forster	60 000
Willy Birgel	50 000	Brigitte Horney	60 000
Karl Ludwig Diehl	50 000	Viktor de Kowa	60 000

Willy Fritsch	50 000	Kristina Söderbaum	60 000
Brigitte Horney	30-50 000	Karl Ludwig Diehl	50 000
Ingrid Bergman	30-50 000	Willy Fritsch	50 000
Gustav Fröhlich	30-50 000	Gustav Fröhlich	50 000
Viktor de Kowa	30-50 000	Marianne Hoppe	50 000
Olga Tschechowa	40 000	Hilde Krahl	50 000
Gusti Huber	30 000	Hans Söhnker	45 000
Hans Söhnker	30 000	Heidemarie Hatheyer	40 000
Paul Javor	25 000	Johannes Heesters	40 000
Hilde Krahl	25 000	Attila Hörbiger	40 000
Ferdinand Marian	25 000	Elfie Maerhofer	40 000
Fritz van Dongen	20 000	Sybille Schmitz	40 000
Herta Feiler	20 000	Olga Tschechowa	40 000
Kristina Söderbaum	20 000	Ilse Werner	40 000
Mathias Wieman	20 000	Mathias Wieman	40 000
Albert Matterstock	15 000	Ewald Balser	35 000
Ilse Werner	15 000	Fita Benkhoff	35 000
Albert Hehn	10 000	René Deltgen	35 000

Ce tableau fait apparaitre des rémunérations importantes et détermine ainsi la valeur de ces artistes, les « sommes fabuleuses » distinguant « les cachets des stars des acteurs ordinaires »[548]. On identifie cette fois plus aisément des noms de vedettes correspondant aux affiches des films à succès du cinéma de l'annexion : Zarah Leander (*Damals*, *Heimat*, *Die grosse Liebe*), Willy Birgel *(... Reitet Für Deutschland*), Willy Fritsch (*Liebesgeschichten*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*), Marika Rökk (*Tanz mit dem Kaiser*, *Hab' mich Lieb!*). Dans la colonne de l'été 1944, on note l'absence de Beniamino Gigli ainsi que celle de Zarah Leander qui a pris depuis quelques mois ses distances avec l'Allemagne. On remarque également la progression relative des cachets de certains acteurs suite à leur participation dans certains films à succès ainsi que l'apparition de certains noms encore peu connus en 1939. Viktor de Kowa voit le montant de son cachet passer de 50 000 RM à 60 000, Ilse Werner de 15 000 à 40 000 RM, Kristina Söderbaum de 15 000 à 60 000 RM. René Deltgen n'était pas

[548] MORIN Edgar, *Les stars*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 3.

dans le tableau de 1939 et gagne désormais 35 000 RM, vraisemblablement en plus des 900 RM journaliers. Johannes Heesters, Theo Lingen ou encore Carl Raddatz y apparaissent aussi. Ces évolutions coïncident avec les observations faites à partir des palmarès locaux ainsi qu'à travers les vedettes les plus citées par les spectateurs locaux. En effet, leur mémoire du cinéma nazi s'établit plus sur les années de guerre que sur la période 1933-1940. Ce sont ainsi des témoins privilégiés des mutations des castings pendant la guerre[549].

Ces cachets importants viennent souligner le rôle « proéminent » de ces acteurs et actrices. On identifie ainsi les stars incontestables qui déterminent les films auxquels elles participent autant que les rôles dont elles ne déterminent que le succès[550]. La forte personnalité de Zarah Leander, qui associe un caractère affirmé et une profonde sensibilité, se lit tant dans ses caractéristiques physiques (sa voix grave, sa grande taille) que dans les rôles des films qui lui sont « confiés ».

I.3.3 Les stars « locales »

La mise à l'épreuve des vedettes à travers l'étude du marché local offre la possibilité de tester in-situ leur popularité en quantifiant leur présence au sein de la programmation de Moselle. Pour ce faire, nous avons comptabilisé les noms à l'affiche des films présents dans les trois palmarès reconstitués. Cela rend visible les noms récurrents associés aux films les plus projetés. Pour chaque film, nous avons noté les trois premiers noms cités dans les programmes parus dans la presse locale. Lorsque moins de trois noms apparaissent, nous avons complété nos données à partir de la base de données *filmportal.de* en respectant l'ordre hiérarchique des crédits du film. Par ailleurs, il est arrivé que les noms cités dans les différents programmes d'un même film n'étaient pas identiques. Nous avons alors privilégié la liste donnée dans le programme paru pour la principale salle à l'avoir programmé (généralement le *Rex* de Metz)[551].

La liste ci-dessous reprend dans l'ordre décroissant les noms des vedettes les plus présentes dans les palmarès locaux. Nous avons retenu toutes les vedettes apparaissant au moins trois fois ainsi que certaines d'entre elles présentes dans deux films ou moins : Wolf Albach-

[549] Il n'existe pas d'étude consacrée exclusivement à la transformation du marché des vedettes allemandes entre la période de l'avant-guerre et celle de la guerre, à l'image de celles existantes en France (CHEDALEUX Delphine, *op.cit.*)

[550] MORIN Edgar, *op.cit.* p. 3.

[551] Néanmoins, les noms d'acteurs présentés, et leur ordre, est sensiblement le même dans tous les programmes d'un même film.

Retty (11), Hans Moser (9), Marika Rökk (8), Zarah Leander (7), René Deltgen (7), Paul Hörbiger (7), Theo Lingen (6), Viktor Staal (6), Willy Fritsch (6), Heinz Engelmann (5), Gustav Knuth (5) Heinrich George (4), Grethe Weiser (3), Hans Holt (3), Fosco Giachetti (3), Otto Wernicke (3) Heinz Rühmann (2), Johannes Heesters (2), Ilse Werner (2), Beniamino Gigli (2), Rudi Godden (2), Ruth Helberg (2), Paul Kemp (2), Marianne Hope (2), Emil Jannings (2), Hannelore Schroth (2), […], Paul Wegener (1), […].

Ce classement démontre l'enjeu de l'observation locale puisque les noms à l'affiche des principaux films programmés en Moselle ne reproduisent pas l'ordre des acteurs et actrices allemands établi selon leur salaire journalier, lui-même facteur d'une notoriété évaluée par l'État allemand. Il est intéressant de constater l'absence de nombreuses vedettes recevant les plus grands cachets sous le nazisme. Paula Wessely est à l'affiche d'aucun des films apparaissant dans les palmarès, tout comme Gustav Gründgens. D'autres sont présents mais de façon minorée (Otto Wernicke ou Jenny Jugo).

La parole des spectateurs demeure une source précieuse pour préciser ces classements en y incluant des noms issus des expériences singulières et correspondant plus fidèlement au vedettariat d'alors. Nous allons ainsi voir que les souvenirs des spectateurs permettent, en somme assez logiquement, de mieux retranscrire la hiérarchie des stars de l'annexion. Cela se remarque à travers les souvenirs qui lient les spectateurs aux vedettes et également dans les noms qui sont spontanément cités au cours de l'entretien :

> *Marie-Louise : Pour les actrices allemandes, j'ai marqué Marika Rökk, la Magda Schneider, la Kristina Söderbaum, la Lucie Englisch qui jouait d'ailleurs beaucoup avec Marika Rökk. Des rôles de soubrette. Et puis il y avait la Annie Rosar, elle… Bon j'avais 17 ans donc tout paraît vieux. Elle jouait les commerçantes ou les femmes de chambre dans les hôtels ou les restaurants. Il y avait Zarah Leander et puis La Jana. Et les autres, peut-être je les retrouverai. Et puis chez les Allemands, le Heinz Rühmann je m'en rappelle. Il y avait Hans Albers qui jouait que des films de mers ou sur des bateaux. Il y avait Theo Lingen, Hans Moser, Wolf Albach-Retty, Viktor Staal, Willy Fritsch qui jouaient beaucoup.*[552]

Les souvenirs de Marie-Louise, habitante de Metz, reproduisent plutôt fidèlement les noms des actrices et acteurs les plus présents dans les films des palmarès locaux. Elle y inclut des noms moins courants mais qui ont marqué sa mémoire, notamment à travers les rôles

[552] Entretien Marie-Louise.

récurrents qu'occupaient certaines actrices. Lucie Englisch n'a tourné qu'un seul film avec Marika Rökk mais il s'agit en l'occurrence de *Tanz mit dem Kaiser* qui figure dans le palmarès messin. Elle y joue effectivement le rôle de la servante de la baronne interprétée par la vedette hongroise. Par contre Marie-Louise ne se trompe pas lorsqu'elle évoque au pluriel ses « rôles de soubrette ». Lucie Englisch occupe ce type d'emploi à de nombreuses reprises, notamment dans *Ein Walzer mit dir*[553] (Hubert Marischka, 1942), *Was geschah in dieser Nacht?*[554] *(Theo Lingen, 1941)*, programmés tous deux à Metz. Quant à Annie Rosar, elle est connue pour ses rôles dans des comédies viennoises aux côtés d'Hans Moser notamment. Elle figure dans le palmarès pour son second rôle dans *Die goldene Stadt*. D'ailleurs, à sa sortie à Metz, et malgré la présence de nombreuses vedettes dans le film, c'est le nom d'Annie Rosar qui est cité en premier dans l'article de presse. Et pour cause, elle est présente durant les trois premiers jours de représentation au Rex pour recevoir les applaudissements du public de Metz[555].

La communication des noms des vedettes les plus appréciées par les spectateurs mosellans au cours des entretiens est d'abord une trace d'un « souvenir visuel »[556], et plus précisément de « l'image mentale qui me permet de parler de l'artiste avec celui qui le connaît (…) [et] qui permet à mon interlocuteur de comprendre, par une opération de rapprochement mental, ce dont je parle et la valeur que je lui attribue »[557]. En tant que fait d'expérience, la vedette est à la fois un outil d'évaluation, d'identification et de remémoration[558]. À ce titre, il est donc primordial de considérer ces souvenirs de noms d'acteurs ou d'actrices comme étant des preuves formelles d'une qualité passée et d'un attachement affectif persistant. La conversation qui émerge au cours de l'entretien s'accompagne d'émotions verbales comme le rire, la nostalgie, l'exclamation qui viennent renforcer ou préciser la mesure de cet attachement. Cette prise en compte s'accorde avec une caractéristique fondamentale de la vedette qui tendrait à être occultée par le talent et les capacités professionnelles, à savoir l'engagement émotionnel du public à ses côtés[559]. Les remémorations sont d'autant plus élémentaires qu'elles proviennent, dans le cas du cinéma de l'annexion, d'une période relativement courte et que certains des acteurs cités ont eu une carrière écourtée après la guerre.

---

[553] TR : *Une valse avec toi.*

[554] TR : *Que s'est-il passé au cours de cette nuit ?*

[555] « Zweimal Annie Rosar », *MZ*, 10 février 1943.

[556] LEVERATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2006, p. 131.

[557] *Ibid.*, p. 130.

[558] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 58.

[559] LE GRAS Gwenaelle, « Genèse de la théorisation de la notion de star dans la France après-guerre », in : LE GRAS Gwenaëlle, SELLIER Geneviève, *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre : 1945-1958*, Edition Nouveau Monde, 2015. p. 81-100.

I.3.3.a Les vedettes incontestables

Dans un premier temps, il parait logique que les vedettes qui sont le plus souvent citées correspondent également aux films les plus ancrés dans les mémoires. Le nom de l'acteur peut d'ailleurs occulter complètement le titre du film. Parmi eux, c'est certainement Zarah Leander pour les femmes et Heinz Rühmann pour les hommes qui remportent le plus de « suffrage ». Lucien comme Jean-Marie vouent une adoration sans borne pour l'acteur-bonhomme spécialiste des comédies, ne serait-ce que pour sa voix, selon Lucien : « Il avait une voix spéciale, elle est encore là-dedans (*en montrant sa tête*) »[560]. Son côté « gauche » provoque l'empathie et son côté bienveillant et modeste facilite l'identification d'un jeune public, alors davantage exposé aux fresques mettant en avant les grands hommes. Physiquement, Heinz Rühmann n'a rien de particulièrement attrayant ce qui le différencie des acteurs grands, au visage anguleux tels que Viktor Staal ou Viktor De Kowa : « Il était pas très grand mais qu'est-ce qu'il jouait bien ! », s'exclame Marie-Thérèse[561]. Il se distingue aussi des acteurs romantiques comme Willy Fritsch ou Willy Birgel en interprétant des rôles à la limite du héros enfantin[562]. Rühmann est connu de tous les témoins mosellans et la simple vision de son portrait pendant les entretiens suffit à faire naître des sourires nostalgiques comme en témoigne la réaction de Marie-Louise : « On l'aimait beaucoup… Il avait beaucoup de succès parce qu'il est resté simple. C'est tout à fait lui… Avec son petit nœud papillon… »[563]. La simplicité de Rühmann est un de ses atouts dans le paysage cinématographique des années 1940. Jean-Marie le considère comme son idole et il possède deux biographies qui lui sont consacrées. Pour lui c'était un comique comme il n'en existe pas d'autre, un « artiste complet »[564]. Heinz Rühmann bénéficie d'un statut de vedette qui dépasse les frontières allemandes. Les revues de presse de l'occupation en France indiquent une reconnaissance formelle de son talent[565], ce qui va à

[560] EG-4.

[561] Entretien Marie-Thérèse.

[562] LOWRY Stephen, « Heinz Rühmann – The archetypal German », in : BERGFELDER Tim, CARTER Erica, Göktürk Denis, *The German cinema Book*, London, BFI/Palgrave Macmillan, 2010, p. 81-89.

[563] Entretien Marie-Louise.

[564] Entretien Jean-Marie.

[565] Le 19 novembre 1937, *L'Intransigeant* relate une visite d'Heinz Rühmann, Leny Marenbach et Heli Finkenseller à Paris à l'initiative de la *Reichsfilmkammer*. La journaliste qui suit la visite des vedettes allemandes évoque, au sujet de Rühmann, un homme qui est « dans la vie tel qu'il est à l'écran » et salue cet acteur allemand qui sait rester humain malgré la célébrité.

l'encontre de l'observation faite par Stephen Lowry d'un acteur inconnu à l'extérieur de son pays[566].

Si Zarah Leander se rappelle à la mémoire de tous les spectateurs, c'est certainement autant pour ses films qui ont été diffusés pendant la guerre que pour son aura après celle-ci. Elle n'est pas qu'une vedette allemande au service du public allemand. Avant-guerre, elle s'impose d'ores et déjà comme une des grandes stars du cinéma européen[567]. En 1936, la presse cinématographique corporatiste française lui prédit déjà un bel avenir[568]. Lorsqu'elle arrive en train à Paris au printemps 1941 pour assurer les postsynchronisations des films *Das Herz der Königin*[569] (Carl Froelich, 1940) et *Der Weg ins Freie*, on organise une réception grandiose où le tout-Paris est réuni dont Annie Ducaux, Jean Cocteau, Maurice Rostand ou encore Serge Lifar[570]. Jacques Siclier rapporte dans ses souvenirs du cinéma de l'occupation à Dijon à quel point Zarah Leander était une figure très appréciée et évoque une association de substitution avec Greta Garbo, alors maintenue hors des circuits suite à l'embargo sur le cinéma américain[571].

Dans les faits, Zarah Leander ne tourne que très peu de films. Nous en notons douze entre l'année 1936 (*Premiere*[572]) et l'année 1943 (*Damals*) lorsqu'elle décide de retourner en Suède. Olga Tschechowa en tourne 36 durant la même période, Marianne Hope ou encore Magda Schneider en tournent une vingtaine[573]. Parmi ces douze films, dix sont projetés au moins une fois en Moselle durant l'annexion : *La Habanera*[574], *Der Blaufuchs*, *Es war eine*

---

566 LOWRY Stephen, *art.cit*.

567 Le poids de cette notoriété se retrouve dans le film Natalia (Bernard Cohn, 1989). Le réalisateur a choisi d'illustrer la passion pour le cinéma de la jeune femme se rêvant actrice avec la chanson « Le vent m'a dit une chanson ». Il s'agit en fait d'une adaptation française du titre *Der Wind hat mir ein Lied erzählt* chanté par Zarah Leander dans *La Habanera*. Nous remercions Jean-Loup Bourget de nous avoir aimablement transmis cette précieuse indication.

Quentin Tarrantino utilise également la figure populaire de Zarah Leander dans *Inglorious Bastard* (2009). La chanson *Davon geht die Welt nicht unter*, interprétée par la star dans *Die grosse Liebe*, figure sur la bande originale du film.

568 *Ciné-France*, 28 janvier 1936.

569 TVF : *Marie Stuart.*

570 Le journaliste de *Paris-midi* donne une liste d'invités de plusieurs dizaines de noms dans son édition du 16 mai 1941.

571 L'expérience cinématographique de Jacques Siclier à Troyes nous renseigne sur les rapports entretenus entre les spectateurs français « occupés » et les films de l'occupant. Si Zarah Leander et Marika Rökk ont retenu son attention, il tient ensuite à exprimer son rejet farouche de la figure de « la blonde et fadasse » Kristina Söderbaum. SICLIER Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, Paris, Henry Veyrier, 1981, p. 19-20.

572 Géza von Bolvàry, TR : Première.

573 ALBRECHT Gerd, *op.cit*., p. 194-196.

574 Detlef Sirk, 1937 TVF : *La Habanera.*

rauschende Ballnacht[575], *Heimat*, *Die vier Gesellen*[576], *Das Lied der Wüste*[577], *Das Herz der Königin*, *Der Weg ins Freie*, *Die grosse Liebe* et *Damals*. La popularité de Zarah Leander ne justifie pas à priori des cycles intensifs de ses anciens films, à l'exception d'*Heimat* dont les projections à Metz[578] lui confèrent une bonne position dans le palmarès de la ville[579]. Pourtant, l'actrice apparait à sept reprises dans les trois palmarès ce qui en fait au final une des artistes les plus à l'affiche des cinémas de Moselle. Ce sont donc plutôt les films contemporains de la période de la guerre qui sont privilégiés. *Damals* est programmé en exclusivité au *Rex* de Metz le 23 avril 1943. Ce mélodrame raconte la vie d'une docteure allemande nommée Vera Meiners. Alors qu'elle mène une vie paisible en compagnie de son mari et de sa petite fille, elle commet une erreur en pratiquant une chirurgie sans l'aval de son chef. Dans le même temps son mari pense qu'elle le trompe avec son ex-compagnon. Pour subvenir aux besoins de sa fille, Vera cherche du travail et se produit dans un music-hall. Lorsqu'elle décide de se rendre en Amérique du Sud avec des faux-papiers, les choses s'empirent. Vera est accusée d'avoir tué son ex-compagnon pour couvrir son secret. Le film cumule 18 jours de projection et 54 séances pour sa première à Metz. Il est repris au *Scala* un an plus tard le 27 mai 1943 pour 13 jours. Il s'agit du dernier film dans lequel joue Zarah Leander durant la guerre. La présence accrue de la star dans les cinémas messins, à travers les succès de *Die grosse Liebe*, *Heimat* et *Damals*, amène Jean-Marie à penser que Zarah Leander « tournait beaucoup à l'époque » puisque « c'était son apogée ». Néanmoins, même si ses performances vocales ont marqué la mémoire des spectateurs mosellans, ils ne se souviennent pas forcément des histoires qui étaient racontées dans ses films. Il convient de considérer les problématiques qu'ils abordent comme s'adressant à un public adulte. Les personnages incarnés par Zarah Leander sont souvent confrontés à des questionnements liés au couple, aux enfants. Ces considérations, même si elles demeurent des intrigues universelles, peuvent paraître un peu plus éloignées des considérations des jeunes spectateurs.

L'autre vedette féminine qui fait l'unanimité chez les spectateurs est l'actrice d'origine hongroise Marika Rökk. Elle apparait à huit reprises dans les palmarès reconstitués pour des films de danse dont elle est la meilleure représentante : *Hab' mich Lieb!* , *Tanz mit dem Kaiser* et *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. Son souvenir éveille des émotions positives intenses

[575] Carl Froelich, 1939, TVF : *Pages immortelles.*
[576] Carl Froelich, 1938, TVF : *Quatre filles courageuses.*
[577] Paul Martin, 1939, TVF : *Le chant du désert.*
[578] Le film datant de 1938 est projeté en juillet 1940 au *Palast*, puis au *UT-Sablon* en septembre, puis au *Scala* en novembre 1941 et enfin au *Kammer* en octobre 1943 durant 18 jours.
[579] Le film est également choisi pour fêter la réouverture du *Gloria* à Thionville le 10 mai 1941.

auprès des spectatrices : « Mon dieu cette fameuse Marika Rökk ! Han... Qu'est-ce qu'elle était belle aussi... Je me souviens d'un film où elle avait fait deux rôles, des sœurs jumelles et puis... Magnifique, mais magnifique ! Elle chantait avec son petit accent. Je crois que c'était une hongroise... »[580]. Marika Rökk est l'une des rares actrices dont la simple présence à l'affiche suffisait à convaincre les spectatrices d'aller au cinéma :

> *Discutant : Vous l'avez vue souvent ?*
>
> *Thérèse : Oui, je ne loupais aucun film de Marika Rökk.*
>
> *Discutant : D'accord.*
>
> *Thérèse : C'est au-dessus de tout pour moi. Elle a plus de tempérament qu'Annie Cordy, elle a tellement de punch, de tempérament. Elle sait chanter, danser...* [581]

> *Marie-Louise : Avec Marika Rökk, j'allais systématiquement [au cinéma] parce que j'aimais bien les chants. Vous voyez (elle montre un petit carnet sur la table), il date de 1942, 1943. Ça passait beaucoup de choses, et il y avait un film que j'aimais énormément* : Frauen sind doch bessere Diplomaten.
>
> *Discutant : On regardera un extrait plus tard, c'est prévu.*
>
> *Marie-Louise : Elle y chantait la chanson « Ich liebe alle Männer, lalalala ». Alors pour ce genre de films, je choisissais d'aller les voir. Je n'allais pas tout voir, je n'aimais pas trop les films de guerre. Je n'aimais pas les films violents, je n'y allais jamais.*[582]

Lors de l'entretien avec Thérèse et Adèle, nous leur avons proposé de regarder un extrait d'un film avec Marika Rökk. Thérèse a immédiatement choisi *Kora Terry*, un film de 1940 où l'actrice interprète les rôles de deux sœurs aux performances artistiques inégales. Lorsque le générique du film est lancé, Thérèse, qui avait du mal jusque-là à se plonger dans ses remémorations personnelles, se met à chanter toutes les paroles sur cette partie instrumentale. Elle se souvient ensuite qu'à l'école, on l'appelait souvent Terry sans qu'elle se souvienne si cela se faisait en référence au film ou à une volonté d'américanisme.

---

[580] Entretien Marie-Thérèse. Le film en question est *Kora Terry*.
[581] EG-1.
[582] Entretien Marie-Louise.

Quoiqu'il en soit, Marika Rökk lui permet d'accéder à des émotions intactes et révèle ainsi une fonction de la vedette qui est de soutenir le poids des souvenirs des spectateurs uniquement à travers sa personne. Thérèse et Adèle sont toutes deux d'accord sur le fait que la chanteuse hongroise était une figure pleine de tempérament. Le poids du vedettariat de Marika Rökk était évidemment connu et considéré par l'industrie cinématographique allemande. Il donne lieu dans *Hab' mich Lieb!* à une pratique cinématographique plutôt exceptionnel dans le cinéma classique, à savoir le « *recognize and enjoy* » ou l'art de l'allusion[583]. En effet, le personnage interprété par Marika Rökk pénètre des lieux où la musique que l'on entend, soit jouée par la radio soit par un orchestre, provient d'anciens films où elle tenait déjà le premier rôle. Ces citations musicales sont réservées aux inconditionnels de la star hongroise qui sont ainsi récompensés de leur culture cinéphile et musicale. Un autre procédé : le jeu de la production avec les spectateurs fidèles à Marika Rökk. Dans *Tanz mit dem Kaiser*, les spectateurs doivent attendre plus de 12 minutes avant de voir enfin l'actrice. Idem dans *Kora Terry* où elle n'est présente qu'à partir de la sixième minute bien qu'elle y interprète deux personnages principaux. Les spectatrices qui, comme Thérèse ou Marie-Louise, se rendent au cinéma pour y voir l'une de leur actrice favorite doivent encore patienter quelques minutes avant d'être récompensées.

L'actrice est évidemment connue des jeunes hommes. Lucien et Gaston l'évoque dans leur entretien, tout comme Raymond. Jean-Marie témoigne aussi d'une popularité importante de Marika Rökk pendant l'annexion mais il confie ne jamais avoir vu un de ses films : « Marika Rökk c'était souvent interdit. Elle était connue mais ces films n'étaient pas autorisés ». En effet, tous ses films programmés en Moselle sont interdits aux moins de 18 ans.

À côté de ces souvenirs marquants liés à la vedette hongroise, un autre nom de danseuse revient souvent chez les spectatrices notamment. Il s'agit de l'artiste La Jana reconnue notamment pour ses interprétations dans *Der Tiger von Eschnapur* et *Das indisch Grabmal* tous deux cités dans la liste d'Alice et évoqués également en entretien individuel avec Marie-Louise[584]. Alice se souvient que les films avec La Jana lui rendait hommage, après sa mort prématurée en 1940, en ajoutant une croix dans les génériques.

Parmi les autres vedettes qui retiennent l'attention des spectateurs mosellans on note les noms suivants comme étant particulièrement récurrents : Ilse Werner, Willy Fritsch, Theo

[583] Laurent Jullier, à qui nous empruntons cette expression, utilise l'allusion comme une caractéristique essentielle du cinéma post-moderne. Il s'agit d'une sorte de clin d'œil envers le spectateur dont l'énonciateur « sait qu'il sait ». JULLIER Laurent, *L'écran post-moderne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 27.

[584] Voir p. 117.

Lingen, Lucie Englisch, Hans Moser et Wolf Albach-Retty. La première est une jeune actrice qui démarre sa carrière à 16 ans dans le film autrichien *Das unrühige Mädchen* aux côtés de Theo Lingen et Hans Moser. Rapidement, elle doit choisir entre le contrat que lui offre la UFA et celui de la MGM qui l'enverrait sept ans à Hollywood. C'est son père qui se charge de la négociation et il n'est pas convaincu par l'idée de la mise sous contrat exclusif proposée par la MGM. Il la fait donc signer à la UFA en 1937[585]. Elle enchaîne ensuite les films et c'est son rôle dans le film à succès *Wunschkonzert* en 1940 qui la fera connaître du grand public. Ilse Werner est ainsi une des vedettes les plus jeunes du cinéma allemand pendant la guerre ce qui facilite certainement son identification chez les jeunes spectatrices. Au sein du palmarès local, on retrouve notamment l'actrice dans la comédie romantique *Wir machen Musik* [586] (Helmut Käutner, 1942) qui est programmé à plusieurs reprises à Metz. Elle y interprète Anna Tichler, élève de Karl Zimmerman, un compositeur de renom interprété par Viktor de Kowa. Il donne des cours de musique en attendant de retrouver l'inspiration nécessaire pour créer son nouvel opéra. Malgré leur conception de la musique divergente, Anna apprécie le swing moderne et Karl la musique classique, ils entament une relation amoureuse et finissent par se marier. Karl croit en ses chances de retrouver le succès grâce à son adaptation de *Lucrèce Borgia*. Il incite Anna à ne pas soumettre ses compositions personnelles à des producteurs. Il craint en effet de perdre son rôle proéminent dans le foyer. Mais, voyant son mari essuyer les refus, Anna décide de le faire quand même et ses partitions sont acceptées. C'est à son mari qu'on demande d'orchestrer la partition. Dans la première partie du film, lorsque tout oppose les deux personnages, Anna fait preuve d'un caractère trempé et se plaît à répondre avec une certaine insolence, et beaucoup d'audace, à son professeur. C'est notamment le cas dans une scène clée du film où Karl se rend dans un de ses restaurants favoris et Anna propose un concert. Le professeur lui fait parvenir un mot où il lui propose de le rejoindre à sa table. Elle lui répond sur ce même papier qu'elle n'est pas « une fille de bar » dans le sens le plus péjoratif qu'il soit. Cette séquence présentée dans plusieurs des entretiens provoque le rire chez les participants. Elle coïncide avec l'image que certaines spectatrices ont gardée d'elle : « Elle avait plus de tempérament [que Marika Rökk], peut-être même un peu trop ! »[587]. Marie-Thérèse se souvient également de la « voix à part » de la jeune actrice et lorsqu'on lui soumet le titre du film *Wir machen Musik*, elle nous répond instantanément : « *Wir machen Musik, da geht euch der Hut*

[585] BEYER Friedemann, *Frauen für Deutschland, Filmidole im Dritten Reich*, München, Rolf Heyne, 2012, p. 195.
[586] TVF : *Vive la musique !*
[587] EG-4.

hoch! »[588], les paroles de la chanson phare du film. Elle se souvient également de la performance « magnifique » de l'actrice dans *Münchhausen*.

I.3.3.b Les Autrichiens

Les vedettes autrichiennes représentent une part importante des acteurs et actrices cités dans les entretiens et des vedettes à l'affiche des films dans les palmarès reconstitués. Justement, la vérification de cet attrait pour les vedettes autrichiennes à travers les souvenirs positifs qu'elles ont laissés chez les spectateurs nous permet de démontrer un véritable attachement. Hans Moser fait figure d'acteur-culte compte tenu de sa carrière cinématographique bien antérieure à la guerre, et même au nazisme. Il est né en 1880 à Vienne et a joué dans plus de 150 films tout au long de sa carrière[589], notamment sous la direction de Fritz Lang et Max Ophüls. On retrouve Moser à l'affiche de nombreux films « habituels » des salles à l'annexion. Il est en tête d'affiche de *Sieben Jahre Pech*, dont nous avons déjà souligné l'importance auprès des spectateurs mosellans, et on le retrouve aussi dans *Wiener Blut* aux côtés de Willy Fritsch, un autre acteur très apprécié[590]. Le film tiré d'une célèbre opérette éponyme est une sorte d'apothéose du genre basé sur une histoire somme toute assez banale : lors du congrès de 1815, la femme d'un diplomate pense que son mari la trompe alors qu'elle-même est, dans le même temps, courtisé par un autre homme. On retrouve également Hans Moser dans *Einmal der liebe Herrgot sein*, une comédie loufoque figurant au palmarès des salles de Metz, où il joue le portier d'un grand hôtel prêt à tout pour rendre le séjour des convives de passage le plus agréable possible. Si l'on étudie les films à la suite du palmarès messin, on découvre de nombreux autres films avec l'acteur autrichien qui ont connu du succès à en juger par l'ampleur de leur reprise dans la ville comme *Der Herr im Haus*[591] (Heinz Helbig, 1940) programmé dans quatre salles entre 1940 et 1943[592] ou *Der ungetreue Eckehart*[593] (Hubert Marischka, 1940), avec Théo Lingen et Rudi Godden, également programmé à quatre reprises à Metz. Raymond se souvient du « duo » que formaient Hans Moser et Paul

[588] Entretien Marie-Thérèse.

[589] *Filmportal.de*

[590] Hans Moser est l'une des plus grandes sources d'inspiration de Christophe Walz, l'acteur autrichien oscarisé pour ses rôles dans *Inglorious Bastard* et *Django Unchained* de Quantin Tarrantino. *Tarantino-Star/ Christoph Waltz beklagt Mittelmaß des Fernsehens WELT*, Welt24, < https://www.welt.de/kultur/article4345284 /Christoph-Waltz-beklagt-Mittelmass-des-Fernsehens.html>, consulté le 3 mai 2017.

[591] TVF : *Le seigneur dans la maison.*

[592] *Gloria* le 10 janvier 2017 (7 jours), *UT-Sablon* le 28 juin 1941 (2 jours), *Kammer* le 20 février 1942 (7 jours), *Scala* le 8 octobre 1943 (11 jours).

[593] TR : *Eckehart l'infidèle.*

Hörbiger[594], un autre acteur autrichien jouissant d'une réputation tout aussi positive et qualitative que son acolyte. Ils ont notamment partagé l'affiche d'*Opernball*, *Wiener G'schichten*, *Schrammeln* et *Wir bitten zum Tanz*[595] (Hubert Marischka, 1941). Ce dernier est celui des quatre qui est le plus programmé en Moselle. Lors d'une rencontre à Forbach en compagnie d'une dizaine de participants, Paul Hörbiger avait été sujet d'une « dispute », au sens anthropologique du terme, entre deux participantes. Une dame a pris la parole pour évoquer l'actrice Christiane Hörbiger en précisant qu'elle était la fille de Paul :

> *Huguette : Mais vous savez à propos de Paul Hörbiger, sa fille Kristina Hörbiger est actrice et elle joue encore. Elle vit entre la suisse et l'Autriche et fait des rôles pour la télévision…*
>
> *Adèle : Oui elle est autrichienne mais ce n'est pas la fille de Paul, mais d'Attila.*
>
> *Huguette : Si c'est sa fille.*
>
> *Adèle : Non, non, non, non. Alors là je parie n'importe quoi !*
>
> *Huguette : Et…*
>
> *Adèle : C'est le frère Attila.*
>
> *Huguette : Et… Elle fait du théâtre mais elle avait participé à une série.*[596]

L'échange légèrement tendu aurait pu s'arrêter là mais Adèle, qui a bien raison, nous reparle de cette dispute lors d'un échange téléphonique quelques semaines plus tard. Adèle nous dit que les réactions de certaines personnes lors de la rencontre l'ont un peu énervée, notamment la personne qui prétendait que Paul Hörbiger avait une fille. Elle me confirme qu'il s'agit bien de la fille d'Attila et que : « il existe bien des gens qui s'appellent Muller et des Mayer »[597]. Le sens de ce désaccord dépasse le stade de l'anecdote puisqu'il se prolonge au-delà même de la rencontre et mène Adèle à « objectiver » sa propre expérience afin de vérifier si sa connaissance cinéphile est juste. La dispute donne « la preuve de la réalité émotionnelle de l'échange, de l'investissement personnel de tous les participants »[598].

Hans Moser a également partagé l'affiche de quelques films avec Wolf Albach-Retty, le père de Romy Schneider. Cet acteur est également autrichien et il a retenu l'attention des

---

[594] Le duo se poursuit également après-guerre.
[595] TR : *Nous vous invitons à danser.*
[596] EG-1.
[597] Conversation téléphonique avec Adèle, octobre 2013.
[598] LEVERATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2006, p. 145.

spectateurs mosellans. À nouveau pour l'essentiel des films auxquels il participe, il s'agit de comédies viennoises. On le retrouve au casting de *Sieben Jahre Pech*, *Sieben Jahre Glück*, *Liebe streng Verboten!*, *Tanz mit dem Kaiser* ou encore *Der weisse Traum*.

La présence accrue d'acteurs autrichiens entraine de fait un nombre important de films dont l'action se situe en Autriche[599], et souvent à Vienne. Le nom de la capitale se retrouve dans plusieurs titres de films : *Wiener Blut*, *Wiener G'schichten*, *Falstaff in Wien*[600], *Meine Töchter lebt in Wien*[601]. Dans *Sieben Jahre Pech*, l'intrigue débute sur le quai d'une gare où les deux protagonistes, Paul interprété par Theo Lingen et Heinz interprété par Wolf Albach-Retty, s'apprêtent à embarquer dans le train à destination de Vienne pour voyager jusqu'à Salzbourg. C'est également à Vienne que se déroule l'intrigue de *Tanz mit dem Kaiser*. Ces comédies *slapstick*, chantées ou non, et autres opérettes ne sont pas les seuls films à prendre place en Autriche. *Violanta* (Paul May, 1942) figure au palmarès de la ville de Metz. Il raconte l'histoire de Violanta, interprétée par Anneliese Reinhold, une jeune fille que ses parents adoptifs traitent comme une bonne et qui rencontre enfin l'amour en la personne de Marianus, interprété par Richard Häussler. Alors que *Violanta* apprend qu'elle est enceinte, Marianus disparait subitement. Elle part à sa recherche mais ne tombe que sur Andreas, le frère de son amant, joué par Hans Schlenck. Elle accepte de se marier avec lui afin d'offrir une sécurité à son futur enfant mais en cachant à Hans que cet enfant n'est pas de lui. Ce mélodrame se déroule dans un cadre plus *Heimat* que les autres films se situant en Autriche. Ici il n'y a point de musique et de danse. On peut également citer le film *Wien 1910*[602] (E. W. Emo, 1942) qui raconte les derniers jours du maire de Vienne Karl Lueger, connu pour son attitude antisémite à des fins politiques et qu'Hitler considérait comme son modèle[603]. Le film est programmé dans quelques salles de Moselle mais n'apparait jamais à Metz. Au niveau national il fait un des plus mauvais scores de l'histoire du cinéma nazi[604]. Dans ces deux derniers exemples, il n'y a pas les noms de Hans Moser ou Paul Hörbiger. Si ces acteurs sont bien identifiés comme des « véritables viennois

---

[599] Le tout se fait sous l'influence du studio *Wien-Film* à l'origine de nombreux films durant la guerre.

[600] Leopold Hainisch, 1939, TVF : *Scandale à Vienne.*

[601] E. W. Emo, 1940, TVF : *Ma fille est millionnaire.*

[602] TR : *Vienne 1910.*

[603] GEEHR Richard, *Karl Lueger: Mayor of fin de siècle Vienna*. Detroit, Wayne State University Press, 1990, p. 14. Dans Mein Kampf, Adolf Hitler explique que Lueger est en partie à l'origine de son antisémitisme. HITLER Adolph, *Mein kampf*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2008, p. 112.

[604] Drewniak le cite dans une liste des films ayant causé les plus grands déficits. Il aurait fait perdre 2,1 millions de RM. Il cite ensuite les déficits de *Die Degenhardts* (3,5 millions), de *Paracelsus* (3,5 millions), *Junge Adler* (4,5 millions), *Romanze in Moll* (4,5 millions) et *Opfergang* (10 millions de RM). DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.* p. 630.

»[605], ils véhiculent également un genre et une ambiance que les spectateurs identifient comme des spécificités, au point d'associer les films se passant en Autriche, mettant en scène des Autrichiens et se basant sur une tradition théâtrale comme répondant à un style national :

> *Thérèse : Voila... Et puis alors il y avait les films autrichiens. Ça ne vous intéresse pas les films autrichiens ?*
>
> *Discutant : Si, si bien sûr.*
>
> *Adèle : Ils parlaient aussi allemands.*
>
> *Discutant : Moi ce qui m'intéresse, c'est ce que vous avez vu.*
>
> *Thérèse : Et les films autrichiens, c'était très, très gai, c'était... encore maintenant j'aime les films autrichiens.*
>
> *Discutant : vous parlez des films qui se passent dans les montagnes, les Heimatfilm ?*
>
> *Adèle : Oui.... Pas tellement, mais avec les acteurs par exemple Hörbiger, Hans Moser, Theo Lingen. Ces trucs c'était pour rire et comme c'était la guerre...*[606]

Le « film autrichien », comme s'il ne dépendait pas de la machine industrielle nazie, se définit, d'après ces spectatrices, par les acteurs que nous venons de présenter et la capacité des films à les faire rire.

Du point de vue de la production, ces films sont pour la plupart d'entre eux des réalisations de la *Wien-film AG*. Le studio est créé à la suite de l'*Anschluss* du 12 mars 1938 marquant l'annexion de l'Autriche au *Reich* allemand. Il naît de l'éclatement de la *Tobis-Sascha*, la plus grande société de production autrichienne des années 1930[607]. La plupart des films autrichiens produits entre 1938 et 1945 sont issus de cette nouvelle maison de production désormais aux mains du ministère allemand de la Propagande. Les principaux réalisateurs qui se partagent les succès de ces années sont E.W. Emo (*Liebe ist zollfrei*[608], *Der liebe Augustin*), Willi Forst (*Wiener Blut*, *Operette*) et Géza von Bolváry (*Opernball*). Ainsi la dénomination « film autrichien » utilisée par Thérèse correspond réellement à une production-type autrichienne rassemblant régulièrement des mêmes équipes artistiques et techniques. Notre témoin spécifie par contre les caractéristiques « gaies » des films en question pour mieux nous

[605] L'expression est utilisée sous un portrait dessiné de Paul Hörbiger publié dans le MZ le 9 juin 1941 pour la sortie de *Wiener geschichten*.
[606] EG-4.
[607] HAKE Sabine, *op.cit.*, p. 166.
[608] 1941, TR : *L'amour n'a pas de frontière.*

faire comprendre ce qu'elle sous-entend par cette appellation[609]. Elle évoque en fait un genre précis, celui de l'opérette viennoise.

Ce genre se fonde sur un comique hérité des formes populaires du théâtre de la fin du XIXème siècle comme le vaudeville et bien entendu la comédie populaire viennoise. L'opérette viennoise apparait au cinéma avant l'avènement du parlant mais il connait son véritable essor à la fin des années 1920. L'opérette se caractéristique par des éléments sémantiques spécifiques : un royaume mythique, un prince, une jeune ingénue, une belle-mère maléfique[610] ainsi que des « mélanges » sociaux, des quiproquos et des fausses histoires d'infidélité. Elle inspire les premières grandes comédies musicales allemandes comme *Die drei von der Tankstelle* et s'immisce dans le marché cinématographique hollywoodien dès la fin des années 1920. Les studios américains proposent alors soit des adaptations d'opérettes viennoises, reprises ou non à Broadway, soit des créations originales[611]. Ernst Lubitsch est le premier à exploiter et revendiquer la spécificité viennoise de ces comédies, à l'image de *The Smiling Lieutenant* (1931), qui doit être comprise « à la fois comme un style musical et comme une codification générique de l'intrigue »[612]. Justement, l'opportunité offerte par le cinéma parlant entraine une valorisation de la partition musicale qui accompagne le film. On retrouve d'ailleurs cet aspect fondamental de la qualité musicale dans une brève du MZ en 1943 : « "Wiener Blut" mis en scène par Willy Forst se dote d'un atout précieux puisqu'il obtient la participation du *Wiener Philarmoniker* sous la direction de Willy Schmidt-Gentner pour jouer la partition du film »[613]. L'ouverture de ce film mérite d'ailleurs une attention particulière car elle fait la démonstration de la place prépondérante de la musique dans le genre de l'opérette. Il débute par une séquence narrative avant le générique[614]. Le spectateur prend place dans l'antre d'un vieillard à mi-chemin entre l'alchimiste et le savant fou. Le plan est travaillé d'une manière expressionniste, les ombres aux premiers plans obscurcissent l'image et surcadrent le personnage. Son « laboratoire » est envahi de fioles et autres tubes à essai ainsi que de quelques animaux empaillés. Lui-même porte un petit rapace sur son épaule gauche. La caméra opère un

---

[609] La *Wien-film* produit également des films beaucoup plus orientés politiquement comme *Wien 1910* et *Heimkehr*.

[610] POR Katalin, « Usages de l'opérette aux débuts du parlant à Hollywood : innovations techniques et stratégies spectaculaires », *1895*, n°72, 2014, p. 65-83. Dans cet article, l'auteure étudie l'essor des comédies viennoises dans le cinéma américain au moment de la transition vers le cinéma parlant. Il s'agit à la fois d'observer les stratégies des différents studios et aussi d'analyser les caractéristiques techniques et narratives de ces adaptations.

[611] *Ibid*.

[612] *Ibid*.

[613] *MZ*, 3 mars 1942.

[614] Il s'agit là d'un fait plutôt rare dans le cinéma classique où l'action du film démarre généralement après le générique. Aujourd'hui ces prologues sont devenus tout à fait courants au cinéma.

travelling avant vers l'alchimiste afin que l'on puisse mieux voir ce qu'il prépare. Il saisit une grande bouteille et nous lisons ce qu'elle contient à la faveur d'un raccord-regard qui place le plan suivant en plongée, par-dessus l'épaule de l'homme. Il verse alors une dose « d'humour » dans un ballon chauffé, puis un peu de « légèreté », puis encore un peu de « cœur ». À chaque produit versé, la musique se transforme pour s'adapter à la « tonalité » du liquide. La quatrième fiole contient « l'histoire ». Or l'alchimiste hésite et la repose. Nous changeons de plan et sommes placés désormais en face de lui. Il préfère finalement utiliser une pipette jaugée pour ne saisir qu'une seule goutte du flacon « histoire ». Il réfléchit encore et se rend compte qu'il manque l'ingrédient fondamental. Un travelling avant rapide, accompagné d'un crescendo et d'un renforcement musical, nous mène vers une fiole et l'on voit l'alchimiste verser une très grande quantité du liquide de la fiole « musique » dans le ballon chauffé. Une réaction s'opère, les liquides fusionnent et apparait en surimpression sur le ballon le titre du film : « *Wiener Blut* ». Willi Forst, qui joue d'ailleurs le rôle de l'alchimiste, nous communique sa recette parfaite de l'opérette viennoise. L'intrigue doit mener le spectateur aux rires et demeurer légère. Quant au degré de réalisme historique, il ne s'agit que d'une infime part de l'histoire. Il n'est à priori pas nécessaire au bon déroulement de l'intrigue contrairement à la musique qui demeure indispensable, et à forte dose.

Ainsi l'attachement aux acteurs autrichiens et les souvenirs puissants qui leur sont associés témoignent d'une valeur ajoutée des comédies viennoises dans l'expérience cinématographique des Mosellans. Celle-ci est une marque propre des « films autrichiens » comme en témoigne Adèle : « Il n'y avait pas tellement de gens qui faisaient rire en Allemagne. C'était assez curieux… ». Aussi symbolique que cela puisse l'être, c'est une comédie viennoise qui vient clore les quatre années d'annexion des cinémas mosellans. Il s'agit d'*Anton der Letzte*[615] (E.W. Emo, 1939) une comédie où Hans Moser occupe quasiment chacune des scènes réalisées. Le film est programmé au *Rex* de Metz le 14 novembre 1944 alors que l'assaut sur le centre-ville est imminent[616].

[615] TVF : *Antoine le magnifique*. Le film raconte l'histoire d'un homme de chambre caractériel dénommé Anton (Hans Moser) et dont l'employeur, le compte Willy von Erlenburg, se trouve confronté à la venue d'une jeune fille avec qui il a eu une relation et qui attend désormais un enfant.

[616] Metz est définitivement libérée le 22 novembre 1944 après presque trois mois de combats dans ses environs, le passage de la Moselle ayant été une difficulté majeure pour les troupes du général Patton.

I.3.4 Le film musical, véritable star de l'annexion

Si à travers les opérettes viennoises c'est le « *Wiener Lied* »[617] qui triomphe, il convient après avoir analysé les palmarès locaux et les vedettes de l'annexion de déclarer le film musical comme étant le type de film le plus en vogue durant cette époque. Les Allemands parviennent à insérer des musiques originales dans de nombreux films et presque aucun genre n'y échappe. Les sentiments qui naissent dans les situations faillibles des mélodrames sont mises en exergue par des chansons dont l'impact émotionnel atteint, voire dépasse, celui du film dont elles proviennent. Les films musicaux ont la plus grande capacité à faire circuler l'objet cinématographique en dehors des salles de cinéma. Les chansons peuvent être repassées à la radio mais pas seulement. Gaston nous informe que « lorsqu'un film contenant une musique passait le dimanche, on pouvait être sûr que le lendemain tout le monde chantonnerait cette chanson dans la rue ! ». Marie-Louise a conservé un cahier dans lequel elle avait inscrit des paroles de chansons qui lui tenaient à cœur pendant l'annexion. Elle en parle au moment où l'extrait de *Frauen sind doch bessere Diplomaten* doit être lancé. Marie-Louise nous fait part d'une chanson dont les paroles sont notées dans ce cahier et qu'elle appréciait beaucoup : « J'avais une bonne mémoire. Je retenais les chants alors dès que je rentrais, je notais tout ! ». Le « hasard » a voulu que l'extrait du film que nous avions choisi de lui montrer était celui qui contenait cette chanson. Après quelques mesures, elle commence à fredonner la mélodie puis, lorsque le refrain débute, elle retrouve immédiatement les paroles « Vous me redonnez ma jeunesse ! Mon dieu que c'est beau… (elle reprend le refrain) "Eine Walzer für dich und für mich singt mein Herz Tag und Nacht"... ». Marie-Louise est touchée par le fait de réentendre une chanson aussi lointaine et à laquelle elle était tant attachée : « Ça avait du succès parce que la musique était belle, les décors étaient très beaux, et puis le thème… C'était quand même agréable, vous voyez. L'amour, quand vous avez 16 ans, c'était... ». La plupart des témoins se souviennent également de plusieurs chansons. Si certaines ont sûrement été réentendues sur les radios allemandes depuis la fin de la guerre, d'autres demeurent relativement discrètes. Lucien se souvient par exemple de la chanson « Fritze Bollmann » entendue dans le film *Fritze Bollmann wollte angeln*[618] (Volker von Collande, 1943) :

[617] Le *chant viennois* est l'appellation traditionnelle pour qualifier les œuvres musicales populaires d'origine autrichienne.
[618] TR : *Fritze Bollmann voulait pêcher.*

« L'acteur s'appelait Paul Hörbiger. Le titre du film je ne m'en rappelle pas mais il y a une histoire drôle dans une chanson. Le Paul Hörbiger s'appelait Fritze Bollmann, et la chanson c'était (*il chante*) "Fritze Bollmann wollte angeln", il était dans sa barque, "Fritz Bollmann wollte angeln und die Angeln fiel ihm rin", la canne à pêche lui est tombée dans l'eau »[619]. Lucien se trompe au sujet de l'acteur car il s'agit en fait de Will Dohm[620]. Le film passe au *Scala* de Metz le 10 mars 1944, où la tante de Lucien travaille et lui conseille souvent des films adaptés à son âge. Il n'est d'ailleurs programmé que dans une seule autre salle de Moselle, le 11 août de la même année à l'*Union* d'Hayange, et ne dispose ainsi pas d'un statut d'exclusivité. Lucien se souvient aussi d'une musique présente dans *Quax der Bruchpilot*, son film préféré : « Il y avait une belle chanson, une belle musique, elle s'appelait… "*Tausend Sterne stehen in weiter Fernen*"[621]. Je me rappelle, c'est comme ça la musique et tout. C'était quand il était en avion, il chantait beaucoup ». Marie-Thérèse à Vitry-Sur-Orne évoque quant à elle les partitions qu'elle allait acheter avec ses copines pour pouvoir jouer et chanter les musiques des films qu'elle appréciait : « Pour chaque film il y avait une chanson qui devenait un tube, oh là là ! (…) Et le lendemain on allait acheter la partition. J'avais une amie qui jouait du piano, alors elle jouait sur son piano et on chantait ça. On était feu et flamme ! Comme les fans d'aujourd'hui ! (*rire*) ». D'ailleurs pour elle, la musique est un critère essentiel pour les films de l'époque : « La qualité d'un film ? C'était son histoire, si c'était bien interprété et surtout les chansons ! ». Parfois le souvenir de la musique reste mais le film dont elle provient s'est mélangé avec d'autres souvenirs. Le cas se produit avec Lucien qui parle du film *... Reitet für Deutschland* avec Willy Birgel. Il évoque alors une histoire d'amour entre le personnage qu'il interprète et une femme interprétée par Zarah Leander. Il appuie son souvenir en citant une musique dont il se souvient bien : « Elle finissait la chanson en disant "*Ich weiss es wird einmal ein Wunder geschen und dann werden wir uns wiedersehn*". Ça veut dire "*Je sais qu'un jour il y aura un miracle et là nous nous reverrons*". C'était pour le Willy Birgel, l'acteur de cinéma qui était certainement amoureux l'un de l'autre »[622]. Cette chanson provient en fait du film *Die grosse Liebe* et Zarah Leander la chante en effet à son compagnon dans le film, interprété par Viktor Staal.

---

[619] EG-4.

[620] Will Dohm est souvent présent dans des comédies populaires et des films d'opérette. Il partage d'ailleurs l'affiche d'*Opernball* avec Paul Hörbiger. Ainsi l'erreur de Lucien se justifie par la proximité des emplois occupés par les deux acteurs.

[621] La chanson s'intitule « Heimat, deine Sterne ». Les paroles exactes du refrain sont : « *Tausend Sterne stehen in weiter Runde, von der Liebsten freundlich mir zugesandt. In der Ferne träum´ ich vom Heimatland*. ».

[622] EG-4.

L'autre acteur/chanteur qui retient l'attention des spectateurs est Beniamino Gigli. Le ténor italien joue dans plusieurs films qui passent pendant la guerre et qui connaissent un succès important : *Mutter*[623] programmé 14 fois en Moselle, *Mutterlied*[624], *Tragödie einer Liebe*, *Der Singende Tor*[625], *Lache Bajazzo*[626], etc. Cette présence accrue explique qu'il ait marqué la mémoire des spectateurs mosellans sans pour autant qu'on puisse lui accorder une valeur d'attachement semblable aux précédents chanteurs cités. Lucien s'en souvient surtout à travers la passion que sa mère lui vouait : « Je vais vous dire pourquoi je retiens ce nom-là : ma mère en était folle. Même après-guerre. Elle m'a appris son nom. Beniamino Gigli... Oui, oui, oui »[627] . Quant à Adèle, elle a gardé en tête une expérience malheureuse qui lui serait arrivée durant la projection d'un film avec l'acteur italien : « (…) Il chantait et un moment il commençait à tousser. Il chantait quelque-chose que je connaissais... Et il y avait beaucoup de monde dans la salle, c'est pour ça que je suis sûre quand je vous dis qu'il y avait du monde au cinéma. Et je commençais à avoir chaud. À un moment, je n'avais plus d'air. Lui non plus, et puis il tousse. Tout à coup il tombe et moi aussi je tombe... Évanouie ! »[628].

Les souvenirs des spectateurs mettent souvent en évidence le plaisir suscité par les films musicaux et leur interprète. Ces films constituent un véritable enjeu de remémoration notamment à travers les paroles des chansons et permettent aussi de confirmer la prépondérance du cinéma populaire dans le loisir cinématographique mosellan.

La reconstitution des palmarès permet de mettre en valeur les véritables succès locaux et évite ainsi de réduire la programmation locale au seul corpus de la distribution des nouvelles productions. L'observation des films les plus programmés à Metz, Thionville ou dans le reste

[623] Le film n'est pas à confondre avec *Mutterliebe* (Gustav Ucicky, qui sort également en 1941) avec Wolf Albach-Retty à l'affiche. Il raconte la vie d'une mère et le destin de ses trois fils après que son mari soit mort foudroyé.

[624] Carmine Gallone, 1937, TR : *Le chant d'une mère.*

[625] Johannes Meyer, 1939, TVF : *Légitime défense.*

[626] Leopold Hainisch, 1943, TR : *Lache Bajazzo.*

[627] Cette anecdote associant Lucien et sa mère au chanteur peut être éventuellement mise en parallèle avec les thématiques maternelles des films *Mutter* et *Mutterlied*. Dans le premier, la mère du ténor interprété par Benjamino Gigli, souffrante mais lucide, parvient à déjouer l'enlèvement de sa future belle-fille. C'est dans ce film qu'on retrouve la chanson *Mamma* qui connut un grand succès à sa sortie et qui demeure un classique de la chanson italienne. Dans le second, Gigli interprète un ténor tombant amoureux de Fiamma (interprétée par Maria Ceborati), une chanteuse d'opéra séparée de son premier mari. À la suite de l'assassinat de ce dernier, elle est accusée à tort d'en être la commanditaire. À la fin du film, alors que son amant qui n'a jamais perdu foi en elle est en train d'interpréter la chanson *Mutterlied* sur scène, il apprend la libération de Fiamma. Cette dernière peut enfin retrouver son enfant. EG-4.

[628] EG-3. Nous n'avons pas réussi à identifier le film en question. Dans *Tragödie einer Liebe*, la fille du personnage qu'interprète Benjamino Gigli meurt d'une sorte de pneumonie. Il nous est impossible de vérifier s'il s'agissait bien de ce film. Il a bien été projeté à Forbach d'où est originaire Adèle.

de la Moselle, permet l'identification logique des plus grands succès du cinéma nazi pendant la guerre mais pas seulement. Les palmarès offrent également l'opportunité de découvrir des œuvres n'ayant bénéficié d'aucune forme de reconnaissance « supérieure », que ce soit grâce aux *Prädikat* de la *Filmprüfstelle*, à la postérité de leur réalisateur, à un succès national incontestable ou n'ayant pas un caractère suffisamment « nazi » pour intéresser les spécialistes du cinéma de propagande. La reconstitution du marché cinématographique local signifie également la prise en compte de l'expérience des spectateurs ayant évolué au sein même de celui-ci. Leurs souvenirs ne se contentent pas de confirmer les grandes œuvres et les grandes vedettes. Ils s'attachent aussi à dévoiler une sensibilité particulière pour des films discrets, voire inconnus de la plupart des chercheurs travaillant sur le sujet, mais qui représentent néanmoins une signification particulière pour les témoins qui les citent plus de soixante-dix ans après les avoir vus.

L'étude du marché cinématographique et l'analyse des palmarès se poursuivent dans la prochaine sous-partie qui se consacre entièrement à la représentation locale des films de propagande. L'observation a pour objectif de déterminer si le loisir cinématographique se voit doter d'une fonction éducative à l'idéologie nazie, ou si, au contraire, il révèle une mise à distance de l'idéologie au profit des formes de spectacles populaires observées dans ce premier chapitre.

I.4 La propagande sur les écrans mosellans

La révélation des succès cinématographiques de l'annexion a mis en évidence la présence de quelques films considérés comme des films de propagande au sein des palmarès de Metz, Thionville et dans le reste de la Moselle. En revanche, l'analyse détaillée de ces derniers a montré que certains longs-métrages étaient constitués d'un message à caractère idéologique évident mais les interprétations des spectateurs, et les preuves de leur attachement, tendaient à atténuer cet aspect. Ces films peuvent-ils tout de même être considérés comme des œuvres susceptibles de participer à l'endoctrinement des spectateurs locaux ? Il demeure difficile d'appréhender les films produits sous le nazisme comme des œuvres détachées de leur contexte

dans une démarche téléologique et subjective. Cela va de soi puisque, selon une tradition historique bien ancrée, les films sont un « miroir de la société ». Le film a longtemps « souffert » de sa facilité à forger des visions du monde[629]. Cela n'a jamais été autant possible que sous le nazisme. Dès lors que l'industrie cinématographique est entièrement aux mains d'un régime totalitaire, et dépendant d'un ministère dont la mission principale est l'action de propagande, il est presque impossible de ne pas considérer chaque film comme une œuvre susceptible de manipuler les spectateurs. Pour autant, l'identification de signes d'une idéologie dans un film ne doit pas signifier qu'il s'agit d'un film conçu pour endoctriner les spectateurs. Il s'agit également d'opérer un tri entre ce qui est de l'ordre du « reflet » du quotidien d'un pays nazi, dans un souci de réalisme socio-culturel, et ce qui est réellement de l'ordre de l'endoctrinement. Dans l'épilogue de la comédie *Wir machen Musik*, les deux personnages principaux évoquent directement les alertes aériennes qui sont alors courantes en Allemagne. Pour autant, il n'est venu à l'idée d'aucun chercheur de classer ce film dans la rubrique des films de propagande. Les films qui nous intéressent désormais sont ceux ayant la capacité de modifier les perceptions idéologiques, éthiques ou morales des spectateurs. Ce sont les œuvres les plus susceptibles de contribuer à une diffusion de la pensée nazie à travers le cinéma en Moselle. Ces films sont soit pensés en amont de leur production comme des œuvres s'inscrivant dans une politique de propagande généralisée, à l'encontre d'un peuple ou d'une nation notamment[630], soit des films accordant une place prépondérante à un aspect du régime nazi.

L'objectif de ce chapitre est de parvenir à identifier, parmi les films susceptibles d'orienter les spectateurs, ceux qui sont programmés en Moselle, et quelle est l'ampleur de cette programmation. Le but est de percevoir les traces d'une utilisation particulière du cinéma, de la part des autorités, et d'interroger la manière dont cet usage des films a pu contribuer à l'éducation politique des Mosellans, eux-mêmes soumis à un régime qu'ils n'ont ni choisi, ni élu.

Le terme de « propagande » appréhendé par les nazis se réfère avant tout à un mode de diffusion d'une doctrine ou d'une idéologie. Adolf Hitler consacre un chapitre de *Mein Kampf* à la question de la propagande. Il l'aborde à travers la question de l'émergence d'un mouvement politique et de son ancrage dans la société. Il ne s'agit donc pas d'une observation portée sur la fonction des arts dans la propagande. En mettant en avant son expérience de directeur du journal du parti nazi, il pose des principes à la notion de propagande qui s'inscriront dans la politique

[629] JULLIER Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, 2012, p. 135.
[630] Les films *Die Rothschilds*, *Jud Süss*, *Der ewige Jude* sont présentés par Josef Goebbels comme une trilogie planifiée de films antisémites.

cinématographique sous le nazisme. Le but de la propagande est de faire en sorte qu'un peuple puisse être touché, au plus près, par une doctrine. Son premier rôle est de « désagréger l'état actuel des choses » pour diffuser une nouvelle doctrine : « Dans tout mouvement réellement grandiose, à allure de bouleversement mondial, la propagande doit d'abord répandre l'idée de ce mouvement ». Il l'oppose au rôle de « l'organisation » qui doit combattre pour la puissance pour définitivement faire « triompher la doctrine ». Pour Hitler, si elle accomplit parfaitement son travail, la propagande doit permettre à une infime partie d'une nation de contrôler toute la population : « Mieux la propagande aura travaillé, plus les membres effectifs pourront être restreints ; plus le nombre des partisans sera grand, plus le nombre des membres pourra être petit, et, inversement : plus la propagande sera défectueuse, plus doit être importante l'organisation ; plus la troupe de partisans d'un mouvement reste faible, plus le nombre des membres doit être grand, s'il veut encore compter sur le succès ». La notion de propagande est difficilement dissociable de celle de l'action humaine. Elle lui permet d'exister, la soutient et les deux émanent d'un principe idéologique de base, ce qu'Hitler nomme la « doctrine ». La propagande vise ainsi au contrôle du peuple et revêt donc une fonction essentielle dans l'accession au pouvoir. Les nazis placent ainsi cette notion au cœur de leur ambition politique, de son expansion et de son maintien. C'est en soi la raison essentielle menant à la création d'un ministère de la Propagande dès la prise de pouvoir en 1933[631]. Les définitions datant des années 1930, qu'elles soient françaises ou allemandes, n'insistent pas sur l'aspect « péjoratif » du terme rattaché à la notion de contrôle de la société. La propagande sert à décrire « toute action organisée en vue de répandre ou de faire prévaloir une opinion, une doctrine »[632]. Si le film de propagande nazi doit être défini par sa capacité à diffuser la doctrine nationale-socialiste, il faudrait alors se concentrer sur les thèmes qui en sont prépondérants comme la xénophobie, l'aryanisme, les racines du peuple, la conquête de l'espace vital entre autres. Aussi prétentieux qu'auraient pu l'être les nazis, ces thématiques données de cette manière ne seraient pas forcément promptes à attirer les foules lambda dans les salles[633].

La double-fonction du cinéma, à la fois loisir et support idéologique, est visible de manière continue dans cette étude du cinéma de l'annexion. La première partie nous donnait

[631] HITLER Adolph, *Mein Kampf*, Paris, Nouvelles éditions latines, 2008, p. 362-364

[632] *Dictionnaire académique français.*

[633] Josef Goebbels lui-même évoque très rarement des « films de propagande » dans ses journaux intimes, exception faite des quelques films de fiction (notamment xénophobes), des actualités cinématographiques et des films de promotion des organes de la *Wehrmacht* ou du NSDAP. GOEBBELS, Joseph, LAMBAUER Barbara, MANNONI Olivier, FRÖHLICH Elke, MÖLLER Horst, BRAYARD Florent et PESCHANSKI Denis, *Journal* 1939-1942, Paris, Tallandier, 2009 ; GOEBBELS Joseph, VIOLLET Dominique, CHEPTOU Gaël, PAUNOWITSCH Eric, MÖLLER Horst, and AYÇOBERRY Pierre, *Journal* 1943-1945, Paris, Tallandier, 2009.

déjà à observer l'émancipation d'un divertissement qui puisse être reconnu pour sa qualité intrinsèque tout en étant contrôlé par les autorités politiques de la région. Dans le cadre de l'annexion, il apparait tout à fait légitime de considérer que les films aient pu être employés pour accompagner l'éducation idéologique des Mosellans. En effet, les historiens du cinéma nazi ont montré que le ministère de la Propagande réfléchissait aux films programmés dans les cinémas, que ce soit pour les nouveautés ou pour les reprises. Les programmes étaient souvent ajustés en fonction des évènements politiques extérieurs. Au moment du départ des soldats au front en septembre 1939, on diffuse, sur le marché, des films consacrés à la Première Guerre Mondiale, comme *Ziel in den Wolken*[634] (Wolfgang Liebeneiner, 1938) qui évoque la création d'une force aérienne dans l'armée de l'empire allemand à la veille du conflit mondial, ou *Stosstrupp 1917*[635] (Hans Zöberlein et Ludwig Schmid-Wildy, 1934) au sujet d'une unité d'infanterie allemande dans l'enfer de la guerre[636]. Il est aussi aisé d'identifier le retour des films teintés d'antibolchevisme dès l'invasion des territoires soviétiques par la *Wehrmacht* et que les Allemands avaient pris soin de ne pas diffuser depuis la signature du pacte non-agression avec l'U.R.S.S. en août 1939. *Flüchtlinge*, le premier film à recevoir la distinction *Staatspreis* en 1933, réapparait le 7 septembre 1943 à Saint-Avold puis en novembre au *Palast* de Metz. Ces adaptations du marché aux évènements extérieurs n'ont pas beaucoup été étudiées certainement car le seul moyen de les identifier est de reconstituer la programmation d'une salle, d'une ville ou d'une région. Ainsi lorsque l'on observe la manière dont les programmes des reprises sont préparés et agencés en fonction des évènements, il devient tout à fait envisageable que la programmation des salles de Moselle répondait aussi à ce genre d'exigences[637]. Nous avons déjà pu constater que la question du film français en Moselle révèle une prise en compte politique de la situation particulière du territoire. Néanmoins, en considérant toujours le rôle indispensable du public quant à la mesure du succès des films, il nous incombe d'évaluer la valeur locale des films dès lors qu'ils apparaissent sur le marché mosellan. Parmi les films de propagande qui sont étudiés dans ce chapitre, certains ne sont programmés qu'une seule fois à Metz alors que d'autres reviennent trois ou quatre fois. Ces différences révèlent la présence ou non d'un plébiscite local pour ces films. Nous l'avons déjà dit, il est essentiel pour un exploitant de considérer la demande locale pour éviter les naufrages

[634] TR : *Cible dans les nuages.*

[635] TR : *Troupe-choc 1917.*

[636] DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 647-648. En outre l'auteur identifie également des films qui sont redéployés sur le marché national en observant les autorisations de diffusion de la *Filmprüfstelle*.

[637] Ce contrôle ne pourrait certainement pas se faire salle par salle car cela demanderait une logistique importante, au-delà des rapports de surveillances, en prenant en compte la sociologie de chaque lieu. Néanmoins, il faut se souvenir que les cinémas du centre-ville de Metz sont tous placés sur le contrôle du *Cdz Lothringen*.

financiers. Donc s'il est certain que les autorités eussent imposé tel film sur les écrans de Moselle qu'ils jugent idéologiquement pertinent, c'est en définitif les spectateurs qui jugent de sa pertinence et donc de sa qualité, y compris politique.

I.4.1 Évaluation de la présence des films idéologiques en Moselle

Il convient d'identifier quels ont été les films de ce type qui leur ont été proposés. Il s'agit donc d'établir parmi les 654 films distribués entre juillet 1940 et novembre 1944 quels sont ceux susceptibles de propager la doctrine nazie. Pour tenter d'objectiver du mieux possible la présence des films de propagande en Moselle, nous nous concentrerons sur les films évalués comme étant particulièrement marqués par les doctrines nazies. Ces jugements émanent de la *Filmprüfstelle* à travers les mentions récompensant les qualités politiques des films, de la commission des Alliés chargée de la censure des films allemands après 1945 ainsi que des travaux d'évaluation des films menés par Gerd Albrecht. Cette confrontation des films programmés en Moselle avec différentes sources permet d'établir une étude globale. La variété des origines de ces classements (fonctionnaires du ministère de la Propagande, instances publiques de l'Allemagne de l'Ouest, chercheur universitaire spécialiste du cinéma nazi) offre la possibilité de soumettre les films mosellans à des corpus obtenus à partir de critères multiples. Ainsi le résultat escompté, s'il ne peut prétendre à une objectivité difficilement atteignable quant au degré idéologique d'un loisir daté de plus de soixante-dix ans, permet d'opérer une évaluation cohérente des programmes locaux.

I.4.1.a Les films interdits

Dès la destitution du pouvoir nazi à Berlin, les Alliés interviennent sur la production cinématographique allemande dans la perspective de leur politique de dénazification du territoire[638] et font interdire tous les films produits par les Allemands sous le Troisième Reich[639]. Cette censure précipitée s'estompe progressivement, la commission des Alliés

[638]Pour une synthèse à ce sujet, voir : DEFRANCE Corine, et PFEIL Ulrich, « L'Allemagne occupée en 1946 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, volume 224, n°4, 2006, p. 47-64.

[639] D'une manière générale, toute l'industrie cinématographique allemande, des studios jusqu'aux salles, est suspendu. Military government Law No. 52 of 14 July 1945, cité dans : KELSON John F., *Catalogue of Forbidden*

remarquant qu'une grande partie des films allemands ne renvoient à aucun message politique, raciste ou idéologique. Cette même commission définit des critères afin d'évaluer le danger potentiel que représente la projection de certains films[640]. Elle établit ainsi une liste de critères amenant à l'interdiction partielle ou totale des films qui y répondent :

- films glorifiant l'idéologie fasciste, le nazisme et la préférence raciale ;
- films glorifiant ou idéalisant la guerre et le militarisme ;
- films manipulant ou utilisant l'histoire allemande ;
- films glorifiant ou idéalisant l'armée allemande ;
- films diffusant une représentation négative des Alliés, que ce soit leur peuple, leurs leaders politiques ou nationaux ;
- films traitant de la question de la revanche de l'Allemagne ;
- films à l'encontre des religions, qui ridiculisent les croyants ou qui véhiculent la vision nazie de la religion ;
- films glorifiant les actes ou les projets des leaders allemands dont l'opinion, les actes ou la philosophie politique reflètent une vision impérialiste au dépend des autres pays ;
- films dont le scénario parle d'un membre du parti nazi ou de l'un de ses soutiens ;
- films pour lesquels des membres de l'équipe (scénariste, réalisateur ou vedettes) ont été des partisans actifs du nazisme, ou si l'un d'entre eux est concerné par une procédure judiciaire intentée par la commission des Alliés. S'il s'agit d'autres techniciens ou acteurs, leurs noms doivent être retirés du générique et de toutes formes de publicité.[641]

Ces critères pointent à la fois les films qui s'inscrivent dans une démarche idéologique liée à la doctrine nazie (racisme, guerre, persécution, invasion) et ceux dont la conception artistique est liée à une personne ayant des liens remarquables avec le parti. En 1948, un système vient renforcer la sélection opérée avec ces critères en classant les films retenus en trois catégories :

German Feature and Short Film Productions held in Zonal Film Archives Serices Division, Control Comission for Germany, Trowbridge, Flicks Books, 1997, p. x.

[640] « Principles for Inter-Allied Censorship of German Films », adoptés le 27 mai 1946, cité dans : *Ibid*., p. xi.

[641] *Ibid*. p. XVII.

A pour les films projetables, *B* pour les films dont des passages doivent être coupés, *C* pour les films interdits[642]. Ce classement se concrétise en 1951 avec la publication d'une liste de 141 longs-métrages à interdire, éditée par la *Zonal Film Archives* dirigée alors par John Kelson**.** L'ouvrage qui parait à cette occasion donne un classement des films interdits par thématique (antisoviétique, antisémite, etc.). Chaque œuvre y est présentée dans le détail. On donne la composition de l'équipe de production, un résumé de l'intrigue ainsi que les raisons de sa censure en 1951. Lorsqu'un film le mérite, il est également distingué pour sa qualité artistique. Le temps passant, cette liste de films interdits s'est considérablement réduite. Certains d'entre eux ont été jugés comme étant finalement inoffensifs et les raisons de leur censure semblaient au final insuffisantes[643]. Il subsiste néanmoins aujourd'hui une liste de films qui ne peuvent être projetés en Allemagne que sous deux conditions[644] : être introduits par un spécialiste et donner lieu à un débat à la fin de la projection[645]. Le documentaire *Verbotene Filme* de Felix Moeller évoque 40 films interdits[646], un nombre identique à celui proposé par la page *Wikipédia* consacrée au sujet des films interdits[647]. Le *Deutsche Historische Museum* de Berlin a programmé entre 2011 et 2014 un cycle de projection intitulé *Unter Vorbehalt*. Le musée national évoque dans sa présentation générale « plus d'une quarantaine de films » dont la projection est conditionnée aux respects des règles énoncées. La programmation effective de ce cycle fait apparaître 46 films projetés différents[648]. En nous adressant à la fondation *Friedrich Murnau Stiftung*, nous avons pu obtenir une liste à jour des films concernés par les règles de contrôle. Compte tenu du fait que cette institution est propriétaire d'une majorité des films produits en Allemagne entre 1933 et 1945, elle est donc également chargée de la gestion de leur diffusion. La liste qui nous a été fournie fait état de 69 longs-métrages UVB[649]. Tous les genres y sont représentés puisque c'est essentiellement les thématiques en lien avec le nazisme qui conditionnent leur présence dans la liste. On trouve ainsi des films musicaux, comme la

---

[642] *Ibid*.

[643] On pense à la catégorie des « films réalisés par Veit Harlan » qui, sous le seul prétexte de son réalisateur ont tous été censurés. La création de la FSK en 1949 marque la fin de la censure en Allemagne de l'Ouest. L'agence fonctionne sur le principe du *self-censorship*, sous influence américaine, et détermine seule les critères de films qu'elle souhaite encore maintenir sous interdiction. Elle énonce notamment le fait que les films ne peuvent être interdits pour des « raisons de personne ». Certains films de Veit Harlan sont alors supprimés de la catégorie C. *Ibid*., p. xvii.

[644] Eric Rentschler indique qu'il n'existe pas de « liste officielle » des films inerdits en Allemagne car elle pourrait signifier que le gouvernement considère la population comme n'étant pas assez mature d'un point de vue politique. RENTSCHLER Eric, *op.cit*., p. 221.

[645] Ces obligations nous ont été rappelées par le *Deutsche Film Institut*, à notre demande, dans un email.

[646] TR : *Forbidden films*, 2014.

[647] Vorbehaltsfilm – Wikipedia. https://de.wikipedia.org/wiki/Vorbehaltsfilm, consulté le 2 juillet 2017.

[648] Liste comptabilisée à l'aide des programmes annuels publiés sur le site du musée

[649] Nous utilisons désormais cette abréviation pour évoquer les films concernés par la liste des films projetables « sous conditions ».

comédie chantée *Robert und Bertram*[650] (Hans H. Zerlett, 1939) ou *Fronttheater*, des fresques historico-biographiques (*Togger*, *Carl Peters*[651], *Ohm Krüger*), des drames (*Hitlerjunge Quex*, *Jud Süss*). Les films en lien avec la guerre sont les plus représentés. On en retrouve plusieurs évoquant la Première Guerre Mondiale (*Flucht ins Dunkel*[652], *Unternehmen Michael*[653]) et de nombreux autres en rapport avec la Seconde. Le film de guerre ne signifie pas forcément le film d'action même si des films comme *Stukas* ou *D III 88* encensent l'armée à travers des scènes de combats intenses. On trouve également des drames comme *Drei Unteroffiziert* où l'esprit de camaraderie de trois amis est mis à mal par une jeune femme. L'autre thème totalement prohibé et que l'on retrouve dans plusieurs films de la liste est celui de la xénophobie. On peut évoquer *Heimkehr* qui dépeint d'une façon violente le peuple polonais, *Polizei-Akte 909* (Robert Wiene, 1933) qui caricature le peuple japonais[654] et les films antisémites (*Jud Süss*, *Robert und Bertram*). Enfin, plusieurs films sont axés sur la *Hitlerjugend* (*Hitlerjunge Quex*, *Der Stammbaum des Dr Pistorius*[655]). La censure est ainsi également préoccupée par la représentation visuelle du nazisme à travers ces corps militaires ou associatifs. C'est ce qui transparaissait déjà dans le travail des *Zonal Film Archives* qui s'est efforcé de supprimer dans certains films tout objet, chant ou vêtement représentant le nazisme[656]. Néanmoins, lorsque le film en contient trop et que les coupes nuisent sérieusement à l'intrigue, cela n'est pas envisageable. C'est le cas par exemple du film *Der dunkle Punkt*[657](Georg Zoch, 1940), une comédie relativement anodine. À la suite de la mort de sa mère, une jeune fille se rend à Berlin pour y retrouver son père afin qu'il puisse subvenir à ses besoins. Celui-ci est marié à une autre femme qui ignore tout de sa vie d'avant. Le film pourrait bien faire partie de la masse de comédies populaires qui inonde le marché cinématographique sous le nazisme. Or, il contient d'innombrables plans de drapeaux nazis et d'uniformes qui empêchent la suppression de ces scènes sans en dénaturer l'histoire. Il est donc maintenu dans la liste des films UVB[658].

---

650 TR : *Robert et Betrand.*

651 Herbert Selpin, 1941.

652 Arthur Maria Rabenalt, 1939, TR : *La fuite dans l'obscurité.*

653 Karl Ritter, 1938, TR : *Opération Michael.*

654 TR : *Dossier de police 909*. Il s'agit en fait d'une version alternative du dernier film allemand de Robert Wiene. JUNG Uli, Walter, SCHWARTZBERG *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene*, New-York, Bergahn Books, p. 222.

655 Karl Georg Kürb, 1939, TR : *L'arbre généalogique du docteur Pistorius.*

656 KELSON John F., *op.cit.*, p. 74.

657 Georg Zoch, 1940, TR : *Le point noir.*

658 Le hasard a voulu que la *Friedrich Siftung* ne précise pas que le film est interdit sur la fiche qui lui est dédiée sur leur site alors que c'est le cas pour les autres films de la liste UVB fournie par cette même fondation.

L'évaluation de la présence des films UVB en Moselle est un premier indicateur quant à la programmation des films allemands considérés encore aujourd'hui comme étant les plus marqués par l'idéologie nationale-socialiste. Pour une précision optimale, cette évaluation se fait à partir des listes de programmes des villes de Metz et Thionville puisque nous en possédons presque toute la programmation.

Tableau quantifiant la présence des films « *Unter Vorbehalt* » dans la programmation de Metz

Film	Metz Programme	Metz - jours	Metz - Séances
5. Juni, Der	0	0	0
Alarm in Peking	0	0	0
Anschlag auf Baku	1	11	34
Befehl ist Befehl	0	0	0
Besatzung Dora	0	0	0
Blutsbrüderschaft	2	18	57
Carl Peters	2	14	43
D III 88	2	6	21
Drei Unteroffiziere	0	0	0
Dunkle Punkt, Der	3	21	57
Ewige Jude, Der	2	9	27
Falschmünzer	0	0	0
Feinde	3	16	49
Flucht ins Dunkel	0	0	0
Friesennot	0	0	0
Fronttheater	3	27	78
G.P.U.	1	10	30
Hände aus dem Dunkel	0	0	0
Heimkehr	2	19	60
Herbstmanöver	0	0	0
Herrscher, Der	2	9	24
Himmelhunde	2	14	44
Himmelstürmer	0	0	0
Hitlerjunge Quex	0	0	0
Ich klage an	3	20	56
Im Kampf gegen den Weltfeind	0	0	0
Jakko	3	21	57
Jud Süß	4	32	95
Jungens	2	14	44
Kadetten	2	17	53
Kameraden auf See	0	0	0
Kamerad Hedwig (unvollendet)	0	0	0
Kampfgeschwader Lützow	3	17	49
Kolberg	0	0	0
Kopf hoch, Johannes	2	14	44

	Film	Metz Programme	Metz - jours	Metz - Séances
	Leben geht weiter, Das (unvollendet)	0	0	0
	Legion Condor (unvollendet)	0	0	0
	Mein Sohn, der Herr Minister	0	0	0
	Metall des Himmels	0	0	0
	Musketier Meier III	0	0	0
	Ohm Krüger	2	22	65
	Polizeiakte 909	0	0	0
	Pour le Mérite	0	0	0
	Ritt in die Freiheit	0	0	0
	Robert und Bertram	0	0	0
	SA-Mann Brand	1	7	22
	Stammbaum des Dr. Pistorius, Der	0	0	0
	Stukas	2	19	59
	Togger	1	7	22
	Trichter, Der (Nr. 1-14)	0	0	0
	U-Boote westwärts	3	21	66
	Über alles in der Welt	3	16	48
	Unternehmen Michael	0	0	0
	Venus vor Gericht	4	37	111
	Volldampf voraus	0	0	0
	Wir seh'n uns wieder	0	0	0
TOTAL FILMS UVB	**52**	**65**	**438**	**1315**
TOTAL FILMS METZ	**519**	**1057**	**15760**	**46078**
UVB/TOTAL (%)	**10 %**	**6,15 %**	**2,78 %**	**2,85 %**

Tableau quantifiant la présence des films « *Unter Vorbehalt* » dans la programmation de Thionville

Film	Thionville Programme	Thionville - Jours	Thionville - Séances
5. Juni, Der	0	0	0
Alarm in Peking	0	0	0
Anschlag auf Baku	1	7	22
Befehl ist Befehl	0	0	0
Besatzung Dora	0	0	0
Blutsbrüderschaft	1	7	22
Carl Peters	2	12	38
D III 88	1	7	22
Drei Unteroffiziere	0	0	0
Dunkle Punkt, Der	1	7	21
Ewige Jude, Der	1	7	22
Falschmünzer	2	8	25
Feinde	2	14	44
Flucht ins Dunkel	1	7	22
Friesennot	0	0	0
Fronttheater	2	24	74
G.P.U.	1	7	21
Hände aus dem Dunkel	0	0	0
Heimkehr	2	8	25
Herbstmanöver	0	0	0
Herrscher, Der	1	7	22
Himmelhunde	1	7	22
Himmelstürmer	0	0	0
Hitlerjunge Quex	0	0	0
Ich klage an	2	14	43
Im Kampf gegen den Weltfeind	0	0	0
Jakko	1	10	31
Jud Süß	3	21	66
Jungens	1	7	21
Kadetten	1	6	21
Kameraden auf See	0	0	0
Kamerad Hedwig (unvollendet)	0	0	0
Kampfgeschwader Lützow	1	7	22
Kolberg	0	0	0
Kopf hoch, Johannes	2	14	44
Leben geht weiter, Das (unvollendet)	0	0	0

	Film	Thionville Programme	Thionville - Jours	Thionville - Séances
	Legion Condor (unvollendet)	0	0	0
	Mein Sohn, der Herr Minister	0	0	0
	Metall des Himmels	0	0	0
	Musketier Meier III	0	0	0
	Ohm Krüger	1	11	33
	Polizeiakte 909	0	0	0
	Pour le Mérite	0	0	0
	Ritt in die Freiheit	0	0	0
	Robert und Bertram	1	7	22
	SA-Mann Brand	1	7	21
	Stammbaum des Dr. Pistorius, Der	0	0	0
	Stukas	1	7	21
	Togger	1	7	22
	Trichter, Der (Nr. 1-14)	0	0	0
	U-Boote westwärts	3	21	64
	Über alles in der Welt	1	7	22
	Unternehmen Michael	0	0	0
	Venus vor Gericht	1	7	22
	Volldampf voraus	0	0	0
	Wir seh'n uns wieder	0	0	0
TOTAL FILMS UVB	**52**	**64**	**282**	**877**
TOTAL FILMS Thionville	**424**	**526**	**4044**	**12460**
UVB/TOTAL (%)	**12,26 %**	**12,6 %**	**6,97 %**	**7,03 %**

Parmi les 56 films inscrits sur la liste UVB, 52 auraient été susceptibles d'être programmés en Moselle. Certains ne sont sortis en salle qu'après la fin de l'annexion (*Kolberg*[659], *Wir seh'n uns wieder*[660]) et d'autres n'ont tout simplement jamais été achevés (*Das Leben geht weiter*[661], *Kamerad Hedwig*[662]). À Thionville, 28 films de la liste sont programmés au moins une fois. Ils représentent ainsi 6,6 % du total des titres de films projetés au moins une fois dans la ville durant l'annexion. À Metz, ce sont 26 films de la liste qui sont programmés, soit 5 % du total. Cette légère surreprésentation à Thionville se remarque également lorsqu'on

[659] Veit Harlan, 1945.
[660] Philipp Lothar Mayring, 1945, TR : *Nous nous reverrons.*
[661] Gherard Lamprecht, non achevé, TR : *Camarade Hedwig.*
[662] Wolfgang Liebeneiner, non achevé, TR : *La vie continue.*

détaille la présence de ces films selon le nombre de programmes dans lesquels ils apparaissent. Ainsi, 12,6 % des programmes de Thionville sont concernés par un film UVB alors qu'à Metz ils ne concernent que 6,2 % du total des programmes. À Thionville, *Jud Süss* et *U-Boote westwärts*[663] (Günther Rittau, 1941) sont projetés à trois reprises. À Metz, ces mêmes films ainsi que *Fronttheater*, *Feinde*[664], *Venus vor Gericht*[665] ou encore *Jakko*[666] sont programmés trois fois ou plus. Enfin, si l'on raisonne en fonction des journées de programmation cumulées, les films UVB représentent 7 % du total à Thionville contre 2,8 % à Metz.

La présence de certains de ces films doit être considérée dans leur contexte de sortie, notamment d'un point de vue commercial. C'est le cas par exemple d'*Ohm Krüger* (programmé 11 jours à Thionville et 22 à Metz) et de *Jud Süss* (programmé 21 jours à Thionville et 32 à Metz). Leur sortie est accompagnée d'une publicité importante. Le spectacle est « assuré » par avance pour les spectateurs : les critiques sont élogieuses, le casting réunit de nombreuses vedettes du cinéma allemand et leur réalisateur sont des artistes reconnus. Leur arrivée dans le marché local se fait donc dans un contexte où l'on incite fortement les spectateurs à découvrir ces films. Étant donné que beaucoup de ces films sont des commandes de l'État (*Staatsauftragsfilme*), ils bénéficient de budgets beaucoup plus importants que les autres films[667]. De la même manière, le fait que plusieurs des films UVB fassent partie des plus grandes productions allemandes des années 1940, c'est-à-dire les années de l'annexion, accentuent également leur présence sur le marché mosellan. Ils sont d'avantage programmés car ce sont des nouveautés. Dans le même sens, nous remarquons qu'aucun des films UVB programmés plus de trois fois dans les deux villes n'a été réalisé avant 1940.

Parmi tous ces films, seulement trois figurent dans les palmarès reconstitués de Metz et Thionville : *Jud Süss*, *Venus vor Gericht* et *Fronttheater*. Ce dernier film raconte l'histoire de l'actrice Lena Meinhardt, interprétée par Heli Finkenzeller, qui accepte de renoncer à sa carrière pour vivre un mariage heureux avec son mari Paul interprété par René Deltgen. Alors que la guerre éclate, il doit partir pour le front. Lena est contactée par un directeur de production qui tente de la convaincre de participer à une troupe théâtrale itinérante qui ira divertir les soldats sur le front. Elle accepte et se rend sur l'arrière-front de l'ouest. Son mari bénéficie d'une permission et se rend compte que sa femme est absente. Désappointé par le fait qu'elle ait

[663] TR : *Sous-marin, à l'ouest.*
[664] Viktor Tournjansky, 1940, TR : *Les Frontaliers.*
[665] Hans H. Zerlett, 1941.
[666] Fritz-Peter Buch, 1941.
[667] On peut même parler de stratégies marketing spécifiques pour ces films. LOWRY, Stephen, « Ideology and Excess in Nazi Melodrama: *The Golden city* », *New German Critique*, n°74, 1998, p. 125-149.

accepté cette mission, il quitte la maison sans l'attendre. Heureusement la troupe du *Fronttheater* est envoyée en Grèce pour soutenir les soldats de la *Wehrmacht*. C'est justement là que se trouve Paul. Les deux amoureux se retrouvent enfin et Paul comprend le choix de sa femme.

Venus vor Gericht remporte vraisemblablement un grand succès à Metz puisqu'il est le sixième film le plus projeté dans la ville. Il est certainement le seul film du cinéma nazi à prendre part à la campagne contre l'art dégénéré (*Entartete Kunst*). Le film se passe en 1930, soit avant la prise du pouvoir par Hitler, et raconte la découverte des restes d'une vénus sculptée aux abords d'un village bavarois. La nouvelle fait sensation et un marchand d'art s'approprie le buste. Il ne tarde pas à la présenter comme une sculpture datant de l'Antiquité. Or, il s'agit en fait d'une œuvre réalisée peu de temps auparavant par un artiste allemand nommé Peter Brake, un militant du parti nazi fermement opposé à l'art moderne. En apprenant l'engouement autour de cette statue, il s'offusque du mensonge quant à son origine antique et un procès est entamé pour qu'il puisse être reconnu comme le véritable auteur de l'œuvre. C'est finalement grâce au témoignage du modèle utilisé pour créer la statue que la vérité éclate. Peter Brake avait justement enfoui la sculpture pour ne pas causer de tort à son modèle alors qu'elle allait se marier avec un homme politique respectable[668].

Le concept d'art dégénéré avancé par les nazis est, certes, une critique féroce de l'art moderne mais surtout un manifeste antisémite contre « l'enjuivement pictural »[669]. Dans *Venus vor Gericht* le marchand d'art, qui trompe sciemment le public puis l'État à qui il souhaite vendre à prix d'or la sculpture, est juif. Son nom, Benjamin Hecht, est probablement une référence directe à l'écrivain et scénariste juif-américain Ben Hecht, auteur des scripts de *Scarface* et *Underworld* notamment[670]. La sortie du film est concomitante avec celle des principaux films antisémites allemands (*Der ewige Jud*, *Jud Süss*, *Die Rothschild*, la trilogie destinée à soutenir les mesures à l'encontre des Juifs[671]) mais les *Zonal Film Archive*s le classent en 1951 dans la catégorie de « la propagande nationale-socialiste » : « Le film dans son

[668] Le film peut être rapproché de *The Songs of the Songs* (Rouben Mamoulian, 1933). Cette production américaine se passe également à Berlin, au début des années 1930, et raconte l'histoire d'une jeune fille (Lily, Marlène Dietrich) se laissant tenter par l'expérience de modèle pour un artiste-sculpteur (Richard, Brian Aherne). C'est alors qu'un baron découvre la sculpture de la jeune fille et convainc l'artiste de s'effacer pour que le riche homme puisse épouser Lily.

[669] GUYOT Adelin, POLIAKOV Léon, RESTELLINI Patrick, *L'art nazi : un art de la propagande*, Bruxelles, Complexe, 1996, p. 8.

[670] Ben Hecht s'engage dans une lutte sioniste et anti-nazie à partir de l'année 1941, soit au moment de la sortie de *Venus Vor Gericht*.

[671] Boguslaw Drewniak, *op.cit.*, p. 316.

ensemble est une plate-forme pour promouvoir la propagande du parti nazi »[672]. La critique antimoderniste du film est particulièrement soutenue. Zerlett a demandé aux autorités de pouvoir reproduire des œuvres confisquées par l'État nazi afin de les faire figurer dans de la galerie du marchand d'art. On peut y voir entre autres un tableau de Kandinsky et des bronzes de Marg Moll[673]. Ces deux œuvres sont d'ailleurs présentées dans l'exposition consacrée à l'art dégénéré qui débute à Munich en 1937 et se poursuit durant quatre ans dans les grandes villes allemandes[674].

D'autres films de la liste UVB se distinguent par une programmation importante même s'ils n'apparaissent pas dans le palmarès des deux villes. C'est le cas d'*Heimkehr* qui est projeté 19 jours à Metz[675]. Le film s'inscrit dans une thématique qui importe beaucoup aux nazis, celle de l'oppression des communautés, allemandes ou non, face à des puissances. On pense notamment à *Flüchtlinge* qui évoque les persécutions dont sont victimes des Allemands dans la province du Mandchourie à l'est de la Russie, ou encore à *Mein Leben für Irland*[676] (Max Kimmich, 1940) qui prend la défense du peuple irlandais face aux exactions commises par les Anglais[677]. *Heimkehr* évoque une histoire presque contemporaine au moment de la projection du film pour « instaurer une vérité »[678] à propos de l'invasion de la Pologne de 1939, ou plutôt sa justification. Le film raconte les agressions répétées d'Allemands habitant le pays par des groupuscules polonais. Les morts se multiplient et les autorités polonaises ne viennent pas en aide aux ressortissants allemands. Le jour de l'annonce de la déclaration de guerre de l'Allemagne à la Pologne, un groupe de civils allemands est arrêté par la police polonaise et envoyé dans une prison insalubre. Alors qu'on décide de les exécuter sur la place publique, la foule entend l'arrivée des premiers bombardiers allemands au-dessus d'eux. Peu de temps après, l'armée allemande pénètre dans la ville et libère les Allemands. Le film *Feinde*, également sur la liste UVB et programmé deux fois à Thionville et trois fois à Metz, traite d'un sujet similaire puisqu'on y suit à nouveau un groupe de fermiers allemands qui habitent la frontière germano-polonaise, côté Pologne. Apprenant que des groupes violents s'en prennent

---

[672] KELSON John F., *op.cit.*, p. 19.

[673] FELLEMAN Susan, « Decay of the aura: modern art in classical cinema », *Jump cut: a review of contemporary media*, n°53, < https://www.ejumpcut.org/archive/jc53.2011/FellemanDecayAura/text.html>, consulté le 10 juillet 2017.

[674] Voir à ce propos la monographie consacrée à cette exposition itinérante : BARRON, Stephanie, *Degenerate art: the fate of tha avant-garde in nazi Germany*, Pasadena, Typercraft, 1991.

[675] Le film est projeté 8 jours lors de son premier passage en exclusivité au *Rex* le 19 décembre 1941 puis est repris le 5 mars 1943 au *Kammer* durant 11 jours.

[676] TR : *Ma vie pour l'Irlande.*

[677] Ces deux films ne figurent pas sur la liste UVB mais figurent parmi les films interdits par les *Zonal Film Archives*.

[678] DUFOUR Éric, « Une analyse de *Heimkehr* (G. Ucicky, 1941) », *ILCEA*, n°23, 2015.

à leurs semblables, ils décident de fuir avant d'être eux-mêmes victimes de ces exactions. Dans un registre moins dramatique, le film *Über alles in der Welt*[679] (Karl Ritter, 1940) évoque la persécution subie par des ressortissants allemands lorsque la guerre est déclarée en septembre 1939. À travers plusieurs récits se déroulant en différents endroits (en France, en Angleterre ou en mer), on suit le parcours de civils allemands (journalistes, artistes, ingénieurs) qui sont arrêtés et placés dans des camps. Ce n'est qu'en mai 1940, lorsque l'Allemagne envahit l'Europe de l'Ouest que leur situation change enfin. Le film est projeté à trois reprises à Metz où il cumule 16 jours de programmation tandis qu'il n'est présenté qu'une seule fois à Thionville.

Enfin, les films sur la *Hitlerjugend* constituent une part conséquente des films UVB projetés en Moselle bien que le plus connu d'entre eux, *Hitlerjunge Quex*, ne soit jamais programmé dans les cinémas de Moselle[680]. *Himmelhunde*[681] (Roger von Norman, 1941) prend place dans un camp de la *Hitlerjugend* situé dans le sud alpin de l'Allemagne. Une compétition est organisée pour construire le meilleur planeur. Après qu'un des engins s'est abimé, un des groupes d'enfants le répare sans l'autorisation de son chef. Le principal responsable est puni mais finit par comprendre le sens de ces réprimandes. Le film est programmé à deux reprises à Metz et une seule fois à Thionville. *Jakko* évoque l'histoire d'un jeune garçon acrobate dans un cirque qui est contraint de quitter cet environnement pour être adopté par une famille vivant en ville. Il rejoint la section navale de la *Hitlerjugend* où son manque de discipline lui attire des ennuis. Le film est projeté à trois reprises à Metz et de nouveau une seule fois à Thionville. *Jungens*[682] (Robert-Adolph Stemmle, 1940) est aussi projeté deux fois à Metz et une fois à Thionville. Cette fois, on nous raconte la mise en place d'une section de la *Hitlerjugend* dans un village de l'est. Le chef de la section aide le village à retrouver son indépendance économique que s'était approprié l'un des pêcheurs au détriment du reste de la population. Enfin, *Kopf Hoch, Johannes*[683], réalisé par l'acteur Viktor De Kowa, narre le destin d'un jeune enfant habitant en Argentine et qui revient vivre en Allemagne avec son père à la suite de la mort de sa mère. L'enfant est très dissipé et la fréquentation d'une section éducative du NSDAP lui permet de gagner en maturité. Le film apparait à deux reprises et durant 14 jours à Metz et Thionville.

---

[679] TVF : *L'appel du devoir.*
[680] Il apparait par contre dans les *Jungendfilmstunde*. Voir p. 119.
[681] TVF : *Jeunesse volante.*
[682] TR : *Les garçons.*
[683] TR : *Relève la tête, Johannes !*

Le succès local de certains films UVB nous interroge sur la réception qu'en ont fait les spectateurs. Si la fréquentation certainement massive de films comme *Fronttheater* ou *Venus vor Gericht* a amené les spectateurs à voir des œuvres élaborées, en partie, comme des films de propagande, cela ne signifie pas pour autant qu'ils les aient appréhendées par ce biais. Ces deux films sont également conçus pour être des divertissements efficaces. L'histoire de *Fronttheater*, si elle prend comme cadre principal l'arrière du front de la *Wehrmacht*, mais se concentre sur les tribulations d'un couple et se rapproche ainsi de la comédie dramatique. De plus, le film propose une diversité intéressante de séquences que l'on associerait à d'autres genres de film. Le réalisateur nous montre des séquences musicales et de danses lorsqu'on suit la troupe du *Fronttheater*. On visualise aussi, à travers des séquences documentaires et des images d'actualité, des combats terrestres et aériens filmés au plus près des soldats. Ainsi cet éclectisme des genres permet d'atteindre plusieurs types de publics. Le film dépasse le simple classicisme cinématographique pour faire entrer les spectateurs dans une expérience enrichie. *Venus vor Gericht* est un récit en somme tout à fait classique et dont la réalisation ne s'éloigne pas des canons du cinéma narratif. Pourtant le film propose deux séquences courtes inspirées directement des films expérimentaux des années 1920, à l'instar de *Berlin : Die Sinfonie der Grossstadt*, et utilisées par le réalisateur autant pour servir de transition entre deux séquences que pour illustrer la dérive citadine. Dans la première qui intervient à la troisième minute du film, on multiplie les plans courts en ville sur une musique swing. Le montage superpose sur ces images des plans de danseuses, de musiciens noirs. La seconde séquence de ce type a lieu vers la 28ème minute du film, elle superpose cette fois le show d'une danseuse dévêtue, le tirage de reproductions en dizaines d'exemplaires de la Vénus ou encore des danseuses de *french-cancan*. Comme le fait remarquer Susanne Felleman, ces séquences illustrent la dérive artistique et moderniste autant qu'elle dynamise la narration du film[684]. Ce n'est pas l'antisémitisme latent du film, ni la critique de l'art moderne qui ont nécessairement attiré les spectateurs vers ce film. Le film jouit aussi d'un pouvoir divertissant efficace et « plutôt que de la propagande nazie maquillée dans du divertissement, il s'agit d'un divertissement dans lequel est insérée de la propagande nazie[685] ». De même, la caricature de l'art moderne visible dans le film n'est pas une exclusivité du cinéma nazi. Le cinéma hollywoodien produit à la même

[684] FELLEMAN Susanne, *art.cit*.

[685] CHAMETZKY Peter, *Objects as History in Twentieth-Century German Art: Beckmann to Beuys,* Berkeley, University of California Press, 2010, p.147. Cité par : FELLEMAN Susanne, *Ibid*.

époque des films qui tournent aussi en ridicule l'art subjectif comme dans *That Uncertain Feeling* (Ernst Lubitsch, 1941)[686], évidemment les fins ne sont pas les mêmes.

L'analyse des longs-métrages UVB en Moselle indique que ces films idéologiquement marqués ne sont pas spécialement distribués au niveau local dans le but de contribuer à l'éducation des Mosellans. Même si cela semblait être une évidence, nous pouvons d'ores et déjà confirmer que le cinéma de l'annexion ne peut pas se réduire aux films de propagande. Ils ne représentent qu'une infime part de tous les films programmés. Néanmoins, cela ne doit pas masquer le succès local de quelques-uns des films UVB. Il convient de faire appel à d'autres outils d'évaluation pour comparer la base de données locale aux films contenant un message idéologique. À ce titre, l'étude de la répartition des films avec mentions politiques est un indicateur utile.

I.4.1.b Les mentions politiques

Comme nous l'avons déjà fait pour identifier les films de qualité artistique, nous utilisons cette fois les mentions distinguant une qualité politique dans les films pour estimer s'ils sont particulièrement représentés en Moselle. Ces mentions, rappelons-le, sont remises par la *Filmprüfstelle* qui dépend directement du ministère de la Propagande. Il convient de considérer que les films qu'ils choisissent de distinguer correspondent à des attentes idéologiques contemporaines du national-socialisme puisqu'il s'agit d'un outil conçu par les nazis eux-mêmes et dont ils maitrisent les critères d'évaluation. Le corpus étudié diffère de la liste UVB puisque seulement 21 films de cette dernière sont concernés par des mentions politiques. Les mentions retenues sont *sbw* (« Particulièrement recommandé pour sa valeur politique »), *skbw* (« Particulièrement recommandé pour sa valeur politique et artistique ») ainsi que *sw* (« recommandé pour sa valeur politique »)[687].

Les films « recommandés pour leur valeur politique » (*sw* et *sbw*) sont présents dans 234 des 3500 programmes de la base de données, soit 6,68 % du total. Au sein de toute la production cinématographique allemande de 1933 et 1945, 54 films ont reçu l'une de ces deux mentions et 35 d'entre eux sont programmés en Moselle pendant la guerre. Si l'on restreint le calcul à la ville de Metz, on retrouve 7 % de films avec ces deux mentions. Pour Thionville, le

[686] FELLEMAN Susan, *Real Objects in Unreal Situations: Modern Art in Fiction Films*, Oxford, Intellect Ltd., 2014, p. 72.
[687] Nous avons inclu les films avec la mention *skw*, « recommandés pour leur valeur politique et artistique », car ils sous-entendent une qualité politique similaire à la mention *sw*.

taux est de 8 %. Ainsi, il n'existe pas de variation fondamentale selon qu'on restreint le calcul à chaque ville ou à l'ensemble des programmes reconstitués en Moselle.

La mention *sw* est la plus représentée au sein des programmes de Moselle. Les films qui en bénéficient proviennent de différents genres, allant du film historique au drame. On y trouve plusieurs titres qui ont marqué les spectateurs mosellans. Celui qui demeure le plus évoqué est *... Reitet für Deutschland*. Ce film, réalisé en 1940, est souvent cité dès le début des entretiens[688]. Il raconte l'histoire du *Freiherr* Von Brenken[689], incarné par Willy Birgel, un vétéran de la Première Guerre Mondiale ayant parcouru les champs de bataille avec son cheval. Sérieusement blessé à la fin de celle-ci, il rêve de retrouver son cheval et de gagner les courses les plus prestigieuses. Le film est vu par Cadars et Courtade comme une métaphore de l'Allemagne, de la fin des années 1910 à l'avènement du nazisme, où le soldat Von Brenken représente l'armée allemande humiliée, et le cheval le peuple prêt à démarrer une nouvelle ère victorieuse[690]. Le directeur des *Zonal Film Archives* indique en 1951 que ce film est une bonne production avec un bon jeu d'acteurs, et une forte tendance politique[691]. La FSK[692] autorise sa projection la même année, sans aucune restriction d'âge, mais amputé de 12 minutes[693].

Programmation de … Reitet für Deutschland en Moselle

Date	Salle	Jours	Séances
27/06/1941	Metz Rex	7	22
19/09/1941	Thionville Union	7	22
24/10/1941	Sarrebourg Union	4	7
20/02/1942	Metz Scala	7	22
17/04/1942	Thionville Gloria	7	22
21/04/1942	Saint-Avold Eden	2	2
26/11/1943	Metz Kammer	11	35
07/07/1944	Metz Palace-Kino	7	22
28/07/1944	Thionville Scala	7	21
22/08/1944	Saint-Avold Zentral	2	2

[688] Il se trouve que le film a également été récompensé par la mention *jw* assignée aux films adaptés aux jeunes publics.
[689] Titre de noblesse équivalent à celui d'un baron.
[690] CADARS Pierre et COURTADE Francis, *op.cit.*, p. 126.
[691] KELSON John F., *op.cit.* p. 19.
[692] *Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft*, organisme indépendant chargé d'établir les côtes morales en Allemagne.
[693] *Filmportal.de*. La version originale du film dure 90 minutes. La version consultée dans le cadre de cette étude dure quant à elle 89 minutes et ne correspond donc pas à la version amputée par la FSK.

…*Reitet für Deutschland* a laissé un souvenir marquant aux jeunes spectateurs mosellans. Il est l'objet d'une discussion dans quatre entretiens :

> *Jean-Marie : (…) Alors il y a aussi un film, un film très particulier :* Reitet für Deutschland*. Vous le connaissez ?*
>
> *Discutant : Oui je connais ce film.*
>
> *Jean-Marie : Avec Willy Birgel.*
>
> *Discutant : Tout à fait, oui, je le connais. Vous l'aviez vu pendant la guerre ?*
>
> *Jean-Marie : Ah ben je l'ai vu pendant la guerre, oui !*
>
> *Discutant : C'est un film que vous avez apprécié ?*
>
> *Jean-Marie : Oh oui ! Oui, oui, oui. Et là encore, c'était un film sur la guerre… contre… La Pologne. Alors, je ne sais plus en quelle année, avant 14 je crois. On pouvait, ça pouvait passer pour un film de propagande mais ça n'en était pas, hein. C'est des films historiques.*[694]

> *Lucien : J'ai un second titre, le film s'appelait* Reitet für Deutschland*. Reitet ça voulait dire… Cavalier ou… je ne peux pas dire courir il était sur un cheval. Reitet…*
>
> *Discutant : Monter…*
>
> *Lucien : Ça doit être un machin bien déterminé en français…* Reitet*… Le tiercé…* Reitet*.. Rohh..*
>
> *Discutant : Monter ?*
>
> *Lucien : Monter ? Ah oui, c'est ça.* Reitet für Deutschland*, monter pour l'Allemagne. Et je sais qu'il y avait un truc plein de chevaux, de différents pays du moins, et puis fallait donc courir, et puis il fallait gagner la course. Et le gars il s'appelait Willy Birgel. Et… Il était amoureux d'une chanteuse… Et la chanteuse qui chantait dans le film, elle s'appelait… Oh là là… Ça va me revenir… Ouais… La chanteuse c'était Zarah Leander. Vous voyez ?*
>
> *Discutant : Oui, je la connais.*[695]

---

[694] Entretien Jean-Marie.
[695] EG-4.

Adèle : Les Allemands nous ont emmenées aussi, donc j'étais au pensionnat à Forbach, par classe comme ça et on a assisté à des films. Mais ça, c'étaient des films de propagande.

Thérèse : Ah je n'ai pas vu.

Adèle : Ça, moi j'ai été emmenée.

Discutant : Et vous avez des souvenirs des titres de ces films ?

Adèle : Titres ? Oui, il y avait un « Willy Birgel », ça vous dit quelque chose à vous peut-être ?

Thérèse : Oui, c'était le... Gauleiter *?*

(Silence)

Thérèse : Ah non !

Adèle : Non, c'était le même nom.

Thérèse : Vous vouliez dire...

Adèle : C'était le Schauspieler.

Thérèse : Ja...

Adèle : Et le film s'appelait Willy Birgel reitet für Deutschland. Vous comprenez l'allemand ?

Discutant : Oui, bien sûr.

Thérèse : Il chevauche pour l'Allemagne.

Adèle : Oui, oui.

Thérèse : Enfin reiten*, ce n'est pas dans le sens chevaucher...*

Adèle : C'était un concours et puis bon, il y avait tout un tas de trucs, il devait perdre et puis finalement glorieusement il a gagné. C'était pour enjoliver et la façon de faire du sport, et la jeunesse allemande, et la gloire à la patrie et toutes ces choses-là. Mais nous, les enfants, nous étions là, ben, j'ai même entendu dire : "Oui, j'aimerais bien qu'il gagne, il a tout fait pour gagner, pourquoi ? ". Je n'avais pas de rancune contre ce Monsieur Birgel. Il avait une moustache là, il n'était pas très beau, enfin nous étions surtout trop jeunes pour le trouver beau.

(Rires des deux)

Adèle : Mais alors... J'ai donc… Quand il y avait un truc comme ça qui était organisé par l'école et qu'on n'était pas obligé d'y aller, mes parents m'ont toujours laissée aller et eux-mêmes nous amenaient avec mon frère. Donc j'ai vu petit à petit des choses comme ça, j'ai évolué avec mon truc, et grâce à mes parents, j'ai donc vu pas mal de films.[696]

---

[696] EG-3.

Discutant : Le film Reitet für Deutschland *avec des chevaux, vous n'étiez pas le voir au cinéma ?*

Alice : Non, je ne crois pas.

Raymond : Quel film ?

Discutant : Reitet für Deutschland.

Raymond : Si, avec Willy Birgel, si !

Lucien : Toi tu étais au collège plus longtemps jusqu'à la fin ?

Raymond : Oui, 1944.

Lucien : Moi je suis parti fin 42. Quand est-ce que tu es partie au Flak[697] *?*

Alice : 1944.

Lucien : Non, 43 déjà ?

Alice : Neh, ich glaube it nicht.

Raymond : Moi je me souviens d'un film avec Willy Birgel et des chevaux, je vous l'avais dit avant ![698]

Adèle parle de « gloire à la patrie », Jean-Marie nous dit que « ça pouvait passer pour un film de propagande ». Leur manière d'en parler nous signifie un attachement à une certaine qualité de l'objet qui, même s'il n'efface pas la dimension idéologique, relie les témoins à ce film pour d'autres raisons. Tous se souviennent également de l'interprète principal du film Willy Birgel. Cet acteur de renom, dont la qualité de jeu est également soulignée par l'avis des *Zonal Film Archives* précédemment cité, a marqué les esprits au point de l'associer directement au nom du film (« Le film s'appelait *Willy Birgel reitet für Deutschland »*). Cela est dû à la présence des points de suspension au début du titre qui entraine une continuité dans la lecture entre le nom de l'acteur écrit en haut de l'affiche du film et le titre écrit plus bas. Il y a donc une véritable volonté de provoquer l'identification de l'acteur avec le personnage du film, perturbant les spectateurs même soixante-dix ans plus tard.

Cadars et Courtade rapportent les mémoires du réalisateur Arthur Maria Rabenalt qui considérait après-guerre que son film avait été jugé hâtivement comme étant idéologiquement

[697] « *Flak* » désigne les batteries d'artillerie anti-aériennes. Alice fait ainsi partie des quelques milliers de Mosellanes employées en tant que *Flakhelferin* pour aider à combattre les avions alliés. À propos de l'incorporation des jeunes filles d'Alsace et de Moselle, voir : CRDP d'Alsace, « Les jeunes femmes incorporées de force dans les organisations nazies de 1941 à 1945 », *Canopé Académie de Strasbourg*, 2010, <http://www.crdp-strasbourg.fr/data/histoire/malgre-elles/textes/malgre-elles.pdf>.

[698] EG-2.

marqué[699] : « Mon film sportif sur un champion hippique, porté uniquement par de simples sentiments patriotiques et produit sans intention politique, ne devint œuvre politique que par son succès aussi bien dans les pays étrangers neutres ou occupés qu'en Allemagne. ». Dans cette réinterprétation, typique des mémoires rédigées par les réalisateurs allemands après la guerre, Rabenalt fait certainement preuve de mauvaise foi. *...Reitet für Deutschland* est construit de manière à faire émerger la figure du *Freiherr* en tant que symbole de la réincarnation des Allemands bafoués par la défaite de 1918. La séquence finale, le point d'orgue de la « reconstruction » du cavalier, se déroule lors d'une compétition internationale de saut. Le cavalier allemand est le dernier à s'élancer. Le montage alterne entre des travellings latéraux nous faisant ressentir l'élan du cheval et des contre-plongées renforçant la stature du couple homme/animal (1). Le rythme d'enchainement des plans s'accélère à mesure que le cavalier réussit ses sauts. On alterne soudain la séquence avec une scène nous montrant l'orchestre qui sera chargé de jouer l'hymne du vainqueur. Or, personne n'a prévu la possibilité d'une victoire de l'Allemagne et les partitions de l'hymne du pays sont introuvables. Le cavalier allemand termine en tête du concours. L'hymne est finalement joué et le public, d'abord timide, salue avec vigueur la victoire du cavalier allemand. Les derniers plans sont montés en effet-clip sur l'hymne allemand. Ils alternent des vues en contre-plongée du *Freiherr* et de son cheval avec des individus filmés en plans serrés dans les gradins.

...Reitet für Deutschland (1)

[699] RABENALT Arthur Maria, *Film in Zwielicht: über den unpolitischen Film des Dritten Reiches und die Begrenzung des totalitären Anspruches*, Hildesheim, Olms, 1978, cité dans : CADARS Pierre et COURTADE Francis, *op.cit*., p. 126.

La métaphore de l'Allemagne, exclue de la scène internationale après 1918 et qui s'impose comme une puissance après l'avènement du nazisme, est à peine voilée. Le personnage principal interprété par Willy Birgel n'est pas, à notre sens, une transposition du *Führer* mais plus une personnification du peuple allemand humilié et qui retrouve toute son aura aux yeux des autres nations. Cette séquence est construite en opposition à la première séquence du film. Celle-ci entraine le spectateur sur des plaines désertiques de l'est de l'Europe où l'on suit le retour vers l'Allemagne des troupes de cavaleries. Il n'y a plus de vie sur ce territoire de terres brûlées et le château visité par les soldats est dans un triste état après des années de combats. Ainsi au regard de la fin du film, nous assistons dans ... *Reitet für Deutschland* à la renaissance du phénix allemand terni par l'humiliation de 1918 puis la politique de Weimar[700] et qui désormais ressort « scintillant et rajeuni des flammes »[701]. Cette métaphore est déjà utilisée dans les années 1930 par Goebbels lorsqu'il organise les autodafés dont les cendres doivent servir à la renaissance du peuple allemand. Elle est aussi un point clé de la pensée d'Hitler qui, s'appuyant sur cette capacité de résurrection, pensait déjà la postérité du Troisième Reich, notamment à travers les arts et l'architecture monumentale nazie[702]. La filiation douteuse établie entre les civilisations antiques et l'état nazi, soulignée notamment dans l'introduction d'*Olympia* de Leni Riefenstahl, est elle aussi étroitement liée à la figure du phénix. Il est donc difficile de ne pas voir également dans le film d'Arthur M. Rabenalt une représentation cinématographique de cette mythologie.

Le témoignage d'Adèle nous montre la position d'inconfort des spectateurs face à un film qui joue avec leurs sentiments : « J'ai même entendu dire : "Oui, j'aimerais bien qu'il gagne, il a tout fait pour gagner, pourquoi ? ". Je n'avais pas de rancune contre ce Monsieur Birgel »[703]. Par une manœuvre de distanciation où ses souvenirs prennent un temps ceux d'un ou d'une autre, Adèle admet avoir eu de l'engouement en voyant ce film et qu'elle a certainement soutenu l'effort de reconquête du cavalier. Elle termine son évocation en se réappropriant le souvenir qu'elle évoque mais en opérant une deuxième distanciation en abordant le physique de Birgel qui « n'était pas très beau » avant d'ajouter qu'elle était sûrement trop jeune pour le trouver beau. Rappelons que …*Reitet für Deutschland* est recommandé pour le public jeune et qu'Adèle s'y rend avec son école. Les autorités nazies

[700] L'émergence de la République de Weimar est évoquée dans le film de Rabenalt. Elle est vécue comme un déchirement par le héros.
[701] RICHARD Lionel, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 102.
[702] CHAPOUTOT Johann, « Comment meurt un Empire : le nazisme, l'Antiquité et le mythe », *Revue historique,* n°647, 2008, p. 657-676.
[703] EG-3.

instrumentalisent le plaisir que le film suscite chez les jeunes spectateurs. Aussi, l'expression « trop jeune » prend du sens pour innocenter l'attitude d'Adèle face à un film qui aurait pu la « manipuler ».

La mention *sbw* (particulièrement recommandé pour sa valeur politique) ne concerne que deux films de toute la production allemande sous le nazisme[704]. On ne retrouve que l'un d'entre eux dans la programmation de Moselle, *D III 88*, également distingué comme étant un film recommandé pour la jeunesse[705]. Sa présence relativement discrète coïncide avec le fait qu'il n'ait jamais été évoqué en entretien contrairement à d'autres films au sujet de l'armée allemande (*U-Boote Westwärts*, *Stukas*).

La mention *skbw* associe une grande qualité politique et une grande qualité artistique. Elle devrait ainsi concerner la quintessence de la production cinématographique sous le nazisme. En Moselle, nous identifions 21 des 28 films ayant été récompensés par cette mention et ils sont tous programmés au moins une fois à Metz[706]. Dans cette dernière ville, ils cumulent 342 jours de programmation, soit 4,3 % du total. Cela est évidemment peu mais c'est plus que ce que représente les 28 films *skbw* parmi les 1094 longs-métrages produits sous le nazisme (2,5 %). Parmi ces films, on identifie plusieurs titres également présents dans la liste UVB (*Jud Süss*, *Heimkehr*, *Ohm Krüger*, *Kampfgeschwader Lützow*, *Der Herrscher*[707]) ainsi que de nombreux films traitant de personnages historiques allemands (Frederic II dans *Der grosse König*, *Bismarck* et *Die Entlassung* consacrés au chancelier Bismarck, le chercheur *Robert Koch*[708], le sculpteur *Andreas Schlüter*[709], et Mozart dans *Wen die Götter lieben*[710]). Les seuls films *skbw* qui figurent dans l'un des palmarès reconstitués sont *Jud Süss* et *Wen die Götter lieben*.

La distinction politique est liée à des critères que nous n'avons pas pu identifier. Les membres de la *Filmprüfstelle* semblent distinguer des films pour leur qualité politique même lorsque leur contenu est loin d'aborder des éléments de l'idéologie nazie. Contrairement aux films de la liste UVB, les films à mentions politiques ne font pas forcément l'apologie du

[704] ALBRECHT Gerd, *op.cit.*, p. 111
[705] Il apparait dans les programmes des *Jungendfilmstunde* en Moselle.
[706] À Thionville, seulement 16 de ces films sont programmés.
[707] Veit Harlan, 1937, TVF : *Crépuscule.*
[708] Hans Steinhoff, 1939, TVF : *La lutte héroïque.*
[709] Herbert Maisch, 1942, TR : *Andreas Schlüter.*
[710] Karl Hartl, 1942, TVF : *Aimé des dieux.*

nazisme, de ses différentes organisations sous-jacentes ou encore de la guerre. *Wen die Götter lieben* est si « anodin » que ses droits sont rachetés dès la fin de la guerre pour être distribué aux États-Unis. On fait appel au réalisateur Frank Wisbar pour tourner quelques scènes supplémentaires et le film sort dans une version doublée en anglais sous le nom *The Mozart Story* en 1948. Le *New York Times* se montre alors critique vis-à-vis de la qualité cinématographique du film mais salue la performance d'Hans Holt dans le rôle de Mozart et juge satisfaisante celles des seconds rôles[711]. On note néanmoins l'ignorance de l'auteur de la critique puisque, selon lui, le film est d'origine autrichienne et date de 1939. Or, le film est tourné au cours de l'année 1942[712] et Josef Goebbels aurait lui-même proposé à Karl Hartl de réfléchir à cette adaptation[713]. Le ministre est à l'origine de quelques changements dans le montage après l'avoir visionné par deux fois. On imagine que ces arguments auraient probablement desservi la promotion de ce film hybride aux États-Unis.

Les films distingués pour leur qualité politique ne bénéficient pas non plus d'une surreprésentation en Moselle. Leur présence reste équivalente à celle des films UVB dont moins de la moitié ont reçu une mention *sw* ou *skbw*. En dernier lieu, nous comparons les programmes de Moselle au corpus établi par Gerd Albrecht pour distinguer les films selon leur contenu idéologique.

I.4.1.c La classification de Gerd Albrecht

La classification de Gerd Albrecht range les films allemands dans quatre catégories : P pour les films de propagande ; H pour les films « gais » (*Heiteres filme*) ; E pour les films « graves » (*Ernstes filme*) ; A pour les films tantôt gais ou graves[714]. Il s'agit pour nous du dernier outil pour évaluer la part de films idéologiques en Moselle. Parmi la production nazie, 14 % des films seraient des films de propagande. Au niveau de l'ensemble des programmes reconstitués proposant un film allemand, ils représentent 16,5 % du total. Pour ajuster notre observation, on restreint le même calcul sur des périodes plus courtes et uniquement sur les villes dont nous avons l'intégralité des programmes. Ainsi pour l'année 1940, les cinémas de Metz et Thionville programment 16 % de films « P ». Si l'on considère

[711] « The Screen; Mozart's life in english », *New-York Times*, 15 novembre 1948.
[712] *Filmportal.de.*
[713] GOEBBELS, Joseph, LAMBAUER Barbara, MANNONI Olivier, FRÖHLICH Elke, MÖLLER Horst, BRAYARD Florent et PESCHANSKI Denis, *op.cit,* 2009, p. 461-462.
[714] ALBRECHT Gerd, *op.cit*., p. 106-109.

que 96 % des programmes diffusés dans ces deux villes en 1940 datent de l'année 1939 et 1940, on peut ajuster le résultat comparatif : 13,1 % des films produits par les Allemands en 1939 sont classés « P » et 15,1 % en 1940. Donc la moyenne à Metz et Thionville en 1940 excède sensiblement celle des films qui sont alors en circulation. Cette précision ne peut être obtenue pour les autres années compte tenu de l'étalement des films exploités en Moselle selon leur année de production. Néanmoins si on effectue le calcul du nombre de films « P » sur l'ensemble des programmes de Metz de l'annexion, on trouve 17,8 % de films « P » parmi les 906 programmes proposant des films allemands. À Thionville, le taux est de 18,3 %. Mais là encore, il faut aussi considérer les variations annuelles quant aux films classés dans la catégorie « P ». Albrecht attribue celle-ci à 33,8 % des films produits en 1941, à 25 % des films produits en 1942 et comme nous venons de le voir à 15,1 % des films de l'année 1940. Or 59 % des films diffusés dans les deux villes durant l'annexion datent de ces trois années. Ainsi la variation entre les films produits chaque année et les films exploités dans les salles de Moselle pourrait expliquer le léger excédent de films « P ».

L'évaluation idéologique des programmes des salles de Moselle à l'aide de trois outils distincts indique qu'il n'existe aucune propension à privilégier la diffusion de films ayant une fonction politique ou idéologique en Moselle. Pour ces trois comparaisons, la moyenne de la représentation locale des films visés par les outils d'évaluation est légèrement supérieure à leur poids réel dans la production allemande. Cette différence nous semble trop faible pour l'envisager comme une distinction locale. Elle peut s'expliquer par le succès rencontré par certains films comme *Jud Süss* qui est à la fois un film UVB, récompensé par une mention politique et classé « P » chez Albrecht. À l'opposé de ces constatations, nous pouvons affirmer qu'il n'existe pas de traitement de faveur envers les publics qui composent les salles de Moselle. Les spectateurs ne sont pas épargnés par la propagande cinématographique. Cela explique les souvenirs que certains jeunes spectateurs ont de certains films mais n'exclut pas en revanche le fait qu'ils puissent appréhender ces œuvres à leur manière. Cependant, il convient de ne jamais oublier que tous ces films plus ou moins orientés idéologiquement circulent dans un marché. L'ordre dans lequel les films sont programmés, les salles qui évitent de programmer certaines œuvres, voire les thèmes qu'on s'abstient d'aborder sont également des moyens d'utiliser le cinéma comme un outil idéologique. Cela se ressent particulièrement à travers les films allemands dont la programmation sert à pointer du doigt un ennemi en particulier. L'étude de leur répartition sur le territoire mosellan révèle des variations intéressantes.

I.4.2 Analyses thématiques

La programmation mosellane ne contient que très peu de films de ce qu'Eric Rentschler nomme le premier mouvement de la propagande cinématographique nazie[715]. Au début du Troisième Reich, les films auraient servi selon lui à une propagande sensée construire la figure du nouvel homme. Même si d'une manière générale on ne trouve que peu de films des premières années du nazisme dans la programmation locale, il est toutefois remarquable de noter l'absence des figures cinématographiques du nazisme tel que Heini (*Hitlerjunge Quex*), le héros aryen *Hans Westmar*[716]. Même Fritz Brand qui rejoint les SA pour combattre le communisme (*SA-Mann Brand*[717]) n'apparait qu'à quatre reprises dans la programmation reconstituée. De la même manière, on souligne l'absence de toute programmation des documentaires de Leni Riefenstahl, *Triumph des Willens* et *Olympia*, pendant l'annexion de la Moselle. Il n'en est pas de même pour les films du second mouvement de propagande dont l'objectif est de dépeindre les adversaires du nazisme[718]. Cette vague de films est produite entre 1939 à 1942 et concerne à la fois les nations qui s'opposent aux Allemands dans la guerre — la France étant relativement épargnée — et la religion juive. Les premiers grands films commandés par l'État dans cette perspective sortent donc dès l'année 1940. Les Mosellans sont ainsi confrontés à tout l'appareillage publicitaire accompagnant les œuvres les plus répréhensibles du cinéma nazi, et cela au moment où les autorités locales tentent de créer l'évènement avec chaque nouveau film qui arrive en Moselle. Il ne faut pas oublier que le cinéma ne reste en définitif qu'un seul des éléments de la propagande allemande et que chacun des films que nous allons évoquer s'accorde avec un message plus global, selon le principe de l'orchestration de la propagande cher à Josef Goebbels.

Jusqu'à présent la consommation des films allemands de propagande n'avait été étudiée qu'en fonction de leur date de distribution. Ainsi les déductions faites quant à l'impact de ces films sur les spectateurs s'inscrivaient dans une chronologie de l'instant. Pourtant les films n'arrivent pas au même moment sur tous les écrans du pays, et encore moins sur ceux du département mosellan. De plus, ce raisonnement ignore la question des reprises des films et

[715] RENTSCHLER Éric, *op.cit.*, p. 153
[716] Franz Wenzler, 1933, TR : *Hans Westmar.*
[717] Franz Seitz, 1933, TR : *Brand, l'homme des SA.*
[718] RENTSCHLER Éric, *op.cit.*, p. 153

donc de leur circulation au-delà du moment de leur première (dans un pays, une ville, un quartier). L'observation de la circulation des films abordant les questions identitaires nous permet de faire la démonstration de l'intérêt d'une prise en compte des films en circulation.

D'après l'observation de l'ensemble de la reconstitution des programmes, nous considérons qu'un film qui circule bien en Moselle doit apparaitre au moins à deux reprises dans les deux plus grandes villes dont nous possédons tous les programmes, Metz et Thionville, et être reprogrammé au moins une fois par an dans d'autres communes. Ces critères sont d'autant plus observables lorsqu'on s'intéresse aux films du « second mouvement » puisqu'ils sortent sur les écrans de Moselle au début de l'annexion et ont ainsi quatre années pour tenter d'obtenir un plébiscite local.

I.4.2.a Les films antisémites

La question des films antisémites est centrale dans l'historiographie du cinéma nazi. Pour la première et seule fois de l'Histoire, des films stigmatisant une religion ont été produits conjointement à la mise en place d'un génocide. Les historiens du cinéma retiennent cinq films qui s'inscrivent dans cette vague antisémite : *Robert und Bertram*, *Leinen aus Irland*[719], *Jud Süss*, *Der ewige Jude*[720] et *Die Rothschild*[721]. Comme nous l'avons vu, *Venus vor Gericht* et *Wien 1900* peuvent aisément être rapprochés de cette sélection. La notoriété de *Jud Süss* provoque généralement l'oubli des autres. Pourtant il suffit d'observer les dates de production pour identifier qu'il s'agit bien d'une vague de films racistes qui se déploie sur les écrans. Josef Goebbels concevait la propagande comme une orchestration concertée entre l'action politique ou militaire et les informations diffusées par les médias. Ce n'est donc pas un hasard si presque tous ces films sont mis en production dans les alentours du *Pogrom* organisé par les nazis, notamment lors de la nuit de Cristal. Sans pouvoir précisément dire si ces films ont eu un lien direct avec le déclenchement de la Solution Finale[722], il convient d'inscrire ces films dans la montée en puissance de l'idéologie aryenne et ainsi de la persécution antisémite[723]. Afin

[719] Heinz Helbig, 1939, TVF : *Les rapaces.*
[720] Fritz Hippler, 1940, TR : *Le péril juif / Le juif éternel.*
[721] Erich Waschneck, 1940, TR : *Les Rothschilds.*
[722] Il est avéré que *Jud Süss* et *Der ewige Jude* ont été projetés à l'intention des soldats chargés de la surveillance de camps de concentration et d'extermination.
[723] GARÇON François, « Cinéma et histoire : les trois discours du Juif Süss », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34ème année, n°4, 1979, p. 694-720.

d'affirmer leur puissance et leur supériorité, les nazis ont besoin de définir un peuple ennemi qui leur permette de « ressentir leur propre existence et confirmer leur propre réalité[724] ».

Jud Süss en Moselle

Jud Süss est une des nombreuses adaptations de l'histoire réelle de Süss Oppenheimer, un marchand juif du Wurtemberg au XVIIIème siècle. Le film raconte l'ascension sociale fulgurante de Süss (Ferdinand Marian) dans un duché où les Juifs n'ont aucun droit de passage. Au début du film, le Duc Karl Alexander fraichement nommé envoie l'un de ses émissaires lui acheter des bijoux auprès du marchand juif. Il se rend alors dans le ghetto où vit la communauté juive, et rencontre Süss qui insiste pour présenter ces bijoux lui-même au duc. Il faut pour cela lui obtenir un laissé-passé spécial et, pour ne pas éveiller les soupçons, Süss prévoit de couper sa barbe et d'attacher ses cheveux. Les Juifs sont en effet interdits de pénetrer dans la cité de Stuttgart. Sa malignité lui permet d'obtenir rapidement les faveurs du duc. Ce dernier lui accorde notamment le statut de ministre des routes du duché dans le but de régler une dette ancestrale dont il est redevable envers la communauté juive. Süss impose alors des perceptions aux usagers des routes et provoque la colère de toute la population. Le ministre parvient à organiser un coup d'état qui lui confère les pouvoirs absolus. Süss est présenté comme un libertin attiré par de nombreuses jeunes femmes. Il jette son dévolu sur Dorothea (Kristina Söderbaum), la fille du Conseiller du district Sturm (Eugen Klöpfer) et la fiancée de Faber. Celle-ci se refuse à Süss et il finit par la violer. La douleur et la honte qu'elle ressent la conduisent au suicide. La communauté locale est choquée et se révolte. La stratégie de Süss ne fonctionne plus, il est jugé et condamné à mort.

Malgré ce qu'annonce l'intertitre d'ouverture, la version proposée par Veit Harlan, sous le contrôle de Josef Goebbels[725], détourne des points clés de cette histoire[726]. Le film biaise les faits et inverse au final les pôles entre coupables et victimes[727]. La victime du récit original est Süss alors que dans le film de Veit Harlan, il incarne le mal en personne.

---

[724] RENTSCHLER Eric, *op.cit*., p. 154.

[725] Le premier scénario est écrit par Veit Harlan mais il collabore avec deux autres auteurs. Plusieurs réunions sont organisées également avec Goebbels. La genèse du film est racontée dans l'autobiographie de Veit Harlan ainsi que dans quelques passages des journaux intimes du ministre. HARLAN Veit, *Souvenir ou le cinéma allemand sous Goebbels*, Paris, France-Empire, 1974.

[726] Les critiques allemandes et françaises du film insistent, au contraire, sur l'authenticité du récit. Dans *Le petit parisien*, André Le Bret évoque un film dont les auteurs n'ont pas songé « à faire œuvre d'imagination » (« *Les nouveaux films : Le Juif Süss* », *Le petit parisien,* 11 février 1941).

[727] Pour une étude approfondie des modifications subies par le récit original, il faut consulter l'ouvrage de Claude Singer consacré au film de Veit Harlan. En outre, il y propose une analyse minutieuse, quasi-exhaustive, de

Jud Süss est un film de commande de l'État nazi (*Staatsauftragsfilme)*. Ce « prologue cinématographique de l'Holocauste[728] » attire plus de 20 millions de spectateurs en Allemagne. En France, le film remporte également un succès considérable. La presse corporative fait état de records battus et de « recettes jamais atteintes » au *Variétés* de Toulouse. À Marseille, *Le Film* indique que le film est l'évènement de la saison, jamais un film n'aurait été autant applaudi. Le même constat est fait à Lyon où *Jud Süss* réalise une recette de 100 000 francs dès sa première semaine de programmation[729]. Malgré l'inscription contextuelle indécente de ce film, il reste « un film de fiction réalisé avec soin dans le cadre d'une activité artistique réalisée non sans talent » [730]. Après-guerre, *Jud Süss* a donné lieu à plusieurs procès où son réalisateur fut sommé d'expliquer son rôle dans sa genèse. Le tribunal devait également établir si le film avait pu influencer la Solution Finale ayant été mise au point à Wannsee en juin 1941. Si Veit Harlan échappe à une condamnation, le film est quant à lui considéré comme une œuvre criminelle[731].

Le film est choquant dans la démonstration qu'il fait du « Juif » et donc de l'antisémite qu'il propage. Dans le contexte de l'époque, en Allemagne tout du moins, le discours véhiculé par le film n'est pourtant pas beaucoup éloigné du traitement infligé aux Juifs depuis plusieurs années. Pour celles qui n'ont pas fui sous la pression de l'État, leur quotidien est complètement entravé par des mesures prises à leur encontre : les enfants n'ont plus le droit d'aller à l'école publique, les familles juives n'ont plus le droit de posséder de l'or, on commence à les regrouper dans des pavillons dédiés, etc. L'année 1940 est aussi celle où débute le transfert d'hommes de confession juive dans les camps de travail polonais. Il reste difficile d'affirmer avec certitude que les films antisémites ont préparé les spectateurs allemands à accepter l'extermination des Juifs. Pour autant, le fait de diffuser cette vision haineuse au cinéma a sans nul doute été exploité comme tel par les autorités.

En Moselle, la publicité pour *Jud Süss* démarre le 27 septembre 1940 dans le MZ avec un long article relatant la première du film à Berlin. Quelques jours avant la première du film qui a lieu au *Rex* le 1er novembre, le MZ publie un nouvel article au titre équivoque : « Du

---

l'antisémitisme présent dans ce film : SINGER Claude, *Le Juif Süss et la propagande nazie, l'histoire confisquée*, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

[728] RENTSCHLER Eric, *op.cit*. p. 151.

[729] Les fac-similés de la revue sont visibles dans HARLAN Veit, *op.cit*., p. 319.

[730] GLON Emmanuelle, « Le Film comme Crime : le cas Veit Harlan », *Raisons politiques*, n° 34, 2009, p. 167-189. Cette affirmation a pour but de l'opposer à la mauvaise qualité de la réalisation du documentaire *Der ewige Jud*.

[731] HARLAN Veit, *op.cit*., p. 331.

ghetto à la potence »[732]. Il reprend l'intrigue du film et présente une partie du casting. Alors que Rentschler cite une note du ministère de la Propagande interdisant toute référence à l'antisémitisme dans la publicité faite du film[733], nous constatons en Moselle une présence non dissimulée de la haine à l'encontre des Juifs dans la communication écrite au sujet de *Jud Süss*. À propos du personnage du rabbin Loew interprété par Werner Krauss, l'auteur de l'article, dont l'identité n'est pas donnée, évoque à travers lui la « tendance de la race juive à agir dans l'ombre ». Plus loin, l'article aborde les conséquences de l'entrée des Juifs dans la cité de Stuttgart qui oblige les Souabes[734] à « nourrir une meute affamée issue des ghettos européens ». Le doute quant à la liaison entre le film et l'antisémitisme nazi n'est donc pas permis. Le lendemain de la sortie du film à Metz, un troisième article est publié. Le titre est plus nuancé que le précédent : « De juif du ghetto à courtisan »[735]. Il n'est ainsi plus question de l'issue tragique du film. On insiste sur le travail d'Harlan qui n'a pas réalisé un film orienté (*Tendenzfilm*) mais une œuvre belle et bien basée sur des faits historiques. On y voit un effort de relativisation par rapport aux propos antisémites tenus dans les premières publications du MZ. Or l'auteur de ce troisième article finit par évoquer la « nation-parasite » qui sème le malheur partout où elle obtient le pouvoir. Les photos et portraits dessinés accompagnant les articles et les programmes soulignent plutôt la relation entre Süss et Dorothea, comme s'il s'agissait avant tout d'un film sur une histoire d'amour impossible. Quoiqu'il en soit, « l'évènement cinématographique[736] » de ce début d'annexion attire les foules à Metz. Un texte inséré dans l'encart publicitaire du film invite les spectateurs à se rendre aux séances de l'après-midi en raison d'une forte affluence[737]. À Thionville, où le film est projeté pour la première fois le 15 novembre 1940 au *Scala*, la demande semble tout aussi forte. Cinq mois plus tard, on annonce sa reprise suite à une « grande demande populaire »[738]. Le film est projeté alors au *Gloria* durant 10 jours.

Dans les faits, l'engouement pour *Jud Süss* en Moselle est à rapprocher de son succès généralisé en France et en Allemagne. La question obsessionnelle à laquelle il est difficile

---

[732] *MZ*, 26 octobre 1940.

[733] Cette information est également citée par David Welch. Il explique que Josef Goebbels interdit en 1939 l'utilisation du terme « antisémite » pour le remplacer par « défense contre les juifs ». Pourtant, comme nous le verrons avec *Der ewige Jude*, le terme apparait bien dans les articles de presse en Moselle annexée. WELCH David, *op.cit.*, p. 138.

[734] Il s'agit du nom d'une région d'Allemagne, correspond en partie aux régions administratives du Bade-Wurtemberg et à la Bavière.

[735] *MZ*, 2 novembre 1940.

[736] *MZ*, 14 mars 1941.

[737] *MZ*, 5 novembre 1940.

[738] *MZ*, 14 mars 1941.

d'obtenir une réponse fiable est celle de l'attirance envers l'œuvre. En Moselle, on remarque que la publicité faite pour *Jud Süss* est calquée sur une communication massive similaire à d'autres sorties de la même année[739], et dont nous n'observons que les traces restantes dans la presse. Il faut imaginer des publicités imprimées dans les cinémas, des bandes annonces avant chaque séance, voire même des messages radiodiffusés. Tout cela est destiné à susciter la curiosité et l'engouement. Les spectateurs potentiels observent cette communication et prévoient d'aller voir le film en se disant, éventuellement, que si le film a du succès, c'est que « quelque part cela est justifié »[740]. On ne peut donc pas exclure la présence d'un public attiré en partie par le spectacle artistique promis par la publicité. Néanmoins, comme nous venons de le voir, celle-ci a du mal à taire le lien entre l'antisémitisme qui caractérise alors l'Allemagne nazie et le contenu du film.

L'antisémitisme s'observe presque partout en Europe au cours des années 1930[741]. Nous identifions plusieurs traces d'actions de propagande antisémite en Moselle dans les années qui précèdent la guerre. En mars 1937, la préfecture est informée de la distribution de tracts dans les boîtes aux lettres des habitants de Sarreguemines. Idem en 1938 où ce sont cette fois les habitants de Forbach qui sont visés[742]. La police constate elle-même une efficacité de cette propagande antisémite dans les campagnes de Moselle et auprès des classes ouvrières[743].

---

[739] Voir l'exemple d'*Ohm Krüger* p. 87.

[740] JULLIER Laurent, *op.cit.,* 2002, p. 65.

[741] Le discours historique de *Jud Süss* est, pourrait-on dire, d'une certaine « normalité » quant à la méfiance à l'égard des Juifs au XVIIème et XVIIIème siècle. Plus tôt dans l'histoire de la Moselle, et de Metz en particulier, nous identifions les traces d'une histoire rappelant le sort du véritable Süss à Stuttgart. Elle ne démontre certainement pas l'existence, deux siècles plus tard, d'un antisémitisme local. Par contre, elle montre que ce territoire a été la proie d'un antisémitisme équivalent à celui de la Bavière, et à la même époque. Il s'agit du procès de Raphaël Levy condamné au XVIIème siècle pour le meurtre d'un enfant de trois ans dans la commune de Glatigny, située quelques kilomètres à l'est de Metz. Ce boucher juif était de passage dans le village au moment du crime et il est rapidement arrêté car les habitants le soupçonnent d'en être l'auteur. Le procès montre des incohérences majeures entre le récit des faits et la présumée culpabilité du boucher. Pourtant les témoignages à son encontre se multiplient et déversent, au-delà de quelconques preuves, une haine antisémite à l'encontre de la communauté juive. Raphaël Levy est finalement condamné à mort sur un bucher. Il faut attendre l'affaire Dreyfus pour qu'un auteur s'empare à nouveau de cette histoire afin de relater d'une manière plus générale l'antisémitisme dont elle témoigne. L'affaire Lévy y est racontée méticuleusement. On lui reproche d'avoir enlevé l'enfant pour le sacrifier, une accusation de crime de sang provenant d'un mythe tenace à cette époque. Il faut l'intervention du roi Louis XIV pour empêcher le Parlement de Metz de procéder à l'expulsion de tous les juifs de la cité en conséquence de l'inculpation de Levy. À Glatigny, il aura fallu attendre 344 ans pour que Raphaël Levy soit réhabilité par la commune et que la communauté judaïque qui avait déclaré la ville « maudite » puisse désormais la traverser et y séjourner. REINACH, Joseph, *Raphaël Lévy : une erreur judiciaire sous Louis XIV*, Paris, Delagrave, 1898, p. 10.

[742] DEBONO, Emmanuel, *Aux origines de l'antiracisme la LICA, 1927-1940*, Paris, CNRS, 2012.

[743] *Ibid*.

Les résultats nationaux des élections législatives de 1936 qui amènent le Front Populaire au pouvoir ne correspondent pas aux résultats locaux où la droite radicale arrive en tête[744]. Le département est celui qui voit les voix communistes progresser le moins entre 1932 et 1936. Dans le même temps, le chanoine de Metz et directeur du journal *Le Lorrain*, Charles Ritz, le maire Paul Vautrin ainsi que le député Robert Sérot constituent le « Front Lorrain » en opposition au Front Populaire[745]. Cette nouvelle force politique s'oppose principalement à la gauche et au communisme. Elle est rejointe par de nombreux sympathisants d'extrême-droite[746]. L'un de leur cheval de bataille est la question du particularisme de l'enseignement scolaire local. Il est l'occasion, dès 1936, d'échanges virulents à l'encontre du gouvernement qui souhaite suspendre l'enseignement bilingue en Moselle. Les intérêts culturels mosellans s'associent à une opposition féroce envers la Gauche française et le Front Populaire, une lutte qui se tasse à l'approche de 1939 et qui n'existera plus après-guerre[747]. Les communistes et l'extrême-droite s'affrontent à plusieurs reprises, notamment à Metz[748]. Le Front Lorrain, même s'il n'affiche aucun antisémitisme ou sentiment pro-nazi, contribue à la « médiatisation » d'un nationalisme exacerbé[749]. Le Parti Social Français (PSF), né des Croix de feux dissoutes, bénéficie d'un soutien indirect de la part du Front Lorrain. Environ 500 sympathisants du PSF et du Front Lorrain défilent contre une réunion publique du PCF le 10 octobre 1936 à Metz[750]. Ils reçoivent les salutations du maire de la ville depuis son domicile puis se dirigent devant les locaux des journaux *Le Messin* et *Le Lorrain* pour témoigner leur soutien. Le défilé se termine au *Républicain Lorrain* où les manifestants viennent provoquer les journalistes. La situation dégénère et les locaux sont saccagés, la police intervient et procède à l'arrestation de quelques manifestants. Ces mouvements d'extrêmes-droite ouvrent la voie à l'expression d'un antisémitisme politique qui se rapproche davantage du nazisme[751].

---

[744] Le Front Populaire récolte 29 % des suffrages en Moselle et les partis de droite (toutes tendances confondues) en obtiennent 65 %. Au niveau national, le Front populaire récolte 57,2 % des suffrages contre 42,68 % pour les partis de droite. ZANOUN Louisa, *Interwar Politics in a French Border Region: the Moselle in the period of the Popular Front, 1934-1938*, thèse de doctorat en philosophie, London School of Economics and Political Science, 2009, p. 173-185.

[745] ROTH François, « Un journaliste messin du début du vingtième siècle : L'Abbé Charles Ritz, directeur politique du Lorrain », *Académie Nationale de Metz*, volume 21, 2009, p. 287.

[746] LERCH Dominique, « Du journalisme au syndicalisme paysan, entre Alsace, Moselle et Algérie, un itinéraire d'extrême-droite, proche du nazisme : Joseph Bilger (1905-1975) », *Annales de l'Est*, 2013, 2, p. 231-272.

[747] Au sujet de la lutte entre le Front Lorrain et le Front Populaire, voir : WILMOUTH Philippe, *1936 - front Lorrain contre front populaire*, Knutange, Fensch Vallée, 2006.

[748] ZANOUN Louisa, *op.cit.*, p. 173-185.

[749] Dans un élan de provocation anti-communiste, Ritz écrit dans les colonnes du *Lorrain*, le journal qu'il dirige, qu'il préfèrerait l'Allemagne d'Hitler à la Russie de Staline. *Ibid.*, p. 177.

[750] *Ibid.*, p. 184.

[751] *Ibid.*, p. 186.

Dans le film de Veit Harlan, l'antisémitisme est reproduit fidèlement. La soif de réussite et de contrôle de Süss, même si elle est cruelle, s'explique en partie dans le film par la xénophobie franche adressée à l'égard de sa communauté. Le scénario semble jouer avec cette contradiction entre un coupable désigné et la persécution à l'égard de ses semblables. Il suscite chez certains spectateurs une empathie pour Süss comme le rappelle un témoin appelé au procès contre Harlan évoquant la première du film à Copenhague : « La salle était comble. Le public était aux trois quarts composé de Danois, le reste étant formé de soldats allemands. (…) Le public resta parfaitement calme pendant la projection. En sortant j'entendis même des remarques élogieuses du public à propos de l'interprétation du "*Juif Süss*". On considérait que ce personnage avait été représenté de façon sympathique »[752]. On retrouve également dans cette contradiction, narrative et réceptive, ce qu'Adorno et Horkheimer décrivent comme un phénomène de « projection » des propres pulsions négatives d'un peuple sur un autre, en l'occurrence les nazis envers les Juifs[753]. Les derniers mots de Süss au moment où il entre dans sa cage de pendaison sont : « J'ai été seulement un fidèle serviteur de mon souverain » qui rappellent étrangement les arguments des criminels de guerre nazis lors de leur procès[754]. Si cette ambivalence quant à l'attitude à avoir vis-à-vis de Süss est envisageable, elle peut aussi nous conduire à considérer qu'une empathie envers lui est une manière de relativiser l'action politique des nazies. En effet, si un spectateur venait à comprendre la volonté de vengeance de Süss au nom de sa communauté (en admettant ainsi qu'il puisse s'entourer d'une garde personnelle, manipuler l'opinion et accéder au pouvoir par un coup d'état), il entamerait une réflexion quant à la compréhension de l'action des nazis pour s'emparer du pouvoir et sauver l'Allemagne en péril. Ainsi une sorte de piège se referme sur les spectateurs face à *Jud Süss*. Toute forme d'empathie, à l'égard des habitants de Stuttgart ou de la communauté du ghetto, revient à accepter l'action politique du parti nazi.

D'autre part, le film doit toujours être considéré d'après ce qu'il propose aux spectateurs. *Jud Süss* n'a pas été vu que par des antisémites et il n'a certainement pas transformé des humanistes en xénophobes. Pour ces spectateurs, Süss aurait-il pu être envisagé d'abord comme un vilain ? L'histoire du film nous montre que, même vis-à-vis de son rabbin, il est appréhendé d'une manière négative. Lorsque Süss le convainc de se faire passer pour un astrologue pour faire une fausse prédiction au duc, celui-ci lui répond : « Tu es devenu dissolu

[752] HARLAN Veit, *op.cit.*, p. 325. Ce genre de réaction reste tout de même surprenante quand on songe au fait que Süss est tout de même un violeur.

[753] ADORNO Theodor et Horkheimer Max, « Eléments de l'antisémitisme », *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1983.

[754] RENTSCHLER Eric, *op.cit.*, p. 164.

et orgueilleux ». Il l'avertit que le châtiment de dieu est sévère quand les Juifs oublient ce qu'ils sont. Süss utilise avec son représentant religieux les mêmes techniques de persuasion et de manipulation qu'il met en œuvre depuis le début du film avec le duc. Le rabbin accepte finalement de mentir car Süss le convainc que cela bénéficiera au reste de la communauté.

Il demeure impossible de restituer de nos jours l'expérience vécue par les spectateurs mosellans. Le film est présent dans la mémoire de presque tous les témoins mais il est difficile de faire la part des choses entre les souvenirs liés à sa vision durant l'annexion et le discours historique qui a accompagné le film depuis. D'ailleurs aucun des témoins ne s'étend sur ce film. Marie-Louise fut « obligée » d'aller voir le film avec toute sa classe bien que « ces histoires avec les Juifs » ne l'intéressaient pas. Pour autant, elle nous indique aussi qu'elle se rappellera toujours de cette projection.

Même si *Jud Süss* figure au palmarès des villes de Metz et de Thionville, la mesure de son succès local mérite d'être nuancée. Entre le 1er novembre 1940, date de sa première triomphale au *Rex* de Metz, et le 18 juillet 1941, il est programmé trois fois dans la ville, deux fois à Thionville et une fois à Saint-Avold. Bien que nous ne puissions nous assurer de l'exhaustivité de cette reconstitution, il va de soi que chaque programmation de *Jud Süss* constitue un évènement, comme le sera l'année d'après celle de *Frauen sind doch bessere Diplomaten* ou encore *Die goldene Stadt*, et qu'ainsi le MZ devait l'annoncer dans ses colonnes. Malgré les encarts qui annoncent une fréquentation massive, le film disparait totalement de la reconstitution des programmes après juillet 1941. Sa première période d'exploitation dure ainsi huit mois. Il n'est de retour sur les écrans de Moselle qu'en juin 1944 où il apparait dans quatre programmes : Thionville, Saint-Avold, Metz et L'Hôpital. Il est aussi l'un des derniers films à apparaître dans notre base de données le 18 octobre 1944, quelques semaines avant la Libération par les troupes américaines.

Programmation de *Jud Süss* en Moselle

Date	Salle	Jours	Séances
01/11/1940	Metz Rex	12	38
15/11/1940	Thionville Scala	7	22
14/03/1941	Thionville Scala	4	13
21/03/1941	Saint-Avold Krämer	4	6
18/04/1941	Metz Scala	7	22
18/07/1941	Metz UT sablon	3	5
20/06/1944	Thionville Gloria	10	31
11/07/1944	Saint-Avold Zentral	2	2
05/08/1944	Metz Gloria	10	30
18/10/1944	Spittel	2	2

Der ewige Jude

Quelques jours après la dernière projection de *Jud Süss*, le *Rex* de Metz reçoit le 13 décembre 1940 le documentaire *Der ewige Jude* de Fritz Hippler[755]. Le film est programmé sept jours comme cela se fait généralement. Le 2 décembre, on rapportait dans le MZ l'avant-première du film à Berlin sans rien cacher du contenu antisémite du film. La « symphonie de l'horreur et du dégoût[756] » présente pour la première fois l'intérieur des ghettos de Lublin, de Litzmannstadt (ghetto de Loeb) et de Varsovie. Tout ce qui est montré dans ce film provient de la réalité immédiate de ces ghettos[757]. L'article promet au lecteur d'observer la vie quotidienne, les synagogues des « parasites juifs ». Le film offre un aperçu fidèle du fanatisme antisémite d'Adolf Hitler puisqu'il visionnait régulièrement les rushs tournés dans les ghettos et demandait à accentuer la violence des images[758]. Le jour de sa première à Metz, on insiste à nouveau sur l'authenticité du film, ce n'est pas « une vision fantasmée » selon le MZ. Le film dévoile aussi

[755] Fritz Hippler est alors le directeur de la *Reichsfilmkammer*. Ce docteur en sociologie, également capitaine SS, dirige plusieurs documentaires. Il est exclu de son poste en juin 1943 à la suite d'une mésentente avec Josef Goebbels (sur ce point les versions sont nombreuses). Il devient alors caméraman sur le front. Après la guerre, il se défend de toute antisémitisme. Un an avant sa mort, il déclare que *Der ewige Jude* est la plus misérable pièce du projet antisémite. VANDE WINKEL Roel, « Nazi Germany's Fritz Hippler, 1909-2002 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volume 23, n°2, 2003, p. 91-99.

[756] Cette citation provient de l'article du MZ daté du 2 décembre mais Cadars et Courtade la signalent également. Il s'agit certainement d'une phrase publicitaire d'accroche. CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit.*, p. 195.

[757] *MZ*, 2 décembre 1940.

[758] GLON Emmanuelle, *art.cit.*

ce qui se cache sous « le masque » de la communauté juive et notamment sa responsabilité dans le nouveau conflit mondial[759]. Le lendemain le MZ publie un troisième article sous la forme d'un compte-rendu de cette première séance en Moselle. Le sentiment du rédacteur est sans équivoque : « On peut se rendre à cette projection sans rien avoir contre les Juifs et quitter la salle en bon antisémite[760] ». Pour la première fois, on intègre le contexte local dans la réflexion antisémite du film : « Metz est un lieu de passage de longue date des juifs qui voient dans la ville une de leur résidence favorite[761] ». *Der ewige Jude* est censé renseigner les spectateurs sur le « danger du judaïsme » à l'aide d'une réalisation ancrée dans le réel où les images sont plus efficaces que n'importe quel discours. La propagande insiste encore sur l'aspect documentaire du film comme étant un gage de son authenticité : « La caméra donne une vision impartiale de la réalité »[762]. Pourtant le film s'attache justement à manipuler le spectateur en mélangeant la réalité et la fiction. Par exemple, il emploie des extraits des films où des acteurs juifs incarnent des vilains dans le but de caractériser la personnalité réelle de l'acteur[763]. C'est le cas notamment de Peter Lohr qu'on montre dans son rôle d'assassin d'enfant dans *M, eine Stadt sucht eine Mörder*[764].

L'antisémitisme de e*wige Jude* est encore plus radicalisé que dans *Jud Süss*. La distanciation envisageable par le caractère fictionnel du film de Harlan est remplacée par les plans tournés in-situ dans les ghettos juifs. La démonstration du complot juif est fanatisée et transmet une véritable haine. On peut par contre aisément imaginer le jeune Faber dans *Jud Süss* être animé d'une xénophobie aussi prononcée.

La distribution locale du documentaire antisémite est restreinte. Après la première au *Rex* en décembre 1940, le film apparait seulement à deux autres reprises et disparait définitivement après son passage à Thionville en septembre 1941. On ne peut donc pas y voir un engouement particulier en Moselle. Cela correspond à la réception nationale du film qui, en cumulant « seulement » deux millions de spectateurs[765], peine à réitérer le succès de *Jud Süss* et ses 20 millions d'entrées.

---

[759] *MZ*, 13 décembre 1940.
[760] *MZ*, 14 décembre 1940.
[761] *Ibid*.
[762] *Ibid*.
[763] GLON Emmanuelle, *art.cit.*
[764] DELAGE Christian, *La vision nazie de l'Histoire*, Lausanne, L'Âge d'Or, 1989, p. 71.
[765] ASLANGUL Claire, « Faire peur, faire "vrai" : *Der ewige Jude*. Objectifs, procédés et paradoxes d'un "documentaire" antisémite », *ILCEA*, n°23, 2015.

Les autres films antisémites

À part ces deux films dont la réputation n'est plus à faire, nous retrouvons également en Moselle les trois autres films considérés par les historiens comme des films portant atteinte à la communauté juive. *Robert und Bertram* et *Leinen aus Irland* sortent en 1939 et inaugurent ainsi le cycle des films antisémites. Le premier est une comédie contenant plusieurs séquences musicales et interprétée par Rudi Godden (Robert) et Kurt Seifert (Bertram). Les deux hommes se sont échappés d'une prison et se rendent dans une auberge. Ils font la connaissance de la fille du propriétaire qui doit être mariée prochainement à un riche homme d'affaire. La jeune fille est amoureuse d'un autre homme mais ce mariage imposé est le seul moyen d'effacer la dette de son père envers cet homme. Robert et Bertram souhaitent l'aider en rassemblant l'argent nécessaire pour la « libérer » de ce mariage imposé. Ils se rendent à Berlin et se font inviter à un mariage juif. Pendant la fête, ils en profitent pour voler les bijoux des invités. Les personnages de confession juive sont présentés de manière caricaturales et ridicules, d'où l'orientation antisémite du film. *Leinen aus Irland* se déroule dans la région de Prague vers 1910[766]. L'histoire nous raconte le rachat des industries du textile par de riches juifs qui préfèrent alors acheter du textile à bas coût venu d'Irlande plutôt que celui des artisans locaux. Le film dépeint une bureaucratie austro-hongroise corrompue et sous l'influence d'un consortium juif. *Die Rothschilds* sort en juillet 1940, soit quelques semaines avant *Jud Süss*. Il raconte une histoire tronquée et caricaturée de l'ascension de la famille éponyme et multiplie les clichés[767].

Bien que ces trois films soient caractérisés par trois genres cinématographiques différents (la comédie musicale, le drame, le film historique), ils sont reliés par leur expression de l'antisémitisme et une vision caricaturale. Par exemple, le « Juif » a le sens de l'argent comme le sous-entend la première scène de *Die Rothschilds* où le banquier compte les billets un par un. Un gros plan insiste sur la dextérité de l'homme. Il exagère sans cesse sa condition sociale et a le pouvoir de se « fondre » dans le pays qu'il visite, une allusion antisémite que l'on retrouve aussi dans *Jud Süss*. Lorsque Dorothea demande à Süss quel est le pays où il se sent chez lui, Süss lui répond « j'habite le monde ».

La circulation de ces trois films en Moselle annexée est assez particulière. *Robert und Bertram* n'apparait en Moselle qu'en août 1943. On identifie certainement une copie qui circule

[766] Il s'agit du premier film programmé à Strasbourg au début de l'annexion nazie. Nous remercions Sébastien Soster de nous avoir communiqué cette information.

[767] Certains passages sont si exagérés qu'ils pourraient susciter aujourd'hui une certaine moquerie quant au fanatisme des nazis. Par exemple, on nous montre la famille Rothschild traçant une figure de leur « victoire » en Europe dont la forme finit par dessiner une étoile de David.

entre plusieurs cinémas de Moselle à l'automne 1943 puisque le film enchaine les projections à Thionville (2 décembre), à Saint-Avold (15 décembre) et à Creutzwald (29 décembre). Il est aussi probable qu'entre ces dates, le film passe dans d'autres salles dont les programmes n'ont pu être reconstitués. Par contre, il n'est jamais programmé à Metz. Pourtant l'intrigue du film, si on l'observe sans son fond xénophobe, est à rapprocher de *Die lustigen Vagabunden*. Les deux évadés qui aiment chanter rappellent les vagabonds. D'ailleurs Rudi Godden joue un rôle dans chacun de ces films[768]. Nous pouvons dire par contre de *Die Rothschilds* qu'il circule bien en Moselle. Il apparait à huit reprises dans sept villes différentes. À Metz où il est programmé deux fois, en 1940 et 1941, le film cumule 18 jours de programmation et quasiment une centaine de projection. *Leinen aus Irland* est programmé 11 jours à Metz et enchaine, ce qui est plutôt rare, une programmation au *Palast* puis une seconde au *Lux* (*UT Sablon*). Il est repris au *Scala* en 1942. Le film apparait dans quelques autres villes de Moselle mais n'est joué qu'une seule fois à Thionville.

[768] Une première version cinématographique de *Robert und Bertram* réalisée en 1915 par Max Mack portent le sous-titre « *Die Lustigen Vagabunden* ».

Programmation des autres films antisémites en Moselle

FILM	DATE	SALLE	JOURS	SÉANCES
Die Rothschilds	29/08/1941	Metz Rex	7	22
Die Rothschilds	31/10/1941	Thionville Union	7	22
Die Rothschilds	16/01/1942	Saint-Avold Eden	3	5
Die Rothschilds	08/05/1942	Hayange Dux	4	4
Die Rothschilds	19/05/1942	Sarrebourg Union	3	4
Die Rothschilds	01/07/1942	Duss	2	4
Die Rothschilds	10/07/1942	Metz Scala	11	34
Die Rothschilds	29/06/1943	Creutzwald Palast	2	2

FILM	DATE	SALLE	JOURS	SÉANCES
Robert und Bertram	18/08/1943	Spittel	2	2
Robert und Bertram	02/11/1943	Stiring Rex	3	3
Robert und Bertram	03/12/1943	Thionville Union	7	22
Robert und Bertram	15/12/1943	Saint-Avold Krämer	2	2
Robert und Bertram	29/12/1943	Creutzwald Palast	2	2
Robert und Bertram	18/07/1944	Creutzwald Palast	2	3
Robert und Bertram	06/09/1944	Merlebach Krämer	2	2

FILM	DATE	SALLE	JOURS	SÉANCES
Leinen aus Irland	05/10/1940	Metz Palace-Kino	7	22
Leinen aus Irland	12/10/1940	Metz Lux	4	7
Leinen aus Irland	01/11/1940	Thionville Scala	7	22
Leinen aus Irland	21/12/1940	Saint-Avold Krämer	3	5
Leinen aus Irland	09/02/1941	Longeville Les Saint-Avold Palast	1	1
Leinen aus Irland	23/01/1942	Metz Scala	7	22
Leinen aus Irland	30/06/1943	Spittel	2	2

FILM	DATE	SALLE	JOURS	SÉANCES
Der Ewige Jude	13/12/1940	Metz Rex	7	22
Der Ewige Jude	05/04/1941	Metz UT sablon	2	5
Der Ewige Jude	05/09/1941	Thionville Union	7	22

Si l'observation de la circulation de *Jud Süss* et *Der ewige Süss* indique une suspension nette de leur programmation à partir de l'été 1941, nous remarquons avec les trois autres films que cette représentation raciste ne disparait pas totalement des écrans de Moselle. Souvenons-nous également du succès important de *Venus vor Gericht* où le marchand d'art est dépeint d'une manière aussi caricaturale que les personnages que nous venons de voir. Ces programmations paraissent ainsi entretenir le discours antisémite plutôt que de le propager. Elles évitent la confrontation frontale en abordant l'antisémitisme en second-plan. Le film *Wien 1910* qui raconte l'histoire du maire antisémite de Vienne Karl Lueger n'est jamais projeté à Metz mais il apparait dans plusieurs villes de Moselle. Sa programmation débute au *Thalia* à Forbach le 3 décembre 1943 et se poursuit notamment à Stiring et Amnéville en février 1944. Il n'arrive à Thionville qu'en juin 1944. Il est difficile de comprendre pourquoi certains films sont maintenus hors des salles de Metz. Il est néanmoins difficile d'affirmer que les autorités locales responsables des cinémas de la ville prennent des précautions quant à la programmation de certains films. *Wien 1910* connait un grand échec commercial et le rejet du public a pu inciter les exploitants messins à éviter ce film.

I.4.2.b Le champ interdit : le cas atypique des films sur la Première Guerre Mondiale.

Dans leur ouvrage de référence maintes fois cité, Cadars et Courtade découpent leur étude du cinéma nazi selon des thématiques principalement centrées sur l'idéologie nazie. Le récit historique en fait partie et les auteurs consacrent plusieurs pages à la question de la représentation de la Première Guerre Mondiale. Ils identifient ainsi plusieurs films en lien avec ce sujet : *Morgenrot*, *Pour le Mérite*, *Urlaub auf Ehrenwort*, *Patrioten*, *Unternhemen Michael*, *Um das Meschenrecht*, *Stosstrupp 1917*, *Heldentum und todeskampf unserer emden*, le documentaire *Im Trommefeuer der Westfront* et *...Reitet für Deutschland*. Les récits de ces films sont en partie, ou totalement, consacrés à la guerre. La première de *Morgenrot*[769] (Gustav Ucicky, 1933) a lieu le jour de l'investiture d'Hitler à la chancellerie, son titre résonne ainsi comme le symbole de la nouvelle ère qui s'ouvre. Il raconte le destin de l'équipe du sous-marin U21 pendant la Première Guerre Mondiale. Après plusieurs missions réussies, il finit par être piégé en mer. Dix membres d'équipage sont alors enfermés dans le sous-marin qui ne comporte

[769] TVR : *L'aube.*

que huit combinaisons de sauvetage. *Morgenrot* décrit une « exhortation au sacrifice[770] » et met à l'honneur le sentiment patriotique des marins allemands. Il rend ainsi hommage aux « 6000 matelots (…) des 199 bâtiments disparus »[771] . L'histoire du film *Unternehmen Michael* raconte l'offensive du printemps 1918 lorsque les troupes allemandes mobilisées jusqu'alors sur le front de l'Est rejoignent en nombre le champ de bataille du côté occidental. *Stosstrupp1917* se passe quant à lui sur le front champenois en 1917 et 1918. Le film est encore aujourd'hui saisissant par son réalisme : le quotidien des soldats y est dépeint dans toute sa morosité et sans que la mort nous soit cachée. On assiste progressivement à l'encerclement littérale de la troupe allemande.

L'observation de la programmation de ces films racontant des épisodes de la Première Guerre Mondiale est aisée. À l'exception de *...Reitet für Deutschland*, dont l'action se déroule plutôt après la guerre, et d'une seule programmation de *Flucht ins Dunkel*[772], aucun d'entre eux n'est programmé en Moselle pendant toute l'annexion. Pourtant, certains d'entre eux ont remporté un succès considérable en Allemagne et sont considérés par le régime comme des œuvres fondamentales. L'origine du titre *Pour le Mérite* (Karl Ritter, 1938) provient de la médaille honorifique la plus importante de la Prusse puis de l'Empire allemand[773]. On suit le destin de quatre soldats envoyés sur le front pendant Première Guerre Mondiale, puis dans leur vie de vétérans à la fin de celle-ci et jusqu'à l'avènement du nazisme. Ici encore c'est la résurrection du patriotisme héroïque des soldats allemands de 1918 qui est exposé. Le film produit par la *UFA* reprend plusieurs points de la pensée hitlérienne quant au rôle des vétérans de la guerre dans l'avènement du nouvel ordre nazi. C'est le film de 1938 qui réalise la plus grande recette avec plus de 3 millions de RM devant *Heimat*[774] sur le marché national allemand. À l'inverse de *Pour le Mérite* qui n'est pas présenté en Moselle, *Heimat* est programmé à plusieurs reprises durant l'annexion, certainement en lien avec la popularité de Zarah Leander qui y interprète le rôle principal. Le film est mentionné pour sa qualité politique et remporte le *Staatspreis*. Les thématiques de ces deux films sont tout à fait différentes. *Heimat*, bien que consacrant une partie de sa réflexion au lien *indéfectible* qui unit un individu à sa patrie, n'en est pas pour autant un film « politique » comme *Pour le Mérite*. À Metz, *Heimat* apparait dans

[770] CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit.*, p. 115

[771] *Ibid.*

[772] On y évoque les péripéties d'un soldat qui fut ingénieur en France avant le début de la guerre et qui tente en vain de récupérer les plans de ses inventions. Il est arrêté pour désertion et placé en prison. La guerre se termine et un de ses amis soldats va relancer la « machine » industrielle pour permettre au projet scientifique de l'ingénieur de voir le jour. Il n'est programmé qu'une seule fois au *Gloria* de Thionville le 15 août 1941 durant sept jours.

[773] Il s'agit d'une appellation française liée à son usage royal et diplomatique.

[774] ALBRECHT Gerd, *op.cit.*, p. 417.

la programmation à trois reprises. Les 18 jours de programmation au *Kammer* sont un record pour cette salle.

L'absence remarquable des films en lien avec la Première Guerre Mondiale ne peut être le fruit du hasard. Étant donné que les autorités n'ont même pas cherché à tester la réception en opérant ne serait-ce que de courtes programmations, nous pensons que les responsables des cinémas de Moselle ont pris soin de ne pas confronter les Mosellans à la période contrastée du premier conflit mondial. Sans extrapoler notre réflexion au point d'envisager une prise en compte par les nazis de la dureté avec laquelle la population locale fut contrôlée à partir de 1914[775], les autorités ont hésité à rappeler indirectement à la population locale son attachement à la France victorieuse de 1918. En dépit de leur union dans le Troisième Reich, le rapport des Mosellans à l'Histoire n'est pas identique à celui des Allemands.

I.4.3 Les actualités

Les *Deutsche Wochenschau* sont certainement les films que l'on identifie le plus aisément à de la propagande cinématographique. Nous avons vu dans la première partie de cette étude qu'elles sont le fruit d'un investissement sans précédent des services de la propagande allemande pour transmettre l'actualité à tous les Allemands dans chaque cinéma. Parce qu'elles mettent à l'honneur les grandes actions et les grands hommes du parti nazi, elles sont de fait considérées comme des documents de propagande. Comme Kracauer le notait dès la fin de la guerre, les actualités allemandes obéissent à plusieurs principes. Elles sont tournées in-situ par les reporters des *Propaganda-kompany* et reproduisent ainsi une réalité qui est ensuite soumise à un rigoureux et judicieux travail de montage. Elles sont préparées dans des délais records via l'acheminement des bandes filmées par avion et offrent ainsi une illustration visuelle des informations transmises instantanément par le medium radiophonique. Les actualités allemandes se distinguent aussi par leur orchestration interne. Les images remplissent leur fonction iconographiques et symboliques tandis que la voix-off raconte les faits.

[775] Voir p. 46.

I.4.3.a L'arrivée des troupes allemandes dans Metz

Le film d'actualité montrant les jours suivants l'entrée des soldats de la *Wehrmacht* à Metz en juin 1940 est à ce titre exemplaire. Il a vraisemblablement été projeté dans cette même ville puisque la bande d'actualité sur laquelle il se trouve date de la 27ème semaine de 1940, soit du 1er juillet au 7 juillet 1940, dates auxquelles déjà un cinéma de Metz est en activité. Ce film n'a jamais été étudié par les historiens alors qu'il constitue un document inédit sur cette période clé.

Ce 512ème numéro des *Deutsche Wochenschau* est un film très connu puisqu'il montre tous les évènements relatifs à l'invasion des troupes allemandes en France ainsi que l'entrée des soldats allemands à Paris et la signature de l'armistice entre Hitler et Pétain. Elle se déroule ainsi dans l'ordre chronologique de faits de guerre. La séquence à Metz dure 50 secondes et se compose de 11 plans. Elle relate un défilé grandiose des soldats dans les rues de la ville. La séquence débute sur un plan de troupes terrestres de la *Wehrmacht* se déplaçant dans un village. Nous apercevons au premier-plan plusieurs femmes qui observent la file de soldats et l'opérateur qui les filme (1). On passe au plan suivant via un raccord mouvement hors raccord objet puisque c'est un autre corps de soldats qui perpétue le mouvement de marche du plan précédent. Nous sommes cette fois devant la mairie de Metz (2). Les soldats semblent défiler *pour* la caméra, effet qui est accentué par un léger panoramique accompagnant leur marche. Le troisième plan nous installe dans ce qui semble être une parade militaire avec des officiels au bord d'une route et, à l'arrière, des badauds. Parmi les officiels, nous apercevons deux hommes qui lèvent leur bras droit au passage des troupes. À leur côté se trouvent deux dames et des hommes en civil le bras levé. À leur suite on aperçoit plusieurs gradés de la *Wehrmacht* qui eux n'ont pas le bras levé. Le quatrième plan nous situe quelques mètres en arrière et nous permet ainsi de découvrir les troupes qui passent devant les officiels décrits précédemment. À l'arrière-plan on identifie une foule de badauds amassés au bord des balcons de l'Esplanade. Nous changeons à nouveau de point de vue dans le cinquième plan où l'image est surélevée. La composition du plan est intéressante puisque l'opérateur choisit un cadrage qui accentue l'impression de prolongement de la foule. Sur la gauche défilent les troupes jusqu'à l'horizon, sur les bords de la route se trouvent des rangées de spectateurs et derrière eux un trottoir. On aperçoit un père avec son enfant sur les épaules qui viennent s'intégrer dans la rangée mais aussi un couple et leur petite fille qui se déplacent sur le trottoir dans le sens inverse du défilé.

À l'arrière-plan se trouve le temple de Garnison[776] construit pendant la première annexion. Le cadrage le montre comme s'il surplombait toute la scène filmée. Nous entamons ensuite la troisième partie de cette courte séquence. On y découvre la cathédrale Saint-Étienne de Metz, un « chef-d'œuvre de l'art gothique allemand » d'après le commentateur, à travers deux plans en large focale mal ajustés mettant en valeur des éléments architecturaux du monument. Le huitième plan filme le bas de la cathédrale. Un camion pénètre le champ et en ressort par la gauche. Suivant le mouvement du véhicule, on passe au neuvième plan, un travelling-avant embarqué sur un véhicule et qui nous montre une foule se rendant dans la même direction que le convoi de véhicules qui nous précède et dans lesquels on aperçoit des militaires allemands (3). Le dixième plan est le contre-champ du précédant, une foule toujours très importante, composée en grande partie de jeunes filles souriantes, suit le convoi militaire dans une artère principale du centre-ville messin (4). Enfin le dernier plan se rapproche de deux soldats allemands tenant dans leur bras des bébés. Le commentaire conclue la séquence avec ces mots : « C'est le début d'une nouvelle et meilleure époque ».

Die deutsche Wochenschau (1)

Die deutsche Wochenschau (2)

[776] Édifice se situant rue Belle-Isle à Metz.

Die deutsche Wochenschau (3)

Die deutsche Wochenschau (4)

Die deutsche Wochenschau (5)

Die deutsche Wochenschau (6)

Cette petite minute à Metz invite le spectateur à l'observation d'un mouvement continu et rien ne semble l'arrêter, pas même les cut entre les plans. Alors qu'au départ seules quelques femmes observent depuis le porche d'une maison le défilé des troupes, la séquence se termine avec une foule immense qui s'est associée au convoi militaire. Cette fois-ci les quelques visages féminins que l'on peut observer montrent des sourires. Toute la propagande repose sur la manière de signifier aux publics des cinémas que l'accueil de la population à Metz fut positif. Aucun obstacle ne semble s'opposer à l'avancée des militaires vers Paris et les images de la foule dans ce défilé peut se traduire comme une preuve de bienveillance à l'égard de l'armée allemande. D'après l'ECPAD, c'est Walter Frentz qui a dirigé la réalisation de ce numéro des

Deutsche Wochenschau[777]. Cet opérateur tourne en effet les images d'Hitler à Paris mais certains des plans maladroits de la séquence à Metz nous permettent de douter de la « signature » qualitative de cet homme. En effet, il est l'un des techniciens favoris de Leni Riefenstahl et a beaucoup contribué aux innovations techniques présentes dans *Olympia*. Pour autant, il est possible d'identifier dans cette séquence des éléments visuels proches du documentaire réalisé à l'occasion des Jeux Olympiques de 1936. Le premier raccord de la séquence est proche d'un *match-cut*, une figure moderne qui privilégie la correspondance plastique ou sémantique au sein d'un raccord-mouvement plutôt que la correspondance physique[778]. On les aperçoit notamment dans le prologue d'*Olympia* quand les vues des statues antiques sont soudainement transposées dans le corps d'un véritable athlète. Cette astuce permet au monteur des services de propagande de prolonger autant qu'il le faut la « marche » des troupes allemandes sur la France. Les travellings immersifs avant et arrière qui terminent la séquence rappellent eux-aussi le cinéma de Riefenstahl. Accompagnés d'un crescendo sur la musique orchestrale, ces travellings jouent sur les sensations et émotions des spectateurs. Le travelling arrière, embarqué à bord d'une voiture de l'armée, est destiné à « faire éprouver la pure euphorie du nombre de la communauté d'élan[779] » aux spectateurs de ces actualités. La fluidité du déplacement accompagnée de la convergence des mouvements de tous les objets teintent ces images d'une grande dose d'optimisme, un atout pour la propagande. On nous suggère que cet accompagnement peut être un acte de soutien, et d'encouragement, de la population envers l'armée qui s'apprête à envahir le reste de la France. En effet, il faut se souvenir que cette séquence située à Metz est encadrée d'autres séquences de la campagne d'invasion de la France (depuis l'Alsace vers Paris). Le calme qui accompagne l'entrée des Allemands à Metz annonce celui de l'incursion des troupes à Paris.

Pour autant, cette séquence et le travail des *Propaganda-kompany* (PK) d'une manière générale, reflètent-t-ils la réalité ? Dans le cas de Metz ces images de liesse sont assez surprenantes. Les seules sources qui nous renseignent sur l'entrée des troupes allemandes à Metz font état d'une ville fantôme où les volets sont quasiment tous baissés et dans laquelle la population hésite à sortir[780]. Après quelques jours, sous l'effet conjoint du retour de nombreuses familles et de la présence renforcée de militaires, la vie locale reprend et la ville retrouve de

[777] « Die deutsche Wochenschau 27/1940. – ECPAD », *ECPAD*, < http://www.ecpad.fr/die-deutsche-wochenschau-27-1940/>, consulté le 10 avril 2017.
[778] JULLIER Laurent, « La postérité stylistique du Triomphe de la volonté et des Dieux du stade », *ILCEA*, n°23, 2015.
[779] *Ibid*.
[780] SARY Monique, « La vie à Metz sous l'occupation nazie 1940-1944 », *Les Cahiers Lorrains*, 1983, p. 143-171.

l'animation. Aucune source ne relate les évènements visibles dans les *Deutsche Wochenschau* alors qu'elles sont tournées à ce même moment. La fluidité relative de la séquence étudiée ainsi que sa cohésion spatio-temporelle facilitent l'acceptation de la « réalité » qu'elle nous montre et qu'elle crée. Mais que se cache-t-il derrière la foule amassée aux balcons de l'Esplanade ? Rien ne prouve que la foule y soit aussi dense qu'aux devants (5). De même dans le plan qui lui succède, l'opérateur choisit de construire une perspective qui permet d'imaginer que la rangée de badauds continue au-delà de l'horizon (6). Pourtant on voit que la route entame un virage et il est impossible de savoir ce qui s'y passe ensuite. Les derniers plans montrent une foule dense qui suit le défilé. Nous distinguons aisément les costumes ainsi que les casques de la *Wehrmacht*. On identifie sur la voiture qui ouvre le travelling avant les lettres « WH » pour *Wehrmacht-Heer*, les troupes terrestres de la *Wehrmacht*. Les images ne disent pas ce qui se passent autour de ces quelques secondes de réel reproduites sur pellicule. Les jeunes filles au premier plan du travelling arrière semblent intéressées par la caméra qui les filme et les personnes qui apparaissent dans le champ ont également en ligne de mire l'objectif de la caméra. Tout cela pourrait donc s'expliquer par une curiosité banale et l'espoir de figurer sur un film national. La fonction du regard-camera dans les prises de vue documentaires peut également être associée à une volonté de connivence.

Il ne faut pas sous-estimer la capacité des opérateurs des PK à mettre en scène ce qu'ils filment. Dans les images qui précèdent l'entrée des troupes dans Metz, on identifie au détour d'un faux-raccord le « théâtre » des opérations. Les soldats français qui s'avancent vers la compagnie allemande lèvent spontanément leurs mains pour montrer qu'ils n'ont pas d'arme. Dans le plan qui suit, on aperçoit à nouveau des soldats qui font le même geste. En se concentrant sur les objets disposés autour d'eux, un tonneau et des planches, on remarque facilement que les deux plans sont tournés au même endroit. Si nous étions dans une fiction, nous tenterions de justifier le jump-cut qui naît de la succession de deux gestes identiques sur deux plans à la suite, mais nous sommes devant des actualités censées enregistrer des faits réels, et donc uniques. Jusqu'où peut aller cette entreprise de mise en scène des faits ? Il est difficile de se prononcer mais cela permet d'installer le doute raisonnable quant aux images tournées par les PK. À ces manœuvres de tournage s'ajoute un montage habile permettant de concentrer l'attention des spectateurs sur certains éléments et de leur proposer une narration orientée des évènements[781].

[781] SAKMYSTER Thomas, « Nazi documentaries of intimidation: 'Feldzug in Polen' (1940), 'Feuertaufe' (1940) and 'Sieg im Westen' (1941) » , *Historical Journal of Film, Radio and Television*, volume 16, n°4, 1996, p. 485-514.

Cette séquence permet également d'observer le style hybride des séquences d'actualités allemandes. Comme les documentaires de Leni Riefenstahl, les actualités empruntent aux figures de style émergentes de l'art cinématographique[782]. Elles ne correspondent pas tout à fait à l'esthétique classique et se rapprochent parfois même des caractéristiques « post-moderne » : raccord-mouvement hors raccord-objet, plans « maladroits » ou lo-fi, images-sensations[783].

Les compagnies PK obéissent à des instructions précises de la part des services de commandement[784]. Pour l'opération Barbarossa, on identifie ainsi trois éléments qui ont été communiqués aux PK afin de préparer leur travail : le véritable ennemi est le gouvernement communiste et non la population, l'armée allemande agit en tant que libérateur de la tyrannie bolchévique, l'armée n'hésitera pas à briser toute forme de résistance[785]. Dans le cadre de cette opération militaire, l'enjeu est important puisque la propagande doit permettre de détourner l'image d'allié de fait décerné à l'URSS depuis le pacte de Varsovie. Des consignes écrites sont régulièrement données à chaque reporter.

I.4.3.b De l'exagération au spectaculaire

Comme nous l'avons vu, les actualités projetées en Moselle sont les mêmes que celles à destination du *Reich*. Leur impact sur les spectateurs est difficilement évaluable aujourd'hui. Néanmoins les souvenirs des témoins mosellans permettent d'identifier les modalités d'influence de ces actualités :

> *Discutant : Comment se déroulaient les séances ?*
>
> *Lucien : Alors là, je peux encore te dire que c'était la 9ème symphonie de Beethoven qui ouvrait les actualités.*
>
> *Gaston : Oui je me souviens aussi de cette musique. Ensuite ils te balançaient beaucoup d'images d'Hitler et des images de guerre. Il y avait souvent des images de la* Luftwaffe *et de la* Kriegsmarine.

[782] JULLIER Laurent, *art.cit.*

[783] Le cinéma post-moderne invite le spectateur à une « immersion dans l'image », « dans le sens de l'exploration, sinon de l'habitation ». Ces figures cinématographiques, totalement communes de nos jours, s'inscrivent bien dans ce processus d'immersion du spectateur. JULLIER Laurent, *op.cit.*, 1997, p. 13 ; JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand-Colin, 2002, p. 131.

[784] Pour un aperçu du travail photographique des PK en France voir : DESPRAIRIES Cécile, *Sous l'œil de l'occupant : la France vue par l'Allemagne, 1940-1944*, Paris, Armand Colin, 2012.

[785] FERARD Nicolas, « Les compagnies de propagande allemandes durant l'opération Barbarossa », *Publication de l'ECPAD*, 2011, p. 9.

Ils ont dû couler beaucoup plus de bateaux ennemis sur les écrans que dans la réalité ! Après ça ils nous passaient un documentaire assez neutre sur les forêts, les villes ou les campagnes.[786]

Pour Gaston, il ne fait aucun doute que les actualités amplifiaient l'action militaire des allemands. Cette affirmation lui permet aussi de prendre de la distance avec un contenu dont il sait que la fonction était de manipuler son opinion. De la même manière, il minimise le contenu des *Kulturfilm* qu'on pourrait qualifier selon lui de « neutres ». Nous y reviendrons dans la partie suivante. Quant au fait d'évaluer l'effet de cette exagération, il convient de considérer alors certaines particularités de l'expérience locale. Si la participation active des Mosellans au loisir cinématographique les a amenés à voir beaucoup d'actualités allemandes durant l'annexion, leur état d'esprit n'est fondamentalement pas le même que celui du peuple allemand, forgé à l'idéologie nazie depuis plus d'une décennie. De plus, l'utilisation pourtant formellement interdite de postes de radio français en Moselle a permis à de nombreux foyers d'écouter les actualités de la France Libre sur la *BBC* :

Lucien : (…) Chez nous, la plupart des familles avaient réussi à récupérer des récepteurs TSF[787]*. Ce n'était pas très légal mais ça nous permettait d'écouter les actualités de Londres. Du coup lorsqu'ils nous racontaient des bêtises au cinéma, on savait bien qu'ils se moquaient de nous.*

Gaston : Il y avait un prêtre à Forbach qui s'occupait de réparer les récepteurs TSF.

Lucien : Mes parents avaient récupéré le leur grâce à une tante de Sarralbe. Des ouvriers allemands qui participaient au pillage de la France de l'Intérieur nous échangeaient avec plaisir un récepteur contre une bouteille de schnaps ! [788]

L'interdiction et la confiscation des récepteurs TSF est courant sous le nazisme car il s'agit du seul moyen pour la population de capter les longues ondes radios de la France Libre[789]. La contradiction des informations entre le contenu des actualités allemandes et celui des

[786] EG-0.

[787] Transmission sans fil.

[788] EG-0.

[789] On retrouve de nombreuses évocations de ces confiscations dans la littérature historique comme dans les chroniques de la ville de Fouesnant (Finistère) pendant la guerre : CANEVET Jean-René, *La guerre 1939-1945 : Fouesnant et sa région*, Fouesnant, J.-R. Canevet, 2011.p. 107

actualités de Londres a vraisemblablement réduit la capacité des *Deutsche Wochenschau* à imposer leur vision des évènements de guerre. Par exemple, l'encerclement de la *Wehrmacht* à Stalingrad n'est pas évoqué par les Allemands car il traduit le déclin de leur armée à l'Est alors que Radio Londres le communique à ses auditeurs dès le 21 janvier 1943, accompagné d'un slogan ravageur : « Un Allemand meurt toutes les 7 secondes à Stalingrad »[790]. Lorsqu'il se crée un écart entre le discours tenu au sein d'un média et un second discours d'aspect plus vraisemblable, la propagande tend à perdre tout crédit[791]. Un rapport sur l'opinion publique de la population de Montigny-Lès-Metz, établi en février 1942 par le chef de la section locale du *Deutscher Arbeit Front*[792], mentionne directement l'effet néfaste de ces écoutes clandestines : « 50 % [des habitants] vivent dans l'espoir d'être un jour délivrés de leur prétendue affliction soit par les Anglais ou les Américains et sont fortifiés dans leur espérance par la propagande anglaise, en l'occurrence par l'écoute des postes étrangers »[793]. Dès lors, l'action de propagande à travers les actualités allemandes doit être nuancée en Moselle parce qu'elle est confrontée à d'autres sources d'information. Accéder à ces sources est un acte de résistance face à l'hégémonie allemande. Par contre, cela n'interdit pas aux spectateurs de rester soucieux de « s'informer » à travers les actualités tout en sachant qu'elles peuvent être orientées. En faisant la part des choses selon les différents messages qui leur parviennent, ils peuvent ainsi construire leur information. Le simple fait de remarquer plusieurs fois que les actualités allemandes sont de la propagande permet aux spectateurs de développer leur regard critique mais également d'alimenter chez eux l'espoir d'une Libération. En effet, prendre pour argent comptant les prouesses de l'armée allemande, c'est consentir progressivement à accepter l'état des choses. L'attention oblique que décrit Hoggart chez les individus des classes populaires anglaises lorsqu'ils lisent la presse est cette même faculté à distinguer l'information selon les sujets sur lesquels ils souhaitent être informés, tout en sachant observer les manipulations journalistiques[794].

---

[790] PESSIS Jacques, *Radio Londres, la guerre en direct*, Paris, Albin Michel, 2014.

[791] CREMIEUX-BRILHAC Jean-Louis, « Information, propagande et opinion publique durant la deuxième Guerre mondiale. Réflexions en guise de conclusions », in : *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, tome 108, n°1, 1996, p. 147-154.

[792] Front du Travail allemand. Organisation associative des travailleurs du NSDAP.

[793] ADM, J 6958, Rapport sur l'esprit public par le chef du groupe local du Front du Travail (26 février 1942).

[794] Jacques Ellul écrit en 1952 que l'objectif de la propagande n'est pas « que chacun constate d'évidence [mais au] contraire on peut dire parfois que le but réel était de provoquer le refus de ce qui était énoncé », c'est-à-dire d'agir à travers l'inconscient de l'individu quitte à lui signifier un sentiment contraire. Il décrit également des mécanismes de dépendance des spectateurs vis-à-vis des objets de propagande qui créent un besoin quasi-vital d'y être mesurés. Ce mécanisme de dépendance est notamment décrit par les historiens du cinéma nazi lorsqu'ils soulignent le sursaut populaire de la population allemande dès lors qu'Hitler accepte de montrer dans les actualités les dégâts causés par les bombardements alliés. ELLUL Jacques, « Propagande et démocratie », *Revue française de science politique*, 2ème année, n°3, 1952, p. 474-504.

Ainsi les *Deutsche Wochenschau* doivent être évidemment considérées comme des films de propagande. Elles trient l'information en omettant tout ce qui donnerait une image négative de l'action du régime, les opérateurs et les monteurs usent des techniques cinématographiques pour faire adhérer les spectateurs aux messages diffusés et ils jouent sur la répétition pour marteler ces mêmes messages. Il est impossible d'identifier chez les spectateurs de l'annexion des souvenirs précis de numéros des actualités allemandes. Au mieux, nous percevons chez eux des indices d'une mise à distance des images pour les appréhender avec un peu plus de recul.

Les actualités doivent également être considérées comme un rendez-vous permanent avec des images sensationnelles. Le spectaculaire qui naît de ces images de guerre, mais aussi de la fascination pour la grandeur de l'armée allemande, constitue des sources de divertissement permanentes pour les jeunes spectateurs de la même manière que les jeux vidéo aujourd'hui, ou que les soldats en plastique. Cette fascination de l'action militaire des Allemands chez les Mosellans est observable également au sein d'une collection de photogrammes conservée précieusement par Jean-Marie. Au cours de l'entretien, il s'en va chercher une boîte ainsi que des visionneuses miniatures :

> *Jean-Marie : J'estime que quand on passe sur les bandes magnétiques, c'est plus le même cinéma. Alors, tiens je pense à quelque chose !* (Il se lève et s'en va vers une armoire) *C'est peu de choses mais c'est pour vous dire… comment le cinéma…C'est pour vous montrer comme les Allemands vendaient dans le commerce des films qui n'étaient pas utilisés* (il amène deux films sur pellicule).
>
> *Discutant : Ce sont des films qui datent de la guerre ?*
>
> *Jean-Marie : Oui, tout à fait. C'est sans intérêt mais… Ah ! Attendez j'ai autre chose…* (il repart)*. Si, ça, ça doit vous intéresser ! Est-ce que c'est là-dedans… Oui !* (il revient)*. Sur les champs de foire, on pouvait gagner ce genre d'appareil qui permettait de voir* (il sort deux sortes de petites visionneuses à photogrammes)*. C'était des genres de loterie et le film se mettait là-dedans. C'était rudimentaire !*
>
> *Discutant : Je n'ai jamais vu ce genre d'objet ! Je n'arrive pas à distinguer ce que c'est…*
>
> *Jean-Marie : Attendez il y en a des plus… On trouvait ça sur les champs de foire. Vous trouviez des trucs d'actualité, je ne sais pas si c'en est un…*
>
> *Discutant : On dirait le* Reichstag*…*
>
> *Jean-Marie : Attendez voir, ça c'est un portrait…*
>
> *Discutant : Ah oui d'accord ! Et donc vous achetiez ça dans des foires ?*

Jean-Marie : C'était des petites loteries avec une roue, c'était horizontale. Vous faisiez tourner une roue, et puis ça pouvait s'arrêter sur ce genre de truc. Ça doit vous intéresser, ça fait partie de l'histoire !

Discutant : Oui, avant je vous demandais pour les tickets si vous en aviez encore pour identifier des collections. Mais en fait, vous en avez une toute autre ici.

Jean-Marie : Il y a ça !

Discutant : Je me permets d'en regarder quelques-uns…

Jean-Marie : Tiens, regardez. Ça, c'est un soldat allemand. Alors la diffusion, ça se serait de la propagande si on voulait ! (il sort une troisième visionneuse) *Vous mettiez le film là.*[795]

En choisissant au hasard quelques photogrammes, on y découvre des images de canons, d'ouvrages du mur de l'Atlantique, la reproduction d'une carte de l'URSS, un portrait de Rommel, les funérailles d'un dignitaire nazi ainsi que quelques portraits de soldats. Ces photogrammes sont au format 35 mm sonorisé ce qui nous indique qu'il s'agit vraisemblablement de découpes de bandes d'actualités allemandes. Les objets sauvegardés par Jean-Marie nous montrent qu'il existe durant l'annexion un attrait pour collectionner les images de guerre et qui permet de prolonger les *Wochenschau* au-delà des salles de cinéma. Ces objets permettent aux enfants comme Jean-Marie d'appréhender et d'adapter la réalité de la guerre d'une manière ludique, comme l'explique Nicolas Stargardt au sujet des jeux de rue des enfants allemands, et notamment des collections d'éclats de canons anti-aériens[796]. Les actualités diffusées dans les salles de cinéma, y compris durant les séances réservées aux enfants, viennent alimenter en retour ce besoin des jeunes spectateurs d'appréhender la guerre d'une manière ludique.

Les actualités allemandes sont donc l'objet de différents usages qui nous invitent à ne pas les penser en tant que simple instrument de propagande. Leur influence sur les Mosellans a certainement existé mais elle doit être nuancée par leur situation psychologique particulière en tant que population annexée, ainsi que par la distance avec laquelle ils ont pu aborder ces films.

[795] Entretien Jean-Marie.

[796] STARGARDT Nicholas, « Jeux de guerre. Les enfants sous le régime nazi », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°89, 2006, p. 61-76.

I.4.4 Les Kulturfilm

Comme leur nom l'indique, les *Kulturfilm* ont pour vocation d'être des films faisant la promotion de tout ce qui est de l'ordre du culturel. Pourtant nombre de ces films sont en relation directe avec la propagande nazie dans le but d'en diffuser les doctrines auprès des spectateurs. La plupart des témoins mosellans ont beaucoup de difficultés à identifier des souvenirs précis liés à ces films. Pour autant, ils ont souvent tendance à minimiser leur contenu idéologique. Les journaux indiquent parfois le nom du *Kulturfilm* qui accompagne le film principal. Ils sont alors notés dans la reconstitution des programmes de la Moselle annexée. C'est à partir de cette liste que nous pouvons évaluer la présence des *Kulturfilm* pouvant être assimilés à de la propagande en la confrontant à deux sources de référence. Il s'agit pour la première de l'étude de Christian Delage au sujet des documentaires nazis[797] et pour la seconde, de la liste des courts-métrages interdits par les *Zonal Film Archives*, dont la sélection répond aux mêmes principes que pour les longs-métrages. Christian Delage adopte une approche thématique et explique comment les nazis ont su utiliser le documentaire pour diffuser leurs doctrines. Les *Kulturfilm* qu'il étudie imposent une vision de l'identité nationale allemande, une valorisation de la communauté du Peuple et une exaltation de ses racines les plus primitives. L'objet-documentaire est également associé à des enjeux politico-culturels qui concernent la société allemande sous le Troisième Reich. La question de la réception de ces documentaires n'y étant pas soulevée, il demeure évident que l'impact de l'idéologie qu'ils véhiculent n'est pas la même selon le lieu où ils sont projetés. Cela pourrait par exemple expliquer pourquoi les témoins mosellans relativisent leur contenu. Ce qui est par contre certain, c'est que les *Kulturfilm* exercent une pédagogie culturelle qui, au même titre que le cinéma apprend à parler allemand aux Mosellans, leur montrent ce que signifie être allemand.

Sur les 3500 programmes recueillis dans la base de données, nous ne disposons que de 665 titres de *Kulturfilm* issus de 473 films. Leur répartition aléatoire dans la programmation reconstituée, indépendamment des villes, des salles et des périodes, en fait un échantillon qu'on peut considérer comme suffisamment fiable afin d'évaluer la part de documentaires de propagande. Il aurait été possible de compléter les titres des *Kulturfilm* dans plusieurs programmes puisque nous avons souvent identifié une correspondance permanente entre le titre du long-métrage et celui du *Kulturfilm*. Néanmoins il ne demeure aucune preuve formelle pour

[797] DELAGE Christian, *op.cit.*

entreprendre cette association et des contre-exemples ont été également identifiés (des films présentés avec des *Kulturfilm* différents). Pour ne pas risquer d'amplifier la présence de certains documentaires, nous nous en tenons donc à l'échantillonnage des films dont nous avons la certitude qu'ils ont été programmés en Moselle.

254 documentaires sont identifiés dans le catalogue édité par les *Zonal Film Archives*[798]. Christian Delage étudie quant à lui 224 documentaires (essentiellement des *Kulturfilm*) dont de nombreux sont en commun avec la liste des *Zonal Film Archives*. Ces films sont ceux qui doivent être considérés comme des films de propagande. Nous avons donc associé les 665 titres de *Kulturfilm* de la base de données de Moselle aux films interdits par les Anglais. Il en ressort que 93 d'entre eux apparaissent effectivement en Moselle, soit 14 %. Comme pour les longs-métrages de fiction, il ne demeure pas de programmation spécialement idéologique dans le choix des *Kulturfilm* en Moselle. Il serait trop présomptueux de définir des choix précis compte tenu du fait que nous avons seulement accès à 20 % des titres des *Kulturfilm* programmés. Cela signifie également que les documentaires sont en moyenne programmés 1,4 fois chacun et ainsi nous ne pouvons pas nous reposer sur quelques titres phares pour évaluer le type de films projetés. Nous pouvons par contre identifier les tendances générales en étudiant les thématiques récurrentes dans cette programmation.

En 1951, les *Zonal Film Archives* indiquent 24 *Kulturfilm* comme étant des films de propagande traitant de la jeunesse nazie[799]. Douze d'entre eux sont programmés en Moselle. Parmi eux, on trouve plusieurs titres en rapport avec les activités de la HJ (*Soldaten von Morgen*[800], *Bergsommer*[801], *Die Chieminger Seeschlacht*[802], *Hochland HJ*[803], *Kleine Alpenjäger*[804], *Seefahrer von Morgen*[805], *Flieger Empor*[806], etc.). Il s'agit là de l'un des thèmes les plus représentés. Ces films montrent, souvent de manière pédagogue et esthétique, le quotidien de ces groupes de garçons. On voit les jeunes évoluer dans les villes, à la campagne ou en montagne. Ils jouent ensemble, pratiquent des sports, défilent en rang : « Dans ses jeux

[798] KELSON John F. *op.cit.*

[799] La série documentaire *Junges Europa* réalisée par Alfred Weidemann n'est jamais programmé dans les circuits commerciaux de Moselle. On la retrouve, par contre, dans le programme du *UFA Kino* de Brno en Moravie le 18 décembre 1942, ce qui indique que ces films sur la jeunesse n'étaient pas cantonnés aux projections scolaires.

[800] Alfred Weidemann, 1941, TVF : *Soldats de demain.*

[801] Eduard Wieser, 1941, TR : *La montagne estivale.*

[802] Bertl Höcht, Adam Eckart Schneider, 1942, TR : *Combat naval du Chiemsee.*

[803] Adam Eckart Schneider, 1940, TR : *Les Jeunesses Hitlériennes du Hochland.*

[804] TR : *Petits chasseurs alpins.*

[805] Curt A. Engel, 1943, TR : *Les marins de demain.*

[806] 1942, TR : *L'envol.*

et ses loisirs, [la *Hitlerjugend*] fait preuve des mêmes capacités de caractères et de volonté que lors de la pose d'une ligne téléphonique de campagne pour l'aviation, ou de toute autre intervention aux côtés des soldats »[807]. Ces films sont une véritable forme de communication faite autour de la *Hitlerjugend*. Ils ont un rôle pédagogique évident vis-à-vis des parents qui confient leurs enfants à l'État[808]. La qualité des activités, la discipline qui y règne « rassurent » les spectateurs quant à la vie des enfants de ces camps. En Moselle, les autorités imposent progressivement l'enrôlement de la jeunesse dans les structures du parti : c'est d'abord la participation à la *Hitlerjugend* qui est rendue obligatoire, puis, dès lors que la nationalité allemande est octroyée aux Mosellans, les adolescents sont obligés d'intégrer les RAD[809] et la *Wehrmacht*. Le *Kulturfilm* ne motive presque jamais la raison du choix de la séance par les spectateurs. Cela lui confère un aspect anodin, entre le caractère spontané et globalisant des *Deutsche Wochenschau* et le caractère fictionnel du film principal, prompt à intégrer une vision transversale du quotidien. En abordant des thématiques capables de susciter l'intérêt des spectateurs — quoi de plus important pour un parent que de savoir où son enfant risque d'être envoyé ? — le *Kulturfilm* permet de poser un regard, pas nécessairement engageant, sur la « réalité ».

Les autres *Kulturfilm* classés dans la catégorie des films censurés qu'on retrouve en Moselle abordent tous les aspects de la propagande allemande (réussite industrielle, activités des armées, la promotion du parti nazi) sans que l'on puisse identifier une accentuation particulière pour l'un ou l'autre. Notons également que le catalogue identifie plusieurs films prenant comme sujet l'Alsace et les Vosges (*Das deutsche Elsass*[810], *Kleine Elsassfahrt*[811], *Frühling in den Vogesen* seul le dernier est projeté en Moselle[812]). Il n'existe pas, à notre connaissance, de *Kulturfilm* traitant spécifiquement de la Moselle. Les paysages de la rivière Moselle ont eu le droit à un film intitulé *In Tal der Wiese*[813] en 1942, sa sortie est même indiquée dans le MZ[814].

En soi, comme l'a montré Delage, les *Kulturfilm* s'inscrivent presque tous dans une

[807] DELAGE Christian, *op.cit.*, p. 180.
[808] *Ibid.*, p. 169.
[809] RAD : *Reichs Arbeit Dienst.*
[810] Walter Leckerbush, 1941, TR : *L'Alsace allemande.*
[811] Richard Groschopp, 1943, TR : *Petit tour en Alsace.*
[812] Heinz-Hermann Schwerdtfeger, 1942, TR : *Le printemps dans les Vosges.*
[813] Heinz-Hermann Schwerdtfeger, 1942, TR : *Dans la prairie.* Ce titre et le précédent pourraient avoir été tournés à la suite.
[814] *MZ*, 22 août 1942

démarche idéologique tant la propagande nazie concerne toutes les catégories du quotidien. Il suffit qu'un film évoque une ville allemande en plein essor économique pour qu'on puisse aujourd'hui y voir une façon de vanter la réussite du système national-socialiste. En soi, comme le dit Adèle lors du premier entretien de groupe : « Oui enfin, il y avait toujours le truc qui disait que c'étaient les meilleurs. Mieux que tout le monde, première nation. Comme dans leur hymne »[815].

I.4.5 D'autres supports de propagande

Pendant l'annexion nazie, les Mosellans sont soumis également à des campagnes de propagande à tendance pédagogique qui se déclinent en affiches, dans la presse mais aussi au cinéma où des petits films sont incorporés entre les différentes parties du programme projeté.

Ces campagnes se servent de la séance de cinéma dans le but de multiplier les points de rencontre entre la population et les messages « pédagogiques » qu'ils véhiculent. De nombreux témoins s'en souviennent, notamment pour le *Kohlenklau*[816] et la campagne *Feind hört mit*[817]. Le premier est un personnage caricaturé utilisé au sein d'une campagne de propagande lancée en 1942 pour sensibiliser la population à la préservation des ressources énergétiques comme le charbon. Les premiers témoins à l'évoquer sont Lucien H., Raymond et Alice :

> *Lucien : Il y avait toujours les* Wochenschau*, après les actualités, après il y avait un genre de documentaire, et après le film.*
>
> *Raymond : Oui, le film à la fin.*
>
> *Alice : Et un peu de pub,* Kaufer Schröder[818]*.*
>
> *Lucien : Oui, oui.*
>
> *Discutant : Ah oui, il y avait de la publicité ?*
>
> *Alice : Oui,* Kaüfer Schröder*, oui.*
>
> *Discutant : Je l'ignorais !*

[815] Entretien janvier 2013
[816] *Le voleur de charbon.*
[817] *L'ennemi écoute.*
[818] C'est un magasin qui se situe à Forbach.

Alice : Et alors il y avait le Kohlenklau. *Vous comprenez l'allemand ? C'est le voleur de... charbon !*

Lucien : D'énergie. Il fallait économiser l'énergie.

Raymond : Oui c'est vrai. C'était la silhouette d'un bonhomme qui tenait un sac.

Alice : Oui, c'est ça, genau.

Raymond : (rire).

Alice : Der Kohlenklau.

Discutant : Et ça, ça passait donc pendant les séances ?

Alice : Oui, oui, souvent entre la Wochenschau et le film.

Lucien : Oui, ils avaient des messages comme ça, de propagande.[819]

Ici on remarque en premier lieu la démonstration de la capacité de l'entretien de groupe à étoffer la discussion pour faire émerger à la fois la présence de la publicité, puis des messages de propagande. Nous sommes au début de l'entretien et Lucien prend la parole pour présenter la « structure » des séances de cinéma pendant l'annexion. C'est Alice qui apporte l'élément « publicité », et Lucien le confirme. Alice précise son propos et c'est ce qui permet à Raymond, d'apporter son propre souvenir, cette fois-ci visuel. La représentation mémorielle étant identifiée, elle peut ensuite être utilisée dans d'autres entretiens. Elle permet d'enrichir la discussion et offre finalement, à d'autres témoins, l'occasion de se souvenir de films similaires :

Projection du petit film « Kohlenklau »

Adèle : (rire)… Kohlenklau

Thérèse : Ah ben oui, ça, ça me dit quelque chose !

Adèle : Mais oui, mais oui ! Bien sûr !

Thérèse : Ça me dit quelque chose…

Adèle : Hmm…

Thérèse : Je voulais vous parler…

Thérèse : Allez-y

Adèle : J'ai assez parlé, c'est vous…

[819] EG-2.

Thérèse : Non, non allez-y !

Discutant : Ça vous rappelle quoi alors ?

Thérèse : C'était une propagande pour ne pas utiliser trop d'électricité. Et puis il y avait aussi les Dunkel[820]*…*

Adèle : C'est-à-dire de peur des avions il ne fallait pas ouvrir les volets… Et il y avait aussi, noch ein… « Der Feind hört mit », c'était un homme habillé tout de noir avec un grand manteau comme ça, il faisait peur. Une silhouette un peu méchante. Et puis c'était lui l'ennemi. « Der Feind hört mit », ça veut dire l'ennemi écoute. Alors attention à ce que tu dis, il y a des ennemis tout autour de nous. C'étaient les Français, c'étaient les Anglais, c'était… Ceux qui n'étaient pas allemands, c'était des ennemis. Il faut toujours faire attention à ce que tu dis.

Thérèse : Voilà.

Adèle : C'était aussi une petite chose… Enfin ce grand monsieur qui était méchant et qui hört mit.

Discutant : C'était sous la forme d'un film aussi ?

Adèle : C'était avant, On le voyait… Il y avait des pancartes toutes seules sur les murs, et il y avait avant le film, le Hauptfilm[821]*, il y avait des petites scénettes comme ça. Donc il y avait celui où il fallait aussi pour le charbon, la même chose, pour économiser, éteindre la lumière en sortant d'une pièce. Pour euh… il faisait des poésies comme ça qui étaient assez marrantes, vous savez en les écoutant il fallait sourire et ça marquait un petit peu les esprits. Ça c'est vrai.*

Discutant : D'accord, c'est bien ce que je pensais.

Thérèse : C'est mignon.

Adèle : C'est bien fait oui. Et puis il y avait cette peur, puisque les avions allaient sur Sarrebruck, ils passaient ici. Alors souvent quand il y avait un avion qui avait été touché… Bon alors il lâchait ce qu'il avait encore comme bombes pour ne pas… enfin je pense…

Thérèse : Pour alléger.

Adèle : Oui pour alléger, et alors on nous disait : « Surtout s'il voit de la lumière en bas, il veut encore ruiner quelque chose. Il ne veut pas les lâcher dans la nature. S'il voit des habitations, des fabriques… Donc il faut toujours hermétiquement clore les portes et les fenêtres…[822]

La diffusion d'un film d'une minute en lien avec la campagne « *Kampf der Kohlenklau* » permet aux deux témoins de se rappeler ce personnage ainsi que le message auquel il était associé. Mais très vite, la discussion s'enchaîne sur d'autres messages pédagogiques de ce type.

[820] L'obscurité.
[821] Film principal.
[822] EG-3.

Feind hört mit est une campagne célèbre qui s'est déroulée de 1939 à 1945. En Moselle, on retrouve au cours de l'année 1943 des surimpressions de la « figure de l'ennemi » sur les pages du *MZ*. Dans un autre entretien, Lucien et Jeannine se souviennent également très bien du *Kohlenklau* :

> *Discutant : Est-ce que vous vous souvenez de la propagande qu'il y avait par rapport au charbon ? Avec un personnage qui s'appelait...*
>
> *Lucien :* Kohlenklau*... Et oui, il y avait des panneaux sur tous les grands murs...*
>
> *Jeannine :* Feind hört mit *!*
>
> *Lucien : Il y avait une ombre, et un type avec le sac de charbon sur le dos. Et ça, vous savez pourquoi ça se faisait aussi ? Le* Kohlenklau*, d'abord c'était assez cher et puis les gens venaient se voler le charbon entre eux !*
>
> *Discutant : Eux-mêmes...*
>
> *Lucien : Alors c'est pour ça qu'il y avait le* Kohlenklau*.*
>
> (…) (début de la vidéo)
>
> *Lucien : Le voilà !*
>
> *Jeannine : C'est lui.*
>
> *Lucien : Il est beau par rapport à celui qui avait...*
>
> (la vidéo se termine)
>
> *Lucien :* (rire) *Ah ça je n'ai pas vu, mais des images peintes sur les murs, le* Kohlenklau *avec son machin, ça je m'en rappelle. À la manufacture* (ndr : manufacture de tabac à Metz*) il y en avait.*
>
> *Jeannine : On avait des poteaux ronds pour la publicité, et il était sur tous les poteaux.*[823]

Ces messages ont un caractère persuasif car leur forme est adaptée aux publics auxquels ils s'adressent. Adèle se souvient bien des messages qui étaient faits pour « marquer les esprits ». Il est intéressant de noter l'utilisation à plusieurs reprises du verbe « falloir » pour expliquer les réactions attendues : « il *fallait* sourire », « il *faut* hermétiquement clore les portes ». Ces messages pédagogiques ont donc une forte capacité d'injonction pour les spectateurs. Par ailleurs le fait que le non-respect de ces « règles » puisse avoir des conséquences aussi désastreuses que la mort vient renforcer, tel un conditionnement par la

[823] EG-4.

punition, la force du message initial. C'est peut-être pour cette raison que les messages de ce type ont un pouvoir d'influence plus remarquable que les films de fiction ou les actualités.

Une autre façon d'identifier cette influence est d'observer de quelle manière ces messages viennent s'intégrer au quotidien. Lucien nous rapporte ce qu'il pense avoir été une rencontre avec un espion anglais à Metz :

> *Lucien : Encore une histoire qui me revient … Je pense avoir eu à faire à un espion.*
>
> *Discutant : Ah oui ?*
>
> *Lucien : Ouais… je vais vous raconter l'histoire. Ça se passait place Saint-Vincent, j'étais gamin aussi… Je devais avoir dans les 15 ans à peu près… Moins de 15 ans… Ouais... Je m'amusais sur la place Saint-Vincent avec des copains et puis il y a un monsieur, je le vois encore, bien habillé il m'accoste : « Bonjour », etc. On commence à parler gentiment de choses et d'autres. On n'avait pas peur comme aujourd'hui quand quelqu'un te… te harcèle… Et il me dit « Bon ben qu'est-ce que c'est la maison là ? ». Je lui explique que c'était la manufacture de tabac. « Ah bon, ça marche encore ? ». Je lui dis que oui, « Ça sert à quoi ? », « Ben on fait le tabac là-dedans et surtout pendant la guerre lorsqu'il y a des alertes on vient là-dedans pour se protéger », « Ah bon ? », et alors il continue, parce que la manufacture de tabac quand on reprend la rue Belle-Isle, qui est tout là-bas, il y a une caserne. Et là-dedans, les Allemands étaient là-dedans. Et… donc il y a une caserne allemande. Il m'a demandé ce que c'était : « Ben c'est une caserne allemande, il y a des allemands, machin », « ah bon, ben c'est bien d'accord ». Et puis subitement il est parti, il a disparu… Mais après coup, ça n'a pas duré trois ou quatre jours après, la caserne au bout a été bombardée. Et… moi-même je me suis dit « Le gars-là ça devait être un espion, il est venu m'interroger et il nous a protégés parce que j'ai dit que les gens allaient sous la manufacture. Et ils ont fait bien gaffe de canarder la caserne. Mais là, la manufacture de tabac n'a rien pris. C'est une idée que je me fais.*

Evidemment, on ne saura jamais si Lucien a rencontré ou non un espion. Ce qui est remarquable, c'est que la notion même d'espion, inculquée par la campagne *Feind hört mir*, permet de sensibiliser la population à l'idée qu'il puisse y en avoir. C'est là le principal but recherché.

I.4.6 Le politique dans la programmation

Finalement, l'étude de la représentation des films de propagande en Moselle mène à un constat ambigu. Il est certain que les autorités allemandes n'usent pas de ce type de films pour « éduquer » les spectateurs mosellans. Pour autant, les omissions volontaires de films en Moselle dévoilent une prise en compte de la situation locale. Ces adaptations peuvent être appréhendées comme des preuves d'une utilisation du cinéma à des fins politiques, la censure demeurant un moyen d'imposer un point de vue supérieur. L'absence remarquable des films de la *Continental* en Moselle traduisait déjà une restriction de l'accès à tous les films du marché cinématographique national pour les exploitants mosellans. L'observation de la représentation des films sur la Première Guerre Mondiale s'inscrit dans une démarche similaire.

Ces éléments doivent pouvoir être mis en relation avec d'autres études de marché cinématographiques locaux afin de préciser le caractère spécifique de la programmation de Moselle. Si les bases de données sont un outil encore trop peu utilisé dans la recherche mondiale sur l'histoire du cinéma, il est tout de même possible de faire appel à certaines d'entre elles pour préciser nos propos.

Le projet scientifique « Cinematic Brno »[824] a mis en ligne une base de données reprenant l'intégralité des programmes des cinémas de la ville de Brno en République Tchèque, pour la période 1919-1945. La ville ressemble davantage à Strasbourg puisque sa population représente le triple de celle de Metz et elle compte une quinzaine de salles en activité en 1940 (6 à Metz, 14 à Strasbourg). La comparaison avec la Moselle nous semble pertinente compte tenu de la situation politique de cette région à la fin des années 1930 et pendant la guerre. Suite aux accords de Munich en 1938, la Tchécoslovaquie est disloquée : la région Sudète est annexée au *Reich*, la Bohême et la Moravie sont placées sous protectorat nazi et la Slovaquie acquiert une indépendance relative[825]. Le protectorat de Bohême-Moravie crée une situation politique entre l'annexion et l'occupation. La région est intégrée au *Reich* mais conserve des structures autonomes, dont certains aspects de l'industrie cinématographique. Pour autant, le contrôle de l'État nazi y est omniprésent.

[824] Department of Film and Audiovisual Culture at Faculty of Philosophy, Masaryk University, Brno, « Cinematic Brno », *Cinematic Brno : documentation of movie exhibition history and cinema-goer's preference in Brno, 1918-1945, 2011,* <https://www.phil.muni.cz/filmovebrno/index.php>.

[825] KLIMES Ivan, « A Dangerous Neighbourhood : German Cinema in the Czechoslovak Region, 1933-45, in : VANDE WINKEL Roel, WELCH David, *Cinema and the Swastika : The International Expansion of Third Reich Cinema,* London, Palgrave Macmilan, 2011, p. 112-129.

À Brno, nous identifions la programmation de dix films produits par la *Continental*, parmi lesquels *Ihre erstes Rendezvous* et *Das unheimliche Haus*. À l'inverse, les autorités locales s'abstiennent de programmer *Die goldene Stadt* compte tenu de l'image négative qu'il donne du peuple tchèque[826]. On ne retrouve pas non plus de programmation d'*Heimkehr*, le film censé « justifier » l'invasion de la Pologne voisine par la *Wehrmacht* en 1939. De même, bien qu'on observe des programmations sporadiques de films à propos de la première guerre mondiale, le sujet reste très peu représenté dans la programmation locale. Comme pour la Moselle, nous pourrions y voir une précaution du fait de l'opposition entre Allemands et Tchèques durant ce même conflit. Au Luxembourg, également annexé au *Reich* pendant la guerre, Paul Lesch identifie une projection de *Pour le Mérite* le 24 mai 1940, soit quelques jours seulement après l'invasion du duché par la *Wehrmacht*. Le rapport hebdomadaire des SD transmis à Berlin quelques jours plus tard affirme que les Luxembourgeois « ne peuvent pas comprendre ce genre de films » et préconise une période d'adaptation des programmes[827]. Le « chef d'œuvre » *Ohm Krüger* qui peine à s'imposer durablement en Moselle, malgré un démarrage fort, n'est programmé qu'une seule fois à Brno. Au Luxembourg, Paul Lesch indique que les autorités allemandes ont souhaité utiliser *Ohm Krüger* pour défaire le sentiment pro-britannique de la population locale[828], d'où une campagne promotionnelle intensive pour ce film, certainement similaire à celle que nous avons observée dans le MZ[829]. Or, le résultat escompté ne se produit pas et les Allemands doivent accepter que les Luxembourgeois possèdent leur propre opinion.

Ainsi, on remarque que les autorités nazies prennent en compte les sensibilités locales pour proposer une programmation consensuelle. Si le cinéma nazi possède une essence idéologique intrinsèque ainsi qu'un corpus de films de propagande, les autorités détiennent surtout le « contrôle » des programmes et en usent comme bon leur semble. Cela va à l'encontre d'une vision de la programmation s'inscrivant dans le sens de l'action politique nationale puisque les exemples de la Moselle et de Brno indiquent une adaptation au contexte politique local.

Des doutes subsistent quant à l'effet produit par les films de propagande sur les spectateurs. Les souvenirs sont trop peu nombreux et évasifs pour que nous puissions évaluer convenablement l'impact des films. À quelques exceptions près, les films de propagande ne

[826] Voir la partie consacrée au film, p. 330.
[827] LESCH Paul, *op.cit.*, p. 67.
[828] LESCH Paul, *op.cit.*, p. 84-86.
[829] Voir p. 82.

sont pas une source importante de remémoration pour les spectateurs mosellans. Il est certainement possible qu'une partie des Mosellans, s'étant sentie proche des revendications des mouvements d'extrême-droite de la fin des année 1930, ait pu retrouver dans les productions allemandes une sensibilité politique en accord avec eux-mêmes. Le rejet du communisme par une partie de la population après les élections de 1936 pourrait être mis en relation avec le poids local des films antisoviétiques dès 1941. En effet, à partir du moment où les Allemands rompent le pacte de non-agression avec l'URSS, les films présentant les Russes comme des ennemis réapparaissent dans la programmation locale. Si on ne peut pas parler d'une surreprésentation de ce type de films en Moselle, on note que tous ceux identifiés par les *Zonal Film Archives* comme étant de la propagande antisoviétique sont programmés en Moselle, même les plus anciens. À peine deux mois après le déclenchement de l'opération Barbarossa qui entérine le pacte germano-soviétique, le film *Dorf im roten Sturm*[830] (Peter Hagen, 1935) est programmé au *Palast* à Metz. Le film dépeint l'histoire d'une communauté germanique vivant dans la Russie tsariste et qui se trouve confrontée à la révolution bolchévique. Suite aux exactions commises par les « rouges » envers des jeunes filles allemandes, la communauté réagit et mène un combat contre les Russes[831]. Les Allemands décident aussi de s'enfuir à travers la steppe pour échapper aux bolchéviques. Malgré sa qualité discutable, le film apparait également à Thionville pendant 7 jours, ainsi qu'à Sarrebourg et Hayange. Au même moment est programmé *Flüchtlinge*, un autre film antibolchévique d'une bien meilleure qualité. Près de dix ans après sa première nationale[832], il apparait à Saint-Avold en septembre 1943, puis à nouveau au début du mois de novembre. Il arrive à Metz le 7 novembre de la même année pour 14 jours de programmation au *Palast*[833]. On observe aussi sa programmation dans d'autres salles de Moselle. Le seul film contemporain qualifié d'antisoviétique par les *Zonal Film Archives* est *GPU*[834] (Karl Ritter, 1942). Il s'agit d'une histoire mêlant espionnage russe et romance au début de la Seconde Guerre Mondiale. Les *Zonal Film Archives* indiquent une propagande « trop transparente » et, de fait, « irréelle »[835]. Le film est présenté à six reprises en Moselle et cumule 29 jours de programmation dont une dizaine au *Rex* à Metz. Seul le film *Weisse Sklaven*[836] (Karl Anton, 1937), faisant aussi partie des films indiqués par les *Zonal Film Archive*, n'est

[830] TR : *Un village dans la tempête rouge.* Le film porte également le nom *Friesennot* (*Urgence pour les Friesen*).
[831] Résumé repris depuis KELSON John F., *op.cit.*, p. 42.
[832] Le 8 décembre 1933 à Berlin.
[833] À propos de cette programmation au *Palast*, voir p. 307
[834] La GPU est la police politique de l'URSS.
[835] KELSON John F., *op.cit.*, p. 43.
[836] Autre titre : *Panzerkreuzer Sebastopol*, TVF : *Le croiseur Sebastopol / Le cuirassé Sebastopol.*

programmé qu'à deux reprises, le 30 janvier 1943 à Hagondange et le 10 mars 1944 à Hayange. Il se déroule à nouveau lors de la révolution bolchévique et mêle les déboires de l'équipage d'un cuirassé impérial à une intrigue amoureuse.

Il va de soi que cette propagande à l'égard de l'URSS pourrait nourrir la haine politique d'une partie des Mosellans, attestée avant-guerre, envers Staline et son régime. Et, ainsi, les films cités auraient un effet d'accentuation des oppositions politiques.

Conclusion

L'étude du marché cinématographique a montré que la Moselle ne fut pas le théâtre d'une propagande cinématographique intensive, contrairement à ce qu'on avait pu en dire jusqu'à présent. Même si l'on ne peut parler d'une absence totale des films « politiques », ou produits comme tel, il faut admettre qu'ils ne constituent ni une part importante des films les plus programmés, ni une source concrète de plaisir et de souvenirs pour les spectateurs interrogés. Cela ne s'explique pas uniquement par l'absence d'une conscience politique chez les jeunes spectateurs puisque plusieurs d'entre eux font la démonstration d'une certaine lucidité quant au contexte politique de l'époque[837]. De plus, lorsqu'il s'agit d'intervenir d'une manière politique dans la programmation locale, les nazis privilégient la restriction culturelle et le consensus plutôt que l'insistance idéologique.

La connaissance aiguisée des films programmés entre 1940 et 1944 que possèdent les spectateurs interrogés, ainsi que l'expression de leurs goûts cinématographiques, nous prouvent néanmoins un lien formel entre eux et le cinéma nazi. La qualité du spectacle cinématographique allemand et le plaisir qu'il suscite sont des évidences qui ne peut désormais plus être niée.

Dans le même temps, l'action et le contrôle du politique ne sont jamais trop éloignés des spectateurs. Nous avions déjà souligné, dans la première partie, que le loisir cinématographique était caractérisé par sa qualité formelle et globale. Nous pouvons également interpréter la proportion plus importante de films récompensés pour leur qualité artistique comme un moyen de proposer aux « futurs allemands » les meilleurs programmes possibles sur le plan de la culture cinématographique. Ainsi le cinéma serait le lieu d'un combat culturel destiné à flatter l'audience locale en l'immisçant dans l'espace culturel allemand. L'usage des films allemands par les autorités, dans le cadre de la germanisation de la Moselle, se situerait plutôt du côté de l'influence culturelle qu'idéologique.

Cette modification des paradigmes à propos de l'influence du cinéma nazi implique de s'intéresser davantage aux usages des films par les spectateurs mosellans ainsi qu'au rôle du cinéma dans leur vie quotidienne. Car, s'il ne fait aucun doute que le film de propagande a joué un rôle mineur dans la politique cinématographique locale, la portée culturelle apparait comme étant de plus en plus indéniable.

[837] Marie-Louise se souvient par exemple que les Allemands « n'ont plus trop osé » jouer la chanson « *Heitmatland* » (interprétée par Hansi Knoteck dans le film éponyme sorti en 1939) après la défaite de Stalingrad.

Partie 3 : Les usages et l’influence des films allemands

La prise en compte de l'expérience des spectateurs dans l'analyse du marché des films de l'annexion a montré leur connaissance aiguisée de ce marché, à travers des souvenirs précis des films programmés, des succès et des vedettes. Leur expertise des films, fruit d'une consommation importante, n'est pas qu'une capacité technique qui ne servirait qu'à nourrir leur postérité personnelle ainsi qu'à renseigner l'historien du cinéma, plusieurs décennies plus tard. Elle est tout d'abord un outil personnel qui leur est utile pour évaluer les films et le plaisir qu'ils leur procurent. Cette partie a pour fonction d'étudier les usages et les rapports entretenus entre les spectateurs et les films de l'annexion. L'objectif est autant de poursuivre la caractérisation de l'expérience vécue que de réfléchir à ce que les films ont représenté pour ces spectateurs. L'élargissement de l'observation « à tout un ensemble des cadres qui, s'ils ne déterminent pas ce que nous pensons du spectacle, influencent nécessairement la compréhension que nous avons de lui et notre avis sur sa qualité [et] son utilité éthique »[838], permet d'approfondir la compréhension des usages du loisir cinématographique, et des films en particulier, par les spectateurs mosellans. Cette approche enrichie de l'expérience cinématographique en Moselle permet aussi d'appréhender les pratiques spectatorielles des différents publics concernés.

L'ambivalence binaire observée depuis le début de cette étude entre un loisir qui, d'une part, est contrôlé et régulé par les autorités d'annexion et, d'autre part, représente une source de plaisir reste présente dans cette troisième partie. L'autonomie des spectateurs face aux films, et la capacité des films à porter des significations multiples et opposées, laissent apparaître le caractère jouissif de la pratique spectatorielle pendant la guerre. Le contexte particulier transforme l'expérience cinématographique en un lieu hors de l'espace-temps mais toujours capable d'informer le spectateur sur les façons d'agir au quotidien. Les œuvres et les histoires sont autant de manières de vivre des expériences multiples à travers le ou les héros pour se dire : « voilà ce qui m'arriverait sans doute si je me comportais comme [lui ou eux][839] ». L'attachement aux films et aux vedettes que décrivent les témoins mosellans nous prouve qu'ils « incorporent » les œuvres et considèrent ainsi les histoires racontées comme des « valeurs de guide dans la vie réelle[840] ». Cette affirmation peut sembler surprenante concernant un cinéma pensé et distribué par un régime autoritaire. Pourtant il s'agit simplement d'une conséquence possible de la pratique d'un loisir de qualité. De plus, le cinéma de l'annexion se produit dans

[838] « Pour une approche interdisciplinaire de la notion de situation cinématographique », in : CRETON Laurent, JULLIER Laurent et MOINE Raphaëlle, *Le cinéma en situation : expériences et usages du film*, Théorème, n°15, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 7-10.

[839] JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, Paris, Vrin, 2008, p. 23.

[840] *Ibid*.

des conditions affectives particulières, notamment pour les jeunes spectateurs mosellans. Comment appréhender l'avenir lorsque la sortie de l'enfance coïncide avec l'entrée en guerre ? La difficulté à se projeter soi-même couplée au besoin excessif de consommer des films est au moins une des raisons de conférer aux films allemands une fonction d'apprentissage.

Cette prise en compte de l'expérience du spectateur couplée à la prise en compte du contexte permet d'appréhender la question des interprétations des films par le biais de la proposition méthodologique de Janet Staiger. Elle propose en effet de considérer les stratégies d'identifications et d'interprétations comme étant « historiquement construites » par les circonstances particulières, le contexte étant pour elle plus signifiant que le contenu textuel dans l'explication interprétative[841]. Ces circonstances historiques peuvent créer des « communautés d'interprétations » qui définissent elles-mêmes les « conventions » de leurs modes de réception[842]. Ces stratégies sont influencées entre autres par les préférences esthétiques, les connaissances et les attentes des spectateurs par rapport aux films, et des expériences provenant des sorties cinématographiques passées[843]. Pour caractériser cette individualité de l'expérience soumise au contexte dans lequel elle se produit, Janet Staiger emploie l'expression « *perverse spectator* ». Le sens anglophone du terme « perverse » possède une connotation moins négative que celui auquel nous sommes habitués en français. Le dictionnaire *Oxford* propose en premier sens le fait de faire preuve d'un désir délibéré et obstiné d'agir de façon irraisonnable ou inacceptable et en second sens le fait d'aller à l'opposé des normes attendues ou acceptées[844]. L'usage du terme par Staiger est destiné à mettre en évidence les variations interprétatives qui peuvent être aussi considérées comme des déviances quant aux normes interprétatives habituelles. Le « spectateur-pervers » ne se comporte pas comme on aurait pu le prévoir et il réordonne (*rehierarchiz*e) les films d'après ses propres attentes[845]. Elle précise que certaines de ces réordonnements sont en lien avec la question des genres. C'est notamment ce qui sera abordé dans la partie consacrée à la question féminine dans le cinéma allemand, ainsi que dans l'analyse de *Die goldene Stadt*. Bien sûr, cette approche éthique du film n'en réduit pas pour autant la mesure de sa qualité, comme le rappelle Jean-Marc Leveratto : « La meilleure manière

[841] STAIGER Janet, *Perverse Spectators: the Practrices of Film Reception*, New-York, New-York University press, p. 23.
[842] *Ibid*.
[843] *Ibid*. p. 81.
[844] « Perverse », *Oxford Dictionaries*, < https://en.oxforddictionaries.com/definition/perverse>, consulté le 5 juillet 2017.
[845] STAIGER Janet, *op.cit*., p. 37.

de rendre compte de la qualité artistique du cinéma, du fait que tous les films ne sont pas équivalents, consiste à admettre, au lieu de la faire disparaître, l'orientation éthique du jugement du spectacle, la sensibilité esthétique étant inséparable de l'interrogation non seulement de la justesse technique, mais aussi de l'humanité du spectacle »[846]. De fait, les palmarès personnels des spectateurs, et la propension de certains films ou certains acteurs à émerger plus que d'autres dans le processus de remémoration, traduit une reconnaissance de la valeur éthique et esthétique de ces références. C'est pour cette raison que les films dont nous envisageons des interprétations « perverses » en Moselle sont tous issus de la mémoire personnelle des témoins, et non de la reconnaissance institutionnelle.

Dans un second temps, il convient de s'interroger sur la place qu'occupent ces films et leurs usages d'un point de vue culturel au cœur de l'annexion nazie, puis en dehors de l'annexion. Nous développerons ainsi une réflexion quant à la capacité des films à insérer les spectateurs mosellans dans l'ère culturelle pensée et contrôlée par les nazis. Mais cette réflexion nous mène aussi à nous interroger sur le devenir de la culture cinématographique lorsque la guerre se termine. L'étude de l'expérience des spectateurs ne doit pas s'intéresser uniquement au moment clé où le film est vu en salle. Elle doit aussi considérer le processus de fabrication continue des interprétations et des significations émotionnelles à travers la vie des spectateurs[847]. Le but est autant de déterminer l'impact, en profondeur, du cinéma allemand que de parvenir à poser un jugement esthétique « définitif » sur les films du nazisme qui soit en adéquation avec l'expérience des spectateurs locaux.

I.1 Le loisir en marge du système coercitif

L'expérience cinématographique des Mosellans se produit dans des conditions particulières. La plus évidente d'entre elles est la guerre. Elle concerne alors toute l'Europe et impose des changements profonds dans l'organisation socio-économique de tous les pays. En Moselle, et également à Paris, Luxembourg ou Strasbourg, l'activité des cinémas ne cesse

[846] LEVERATTO Jean-Marc, *Cinéma, spaghettis, classe ouvrière, et immigration*, Paris, La Dispute, 2010, p. 18.
[847] STAIGER Janet, *op.cit.*, p. 55.

quasiment pas alors que les régimes politiques sont profondément bouleversés. La guerre n'est pas un frein à la consommation cinématographique, il semblerait même qu'elle en soit bien plus un moteur[848]. L'autre condition particulière et spécifique de la Moselle concerne la situation de l'annexion. Psychologiquement, elle n'est pas tout à fait comparable à celle de l'occupation de la France. Les Mosellans sont amenés à devenir des Allemands, des citoyens du peuple du Troisième Reich et donc à obéir aux directives de l'État nazi. La fracture causée par cette annexion, et les multiples bouleversements du quotidien, affectent les populations locales. Mais encore une fois, ils ne freinent pas la consommation cinématographique. Et pour cause, le cinéma semble être considéré comme un loisir qui n'est pas en lien avec les structures politiques alors que, structurellement, il en est totalement dépendant comme le montre la réorganisation locale en Moselle à l'été 1940.

I.1.1 La liberté d'aller au cinéma

Sous le nazisme, tous les maillons du quotidien rappellent le strict contrôle de l'activité des hommes. À chaque échelon territorial, un homme veille à la bonne tenue et au respect des règles. Il apparait que le cinéma, comme certainement les différentes structures de consommation culturelle existant durant l'annexion, reste un lieu où l'individu peut jouir d'un libre-arbitre en décidant du film qu'il souhaite voir. Richard Hoggart le rappelle : « Les gens du peuple recherchent certains biens, non parce qu'ils sont avides d'acquérir et de consommer (…) mais parce qu'ils désirent sortir d'une condition où il faut constamment lutter pour "garder la tête au-dessus de l'eau" »[849]. Choisir son film, c'est choisir l'histoire qu'on souhaite que l'on nous raconte. Certes, la sélection qui est proposée aux Mosellans est soumise aux décisions de programmation des autorités. Mais le spectateur ne « s'impose » pas d'aller au cinéma. Si aucun film ne l'intéresse, il n'y va pas. Les expériences cinématographiques répétées qui fondent ses critères de jugement des œuvres, ses attentes personnelles quant au contenu du film, le fait qu'il ait envie de rire ou plutôt de pleurer, sont des décisions prises en son for intérieur. De plus, comme nous venons de le voir, tous les films qui lui sont proposés ne le sont pas dans le but d'agir sur sa conscience et, même lorsque c'est le cas, il reste susceptible de les appréhender d'une autre manière. Cette conception du cinéma correspond à l'appréhension qu'en ont eu les

[848] Pour rappel, voir les chiffres de fréquentation cités p. 80.
[849] HOGGART Richard, *op.cit.*, p. 225.

spectateurs Mosellans. Ils l'opposent systématiquement au monde extérieur où « tout était embrigadé, où on les occupait »[850]. Pour Adèle, le cinéma était une évidence pour quiconque voulait se changer les idées : « On n'avait pas de possibilité autre que s'échapper quelque part où on pouvait rire, où on pouvait oublier les drames, etc. »[851]. Les témoins l'opposent également à un autre média de masse qui, lui, s'imposait dans leur foyer : la radio allemande dans laquelle « [les nazis] passaient ce qu'ils voulaient (…) »[852]. Le loisir cinématographique reflète donc un espace où le sentiment de contrôle transparaît le moins. Adèle va jusqu'à le qualifier de « refuge des gens » quand Marie-Thérèse voit dans ce loisir « un moment de libre ».

Tout le monde peut se rendre au cinéma et le cinéma s'adresse à tout le monde[853]. Et donc, chaque couche de la population peut aspirer au divertissement cinématographique si elle le souhaite. Il demeure bien évidemment des Mosellans qui envisagent le cinéma proposé par les Allemands comme un outil au service de la propagande. C'est ce qu'exprime Jean-Marie Straub lorsqu'il se montre intransigeant sur la possibilité que lui ou l'un des membres de sa famille ait pu se rendre au cinéma durant l'annexion[854] :

> *Jean-Marie S. : Mes parents n'y allaient pas non, c'était une forme de résistance à l'envahisseur. On n'allait pas payer pour voir les actualités des nazis.*
>
> *(…)*
>
> *Discutant : Lorsque vous parlez d'acte de résistance dans le fait de ne pas aller au cinéma, vous présupposez que ces films étaient une sorte « d'arme » utilisée par les nazis ?*
>
> *Jean-Marie S. : C'est leur faire beaucoup trop d'honneur ! Les films nazis les plus atroces ce n'était pas les films de propagande, eux au moins ils étaient clairs ! Le pire c'était ceux qui n'étaient pas de propagande, c'était une sensibilité fasciste répugnante. C'est bien pire !*

---

[850] Marie-Thérèse

[851] EG3

[852] Marie-Thérèse

[853] À l'exception des Juifs comme nous l'évoquions dans la première partie. Néanmoins, à la suite des expulsions ordonnées par les nazis en 1940 en Moselle, il ne reste certainement plus beaucoup de Juifs en Moselle. HIEGEL Henry, « Les expulsions et les transplantations en Moselle de 1940 à 1945 », *Académie nationale de Metz*, 1981-1982, p. 183-197.

[854] Jean-Marie Straub est né à Metz en 1933, cela signifierait que ses premières expériences cinématographiques aient débuté à partir de la fin de la guerre, soit lorsqu'il avait 11 ans. Au cours de l'entretien le cinéaste français a dévoilé des détails concernant l'exploitation cinématographique qu'il ne pouvait donc connaître qu'à travers les expériences d'amis ou de membres de sa famille. Il indique par exemple que les films italiens étaient toujours diffusés en version originale.

À l'inverse, le témoignage de Marguerite au sujet des liens qu'entretenait son père avec le cinéma allemand montre un autre type de rapport. Bien qu'il fût un militaire français issu des corps de la marine et qu'il ait eu une activité dans la résistance locale durant la guerre, il s'est régulièrement rendu au cinéma accompagné de sa femme, ses enfants ou ses amis. Alors que le dimanche après-midi était réservé à la séance familiale, il arrivait tout de même qu'aucun film ne soit adapté pour les enfants. Dans ce cas, les parents de Marguerite se rendaient, avec des amis ou seuls, à la séance de 18h « parce qu'il y avait beaucoup moins de monde ». Cette expérience cinématographique partagée entre les membres de la famille est propice à la discussion autour des films et de l'appréciation de chacun[855]. Elle se prolonge même en dehors du foyer, à la faveur d'une discussion avec les clients de la boucherie des parents de Marguerite : « Dans les commerces, les gens vous disent "Tiens, on était voir ceci, cela, ça vaut le coup" ». À Forbach, Adèle se souvient aussi être souvent allée au cinéma avec ses parents, « même aux séances du soir », et s'estime chanceuse d'avoir pu partager cela avec eux. Par contre, pour Jean-Marie, le cinéma demeurait un « plaisir secret » dont il cachait sa pratique à sa mère et son père[856].

Au lieu de considérer comme Jean-Marie Straub que ces spectateurs, « même s'ils ne le voulaient pas », se sont « tous fait avoir »[857], nous envisageons la possibilité d'une consommation de films répondant à une demande personnelle de plaisir, autorisant ainsi l'autonomie du jugement de ces spectateurs et écartant l'idée d'une « libre manipulation du goût des consommateurs par l'industrie cinématographique »[858]. Il y a bien d'autres raisons de voir un film « indépendamment de l'idéologie qu'ils véhiculent »[859]. Cela se confirme en partie dans le souvenir qu'à Marguerite de son père lorsqu'il revenait d'une séance et qu'il parlait des *Deutsche Wochenschau* : « Il surveillait ça (*ndr : les actualités*), il devenait fou. Ils montraient des trucs qui s'étaient passés il y a un moment déjà et il l'avait entendu à la radio. Ce n'était pas vraiment récent ».

Par ailleurs, même sous l'emprise d'un loisir susceptible de contenir de la propagande, ce n'est pas parce que les nazis tentent de s'approprier la vie des gens que ces derniers ne

[855] Voir : LEVERATTO Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, op.cit., p. 124-125.

[856] Ses deux parents sont emprisonnés à partir de 1942 et jusqu'à la fin de la guerre pour des soupçons d'assistance aux prisonniers de guerre français évadés.

[857] Entretien avec Jean-Marie Straub

[858] Il s'agit d'une affirmation formulée par Siegrfried Kracauer dans *De Caligari à Hitler* (op.cit., p. 5), reproduite dans le second numéro de la *Revue Internationale de Filmologie*, et explicitée dans LEVERATTO, Jean-Marc. « La Revue internationale de filmologie et la genèse de la sociologie du cinéma en France. » *Cinémas*, volume 19, n° 2-3, 2009, p. 183–215.

[859] JULLIER Laurent, *Analyser un film : de l'émotion à l'interprétation*, *op.cit*., p. 150.

peuvent pas également tenter de se réapproprier la leur, et donc appréhender les films comme ils le souhaitent et selon leurs besoins du moment.

I.1.2 L'évasion

Le sentiment de cloisonnement et l'impossibilité de s'épanouir dans la vie quotidienne transforment le cinéma en une cellule hors du temps, et transportent le spectateur dans un « autre monde »[860]. Si Marguerite affirme que durant la guerre « on avait beau avoir des envies, on en avait pas vraiment les possibilités », les films permettent, le temps d'une séance, de combler certaines de ces envies.

On attache communément aux films diffusés pendant la guerre une fonction d'évasion. Aller voir un film, c'est mettre de côté les difficultés inhérentes à la vie et échapper aux malheurs du quotidien comme le suggère Bertin-Maghit à propos du cinéma pendant l'occupation : « Pour mieux aider le public à s'en évader, les films fuient la réalité de l'époque. Il s'agit de comédies, de films à costumes ou de films qui reproduisent les genres américains (…), comédies musicales et films policiers de série B »[861]. Que le cinéma soit une source d'évasion se justifie. Mais pour autant, il ne s'agit pas par là de réduire l'expérience du spectateur en une simple recherche d'un divertissement capable de « l'évader », au risque d'en oublier l'objet même de cette évasion : le film.

Le lieu commun liant cinéma et évasion semble peser sur la considération des spectateurs locaux à l'égard de leur propre pratique. Souvent, au début des entretiens, ils réduisent le cinéma à une simple activité de distraction, utile, non pas que pour « penser à autre chose » mais aussi pour combler l'ennui : « Vous savez, Monsieur, dans cette période on avait pas d'autre distraction : le cinéma, le vélo, la piscine ! ». Ce genre d'affirmation est répétée par plusieurs autres témoins[862]. À première vue, cela tend à relativiser l'autonomie des spectateurs en réduisant leur expérience cinématographique en une simple recherche de stimulation positive. Pourtant, cette expérience, en plus d'être conditionnée par une dépense financière, est

[860] KUHN Annette, *op.cit.*, p. 224.

[861] BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, « Le monde du cinéma français sous l'occupation. Ou 25 ans de questions aux archives », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°88, 2005, p. 109-120. L'auteur estime aussi que les réalisateurs ont « cherché l'évasion à tout prix pour faire oublier le paysage coercitif ».

[862] Marie-Louise nous dit : « Les cinémas étaient la seule distraction qu'il y avait, avec le théâtre ». Elle est relativement incorrecte puisque la vie culturelle sous l'annexion est rapportée par ces mêmes témoins comme étant assez riche. De plus, on peut trouver dans le MZ une quantité importante de fêtes foraines, spectacles de cirques et autres animations.

accompagnée d'une dimension sociale et culturelle qui intègre le film dans l'espace social des spectateurs. L'étude des films et des vedettes préférés des Mosellans a mis également en évidence des critères personnels pour choisir le film à voir. Lorsqu'on songe à la variété de la programmation des salles de Moselle (cinq à huit films différents par semaine à Metz, trois à cinq à Thionville, deux à quatre à Forbach), il devient d'autant plus évident que les spectateurs utilisent des critères pour choisir le film qu'ils souhaitent voir.

D'autre part, lorsqu'on pense le divertissement comme source d'évasion, on le rapproche de son sens étymologique premier équivalent de « détourner »[863]. Cette assertion est un héritage culturel possiblement lié aux interprétations quelques peu erronées qu'on a fait des pensées de Pascal à ce sujet[864]. La fonction du divertissement chez Pascal est souvent mal comprise, et « ce serait un grave contresens » que de la résumer à une simple notion « d'égarement ». L'objet de divertissement, ou d'amusement, impose une mobilisation de l'existence de l'homme aussi importante qu'elle lui permet de ne plus penser à ce qui importe le plus à sa vie : le sens de sa condition mortelle[865]. Pour Pascal, le plaisir lié au divertissement est le seul qui permette humainement de ne pas sombrer dans le malheur : « Les maux que l'homme encourt dans le divertissement sont moins graves que ceux qu'il endure dans l'inaction, c'est-à-dire dans la tristesse »[866]. D'autre part, chercher à se divertir, c'est déjà choisir de mettre son corps en agitation, contrairement au « repos » qui mène l'homme à penser sa condition de mortelle. L'occupation divertissante, quel que soit son origine, est indispensable à l'homme pour « faire obstacle à la réflexion sur son être », où l'effet « d'une sorte de contrainte »[867], que l'on occupe continuellement et pleinement son esprit à une représentation ou une autre d'un objet du dehors. Envisagée d'une manière plus exhaustive, la notion proposée par Pascal ôte toute pensée vaine quant aux objets procurant du plaisir aux êtres, comme les films aux spectateurs. Ils sont l'occasion de « tirailler l'esprit par quelques nouveaux tracas », et le divertissement « admet aussi bien les peines que les plaisirs, pour cette seule raison que tantôt les uns tantôt les autres sont attachés à l'agir même dont il est le principe »[868].

---

[863] On peut faire un raisonnement semblable avec le mot distraction qu'on a souvent tendance à réduire à une notion de diversion des individus pour agir à leur insu.

[864] Montaigne parle aussi de « diversion » pour désigner le « mouvement par lequel l'homme se détourne de lui-même, lorsque, à l'impossible de la souffrance, il tente d'atténuer sa douleur ». Cité dans : WEBER Dominique, « La fuite de soi, le masque du divertissement. Leçons pascaliennes », *Études,* tome 395, n°12, 2001, p. 631-641.

[865] WEBER Dominique, « La fuite de soi, le masque du divertissement. Leçons pascaliennes », *Études*, n°12, tome 395, 2001, p. 631-641.

[866] *Ibid.*

[867] PECHARMAN Martine, « Le divertissement selon Pascal ou la fiction de l'immortalité », *Cités,* n° 7, 2001, p. 13-19.

[868] *Ibid.*

Cette explication quant à la notion développée par Pascal nous semble d'autant plus pertinente qu'elle donne des justifications quant au succès du cinéma pendant la guerre. En « empêchant l'ennui », qui rend les gens aptes à sentir leur néant et leur impuissance face à leurs conditions, les films leur deviennent utiles, voire indispensables. En forçant le raisonnement, on pourrait alors concéder que plus l'exposition quotidienne au risque de la mort, au rappel de la fin en soi de l'homme, est forte, plus le besoin de s'investir dans une occupation divertissante devient important. Le loisir cinématographique permet ainsi la fuite, mais une fuite réfléchie, destinée à empêcher la « résignation triste et maussade » de l'inaction[869].

I.1.2.a Divertir pour mieux régner ?

La limitation de la consommation cinématographique au simple besoin d'évasion mène généralement au raisonnement suivant : les films populaires, parce qu'ils ne montrent pas une propagande agressive, servent d'échappatoire aux spectateurs face aux difficultés quotidiennes. Cette vision a longtemps servi de prétexte aux historiens qui, ne sachant pas comment aborder des films de divertissement, les ont envisagés « apolitiques et inoffensifs »[870]. Ils auraient ainsi une utilité dans les moments de tension, ou propice au doute, pour rediriger la population sur des sujets plus gais. C'est ce que suggère David Welch lorsqu'il indique qu'après Stalingrad[871], lorsque « la désillusion s'est installée »[872], le nombre de films politiques distribués diminue et le cinéma nazi s'attache alors à faciliter l'*escapism* en augmentant le nombre de comédies[873]. Le lien entre le contexte morose et la distribution accrue de comédie résiste jusqu'à ce qu'on le soumette à l'observation du marché du film, en Moselle au moins[874]. Nous décidons d'étudier la classification des films programmés en Moselle avant et après la débâcle. La reddition

[869] SÉNÈQUE, « De la tranquillité de l'âme », in : *Les stoïciens*, Pléiade, Paris, Gallimard, 1963, p. 665.

[870] Comme le remarque Stephen Lowry, cette approche restreint l'étude du cinéma nazi au seul point de vue de la politique. LOWRY, Stephen, « Ideology and Excess in Nazi Melodrama: *The Golden city* », *New German Critique*, n°74, 1998, p. 125-149.

[871] La bataille de Stalingrad se déroule de juillet 1942 à février 1943. Elle représente un enjeu stratégique et symbolique fort pour les Allemands. À mesure que la situation se complique pour les régiments de la *Wehrmacht*, Goebbels remarque que le moral de la population en pâtie. Voir : BEEVOR Anthony, *Stalingrad*, Londres, Pinguin, 2011.

[872] WELCH David, *Propaganda and the German Cinema 1933-1945*, London, I.B. Tauris, p. 36.

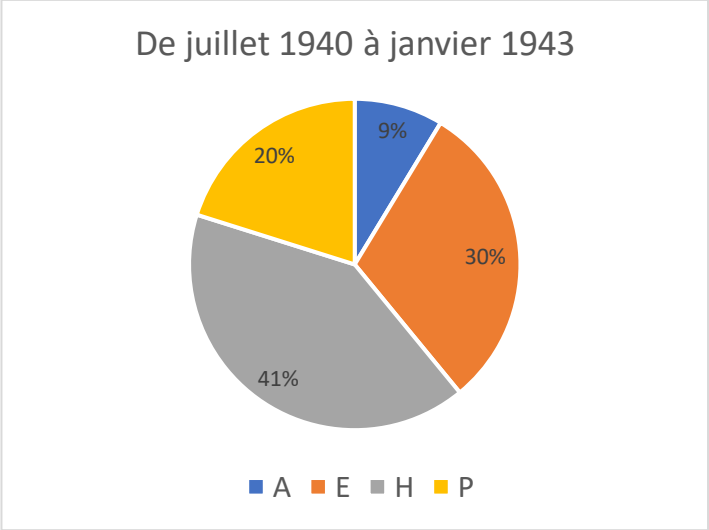
[873] Le chercheur anglais s'appuie sur la classification des films de Gerd Albrecht (ALBRECHT Gerd, *op.cit.*).

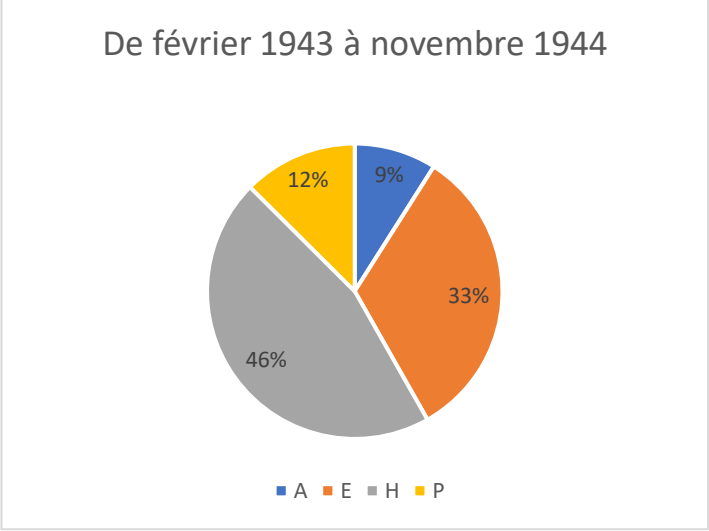
[874] En France occupée, si l'on ne peut parler de cinéma vichyste ou pro-nazi (BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris, Presses Universitaire de France, 1994, p. 43) il faut quand même considérer la circulation de films allemands « politiques » (parmi lesquels *Hitlerjunge Quex*, *Le Président Krüger*, *Le cuirassé Sebastopol*).

allemande à Stalingrad a lieu le 6 février 1943. Nous choisissons donc le 1er février 1943 pour scinder les deux périodes observées.

Lorsqu'on compare les films projetés à Metz avant et après la défaite de Stalingrad, et d'après la classification idéologique de Gerd Albrecht, on remarque que les proportions de films « gais » (H), « graves » (E), « gais et graves » (A), ou de propagandes (P) varient peu :

Répartition des films programmés à Metz d'après la classification de Gerd Albrecht avant et après la défaite de Stalingrad





On note effectivement une diminution des films de propagande (P), de 20 % à 12 %, qui se traduit, après février 1943, par une augmentation des films de type gai (H) et dramatique (E). Néanmoins, comme le souligne David Welch, chiffres à l'appui, cette diminution n'est en rien comparable avec les films qui sortent après la défaite de Stalingrad. En 1943, seuls six films sur 76 sont des œuvres (P), soit 7,9 %, et en 1944 ils concernent quatre films sur 60, soit 6,7 %[875]. Il convient de compléter l'observation de David Welch par les intentions qu'exprime Goebbels en février 1942, bien avant le début de l'opération « Barbarossa », de produire plus de films de divertissement : « Le point décisif me semble être la nécessité de faire plus de films, et surtout des films ayant un caractère plus léger et plus divertissant, de ceux que le peuple réclame à juste titre en ces temps de guerre difficiles »[876]. Ainsi l'augmentation du nombre de comédies distribuées en Allemagne relève d'une intention antérieure à Stalingrad. Elle s'inscrit néanmoins dans un contexte morose où l'Allemagne peine à réaffirmer sa supériorité militaire[877]. Pour autant, l'étude du marché local permet une observation objective des répercussions de ces directives de production au niveau de la programmation des salles de Moselle. Il n'est guère possible pour les salles de reproduire fidèlement les tendances des films qui sont alors produits. En 1941 et 1942, le nombre de films produits était en baisse (respectivement 67 et 58 films contre 107 en 1939 et 85 en 1940), il y a donc moins de films qui viennent alimenter le marché. De plus, le nombre de copies disponibles est aussi à la baisse comme en témoignent les délais d'acheminement qui s'allongent de plus en plus. Les exploitants puisent alors dans les films anciens pour compenser le manque de nouveautés.

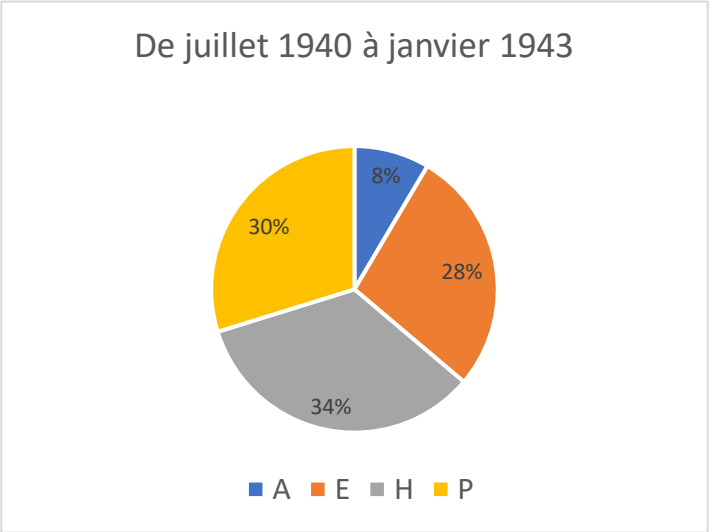
L'analyse des programmes du *Rex* à Metz permet de compléter cette observation en confirmant le statut particulier de cette salle d'exclusivité. Elle offre un meilleur reflet des rapports entre films gais (A) et films de propagande (P) que soulignent Gerd Albrecht et David Welch :

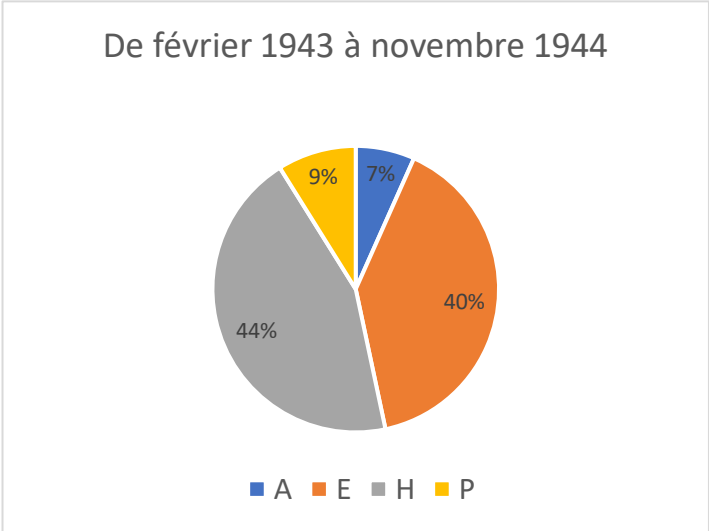
[875] D'après ALBRECHT Gerd, *op.cit.*, p. 114.

[876] GOEBBELS, Joseph, LAMBAUER Barbara, MANNONI Olivier, FRÖHLICH Elke, MÖLLER Horst, BRAYARD Florent et PESCHANSKI Denis, *Journal de Goebbels 1939-1942*, « 13 février 1942 », *op.cit.*, p. 492.

[877] C'est une des raisons qui explique l'importance symbolique de la bataille de Stalingrad, et surtout de la défaite qui la caractérise.

Répartition des films programmés au Rex de Metz d'après la classification Albrecht





La programmation du Rex est plus en accord avec les indications faites par David Welch ainsi que les directives du ministère de la Propagande et la répartition annuelle des films donnée par Albrecht. La part de films « P » passe de 30 à 9 % tandis que les films H passent de 34 à 44 %. On remarque quand même que les films « E », ayant donc un caractère dramatique, augmentent également après février 1943. Même dans la salle bénéficiant de la programmation la plus récente, il est difficile de conclure à un renforcement des films gais au détriment des films qui ne le seraient pas.

Une autre observation locale permet d'observer une autre stratégie de programmation lors de la survenue d'évènements démoralisant. Nous avons en effet remarqué en étudiant les films de propagande en Moselle que certaines œuvres idéologiques réapparaissaient sur le marché local à la suite du débarquement allié en juin 1944 (*Jud Süss*, *Ohm Krüger* notamment). Ainsi, lorsque la guerre est sur le point de s'intensifier, que les bombardements se font de plus en plus forts, y compris à Metz où des dizaines de civils en meurent, la programmation dévoile une stratégie idéologique offensive.

Fabrice Montebello le rappelle, le spectateur demande du rêve au cinéma mais il n'est jamais dupe[878]. Il est tout autant prêt à accepter les reproductions les plus éloignées proposées par les films d'évasion que les reproductions les plus proches lorsque le film prétend décrire une réalité qui l'est tout autant. En fin de compte, « les adhésions populaires aux personnages de l'écran, et plus généralement au cinéma, sont toujours des adhésions qui finissent par traduire des préférences esthétiques »[879]. Annette Kuhn adopte une réserve similaire dans son étude sur les pratiques spectatorielles des Anglais au cours des années 1930 : « La sagesse populaire résume les motivations des spectateurs à se rendre au cinéma avec un seul mot : "*escape*" »[880]. Le cinéma distrait les spectateurs des « conditions mornes » de la vie quotidienne des Anglais dans les années 1930, mais une attention plus précise suffit à montrer que les faits ne sont pas « si simples »[881].

Aller au cinéma dans le but de s'évader, c'est aussi opérer un choix pour un type de film capable de produire l'évasion en fonction des conditions spécifiques de projection des films. Celles de la Moselle et des Mosellans, victimes d'une annexion forcée et dont la population vit avec l'espoir du changement, constituent un enjeu intéressant quant à la capacité du cinéma à

[878] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 413.
[879] *Ibid.*
[880] KUHN Annette, *op.cit.*, 2002, p. 215.
[881] *Ibid.*

« transporter » et aussi à « transposer » les spectateurs. En effet, au lieu de considérer les films dits d'*escapism* comme un moyen de détourner le regard des spectateurs, ces films peuvent aussi être appréhendés comme des façons de voir ailleurs des problèmes qui se posent dans leur environnement. Le film d'opérette, parce qu'il se déroule en une autre époque, un autre lieu et un autre contexte social, est un bon exemple d'un type de film capable de mener le spectateur vers l'évasion tout en sollicitant ses sens physiques et moraux. Mais le film ne se réduit pas qu'à cette fonction et un sous-texte, inhérent au genre, permet des transpositions entre l'époque racontée et celle qui est contemporaine aux spectateurs. Autant le genre des films d'opérette est régi par une codification qu'on pourrait qualifier de stricte, d'un point de vue technique et artistique, autant les grilles d'interprétations que nous pouvons lui associer ne peuvent se réduire à la seule fonction divertissante.

I.1.2.b Derrière le comique de l'opérette viennoise

Les intrigues des opérettes, si elles ne sont pas à prendre « trop au sérieux »[882] peuvent néanmoins avoir une résonnance particulière en fonction de leur contexte de production et de réception. La comédie viennoise, qui émerge au début du XIXème siècle et dont s'inspire l'opérette viennoise, est étroitement liée aux évènements politiques et économiques de l'Autriche à cette époque. Les productions théâtrales reflètent alors à leur manière ce contexte et invitent les spectateurs à s'amuser des situations loufoques dans lesquelles elles placent les nobles. L'opérette peut donc intégrer à son espace discursif une « légère distance ironique et satirique »[883], et le rire se fonde aussi sur la dérision du pouvoir[884]. Le public, conscient de l'espace de liberté qui lui est offert par la représentation théâtrale appréhende ainsi ces comédies comme « une sorte de "soupape", dans les limites imposées par la censure »[885].

Transposées dans le cadre de l'Allemagne nazie, voire plus précisément dans celui de la Moselle annexée de force, les caractéristiques de l'opérette décrivent un espace de liberté offert aux spectateurs pour rire, au détour de quelques scénettes, des défauts des représentants

[882] POR Katalin, *art.cit*.

[883] PLATÈLE Fanny, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Thèse de doctorat, Université Paris XII Val-de-Marne, soutenue le 15 décembre 2003, p 31-32.

[884] BANOUN Bernard, « Une opérette "sérieuse" ? À propos du Baron Tzigane (1885) de Johann Strauss fils », *Austriaca*, n°48, 1998, p. 75-86.

[885] PLATÈLE Fanny, *op.cit*.

de l'autorité. Situer les films à Vienne n'est pas qu'un gage d'exotisme ou une promesse de divertissement. Il s'agit aussi d'intégrer un espace où la transgression comique est de mise et où, le temps d'un spectacle, l'aversion envers les dirigeants peut s'exprimer librement en étant camouflée par les rires. Cette dérision à travers le rire apparait parfois dans les souvenirs des spectateurs mosellans. Durant l'entretien de groupe en présence d'Alice, Lucien et Raymond, ils ont évoqué chacun des anecdotes à ce propos :

> *Lucien : Je me souviens en 1942 : « grande annonce : toute la jeunesse de Forbach doit aller place du marché ». Alors on s'est attablé place du marché au Bistro. On s'est dit on va attendre de voir ce qui se passe (…). A 15h, au moment du rassemblement, il n'y avait personne sur la place. On était dans les bistrots autour. Et tout d'un coup il y a le Ahr Roger*[886]*, il se ramène en uniforme et se place au milieu de la place du marché et il hurle « La jeunesse hitlérienne de Forbach au rassemblement ». Personne n'est venu. Il l'a fait deux fois. Personne n'a bougé !* (Rire) *Puis d'un coup il a fait demi-tour et il a foutu le camp.*
>
> *Alice : Je le vois encore celui-là. Il venait de Marienau et s'arrêtait devant notre magasin. Il sortait du tram et traversait la place du marché. Il avait un genre d'uniforme de cavalier.*
>
> *Raymond : L'uniforme, le poignard, et tout.*
>
> *Alice :* (en platt) *Et la forme de son sexe à travers.*
>
> (Rire général)
>
> *Alice : Oui bon écoute, si tu as 14-15 ans…*
>
> *Lucien : Il y a que les filles qui voient ça !*
>
> (Rire général)[887]

Ces moqueries vis-à-vis d'un membre du parti représentant une forme d'autorité locale nous rappellent les scènes des opérettes où la haute-classe est tournée en ridicule[888].

Dans une étude à propos du rôle politique de l'opérette viennoise dans la première annexion de la Moselle (1871-1918), Jeanne Benay analyse les pièces qui sont jouées à Metz et s'interroge sur la réception des opérettes[889]. Elle nous indique que l'opérette viennoise peut

[886] Il s'agissait d'un personnage local membre du N.S.D.A.P.

[887] EG-2.

[888] Lucien évoque également le souvenir d'un professeur d'histoire-géographie au collège, connu des autres témoins, qui déclara un jour dans un cours : « Les Français du Sud sont tout noir ». Toute la classe s'est mis à rire car le professeur, nazi convaincu, était lui-même petit avec les cheveux tout noirs et ne correspondait absolument au type aryen qu'il vantait durant ses cours orientés idéologiquement.

[889] BENAY Jeanne, « Une "Kultur" différente ? L'opérette viennoise à Metz (1972-1901/1918) », *Austriaca*, n°48, 1998, p. 163-194.

être appréhendée comme « un cheval de Troie » d'une culture française qu'elle intègre de par ses origines[890]. Ainsi, l'opérette viennoise est l'unique catégorie générique de langue allemande qui a été adoptée par les francophones[891]. On retrouve régulièrement les pièces de Strauss, Von Suppé et Millöcker, mais également des opérettes de Jacques Offenbach données quasi-systématiquement en allemand[892]. Si l'opérette viennoise se veut foncièrement moins satirique que les œuvres du compositeur français, on ne peut pas lui retirer entièrement sa fonction critique. Benay rappelle que même les valses les plus simples de Strauss fils peuvent contenir un discours social et critique. Le rythme entrainant de la valse, son essence gaie servent à symboliser un cadre social préconisé officiellement et qui se trouve décalé avec la réalité quotidienne, elle-même objet d'une vigilance sociale amenée par le texte[893]. Cet attrait de l'opérette pour les spectateurs du théâtre de Metz lors de la première annexion est-il le produit particulier du contexte de cette époque ? Le public annexé trouve-t-il dans ces œuvres une sensibilité propice à refléter son état d'esprit face à l'injustice qu'il vit ? Il demeure difficile de répondre sans hésitation par l'affirmative.

Pour en revenir aux films d'opérette présentés durant l'annexion nazie, leur impact sur les Mosellans, mesuré à travers les entretiens, tend à renforcer un sens particulier pour ces films. Bien qu'ils soient réalisés sous l'égide du ministère de la Propagande, et donc soumis au même processus de contrôle et d'évaluation que tous les films allemands, les opérettes viennoises restent des « films à part ». Pour Sabine Hake, qui a étudié la fonction des films de la *Wien-film* dans le contexte nazi, il est autant réducteur d'y voir uniquement des œuvres faites pour s'échapper du quotidien que de toutes les juger comme étant totalement corrompues d'un point de vue politique[894]. Il faut néanmoins noter l'intention exprimée par le réalisateur Willi Forst lorsqu'il évoque les films qu'il réalise après 1938 et sous contrôle nazi : « J'ai réalisé mes films

[890] Les opérettes viennoises sont fortement influencées des pièces d'Offenbach, elles-mêmes inspirées par la danse viennoise (voir : MARSCHALL Gottfried, « Champagne, dépolitisation, *gemütlichkeit*, présence et effacement des traces françaises dans l'opérette de Franz Von Suppé et Johann Strauss fils », *Austriaca*, n°48, 1998, p. 87-98). On assiste donc à un jeu de double-influence entre l'Autriche et la France qui se répercute finalement dans la programmation du théâtre annexé.

[891] À Strasbourg, les opérettes viennoises programmées au théâtre municipal de la ville rencontrent du succès. *Der Fledermaus* arrive en tête des pièces les plus fréquentées en 1941/1942, *Wiener Blüt* pour la saison 1942/1943 (la programmation est donc concomitante à la sortie du film) et *Der Ziegeunerbaron* arrive en seconde position pour la saison 1943/1944. Les services de la propagande indiquent à la direction du théâtre que les opérettes soient d'avantage programmés car elles sont « une nécessité » pour Strasbourg ». NIKOLIC-FUSS Sandrine, « Le Théâtre municipal de Strasbourg entre guerre et paix, 1918-1944 », Relations internationales, n° 155, 2013, p. 75-88.

[892] Cela occasionne de la confusion chez les spectateurs francophones qui découvrent des programmes avec des références françaises puis un spectacle joué en allemand. BENAY Jeanne, *art.cit*.

[893] *Ibid*.

[894] HAKE, Sabine, *op.cit*., p. 187.

les plus autrichiens dans un temps où l'Autriche avait cessé d'exister »[895]. Il appréhende ainsi ses œuvres comme des formes de résistance d'une culture autrichienne dissoute dans le Troisième Reich. Les spectateurs mosellans auraient ainsi pu ressentir dans les films de Forst un esprit de lutte culturelle similaire à la situation qu'ils vivaient.

I.1.2.c Le rapport au quotidien

On ne peut pas dire du cinéma nazi qu'il s'attache à mettre en scène des films faisant fi du quotidien. Bien sûr, à l'image du dernier genre qui vient d'être évoqué, de nombreux films se déroulent dans une autre époque. Cela s'observe également à la faveur des films historiques et biographiques, qu'ils servent ou non d'allégorie au Troisième Reich, et dont l'action se situe principalement au XIXème siècle (par exemple : *Bismarck*, *Die Entlassung*, *Ohm Krüger*).

On retrouve aussi beaucoup de films dont l'action est contemporaine aux années 1940. Cela se vérifie aisément au sein du corpus des films exposant les combats de la Seconde Guerre Mondiale[896]. D'autres films, plus légers et éloignés des combats introduisent des récits contemporains proche des spectateurs. *Sieben Jahre Pech* et *Wir machen Musik* se déroulent durant le Troisième Reich, *Quax der Bruchpilot* se passe au début des années 1930 tout comme *Venus vor Gericht*. Il subsiste également des films situés « hors du temps », une caractéristique que l'on retrouve notamment dans la plupart des films de montagne (*Heimatfilm*). *Münchhausen* joue d'ailleurs sur cette distinction entre cadre du passé et cadre contemporain. Au terme de la séquence d'ouverture du film, durant laquelle nous avons assisté à une réception mondaine typique du XVIIIème siècle, la période où a vécu le baron de Münchhausen, une des convives s'éprend du maître des lieux et tente de l'embrasser dans un salon à l'écart de la foule. Gênée par son geste, elle préfère s'en aller. Devant l'entrée du château, elle demande à son hôte d'allumer les lumières. Le spectateur, pensant que l'on se situe dans une époque antérieure à l'invention de l'électricité ne peut qu'être surpris par cette demande. On nous montre alors un gros plan d'un interrupteur. L'hôte appuie dessus et provoque l'allumage des éclairages à l'extérieur de la demeure pour que sa convive puisse se rendre vers son véhicule. L'action que l'on suit se passe en fait au XXème siècle et la réception n'est qu'un bal costumé reproduisant l'esprit des réceptions mondaines d'il y a deux cents ans. Ce n'est que plus tard dans le film, à

[895] STEINER Gertraud, *Film book Austria*, Vienna, Medium Owner, 1995, p. 35, cité dans : HAKE Sabine, op.cit., p. 158.
[896] On en identifie environ une vingtaine.

travers un récit rétrospectif, que nous découvrirons la véritable histoire du baron de Münchhausen.

I.1.3 Des interprétations autonomes

Cette approche des spectateurs permet, dans le cas de la Moselle, de s'astreindre des grilles d'interprétation des films de l'époque en partie sclérosées par les approches textuelles, celles-ci étant étroitement liées aux enjeux idéologiques du cinéma produit sous le nazisme. Des recherches innovantes ont été proposées par certains chercheurs, en réfléchissant à la fois au sens esthétique du film et à sa signification pour des publics donnés. Néanmoins, ils ont envisagé l'étude du film allemand dans son contexte de réception allemand. Or, le contexte local modifie les caractéristiques socio-culturelles des spectateurs. La Moselle allemande n'est pas l'Allemagne nazie. Dès lors, chaque film pensé, conçu et distribué en lien avec le contexte allemand n'est plus tout à fait le même lorsqu'il atteint un marché qui ne correspond pas aux mêmes caractéristiques. Le décalage est plus grand encore lorsque les films sont reprogrammés quelques années plus tard et que le contexte socio-culturel duquel il « dépendait » est déjà modifié. Cela fonctionne également pour le marché national. Les œuvres historiques, utilisées comme des allégories hitlériennes, ne sont certainement pas reçues de la même manière lorsqu'elles sont diffusées au début de la guerre, quand les victoires sont rassurantes, que lorsqu'elles le sont à quelques mois de l'effondrement du nazisme.

C'est qu'en dépit des approches sémiotiques et de la constitution du film comme le produit d'un langage, le film demeure un objet instable soumis à des interprétations presque aussi nombreuses que le sont ses spectateurs. Pour ne pas caricaturer à outrance les tenants de la lecture « décisive » des œuvres[897], admettons tout du moins que les caractéristiques sociales d'un groupe sont déjà des facteurs décisifs pour définir des interprétations spécifiques.

I.1.3.a Zarah Leander

La figure de Zarah Leander est à ce titre un exemple intéressant. Star parmi les vedettes du cinéma nazi, elle a marqué les esprits des spectateurs de toute l'Europe. Son aura dépasse

[897] ESQUENAZI Jean-Pierre, « L'interprétation du film », *Cinémas*, volume 23, n° 1, 2012, p. 35-54.

celle de son activité d'actrice puisqu'elle est tout autant reconnue pour ses talents de chanteuse que de comédienne[898]. Bien qu'elle ait été surnommée la « sirène nazie »[899] par ses détracteurs après-guerre, les spectateurs ne sont pas aussi sévères avec elle.

Nous nous intéressons à quelques-unes des chansons qu'elle a interprétées dans des films allemands. S'il ne s'agit pas d'extraits de films à proprement parler, elles en constituent le clou du spectacle et promeuvent efficacement l'œuvre cinématographique à laquelle elles appartiennent. La chanson « Es wird einmal ein wurd geschehen », interprétée par Zarah Leander dans *Die grosse Liebe*, possède une intensité émotionnelle assez forte pour avoir marqué les spectateurs mosellans même très jeunes[900]. Les paroles de la chanson évoquent, à première vue, l'attente et l'espoir d'une personne quant au retour de son être cher, ce qui correspond au thème du film :

> *Que serait toute mon existence sans nulle espérance en des jours meilleurs ?*
>
> *Il peut encore fleurir pour mon cœur tant de bonheur !*
>
> *Ah, vois-tu si je doutais moi-même que toujours tu m'aimes*
>
> *Autant qu'autrefois la vie ne serait plus rien pour moi que désarroi.*
>
> *Je sais qu'un jour, un jour prochain, se fera le miracle que j'attends pour moi.*

Mais ces paroles peuvent tout aussi bien revêtir un caractère transgressif questionnant le sens de la guerre, et par la même du nazisme. Les compositeurs de la chanson et du texte auraient affirmé après-guerre que la chanson avait été composée comme une œuvre de subversion et que « le miracle » n'était pas la fin de la guerre mais bien celle du régime nazi[901]. Bien entendu, cette manière d'appréhender le texte musical n'a jamais été évoquée publiquement pendant la guerre mais, pour autant, cela n'a pas empêché des spectateurs, unis ou non au sein d'une même « communauté d'interprétation », d'envisager le sens subversif de ces paroles. Durant l'entretien entre Alice, Raymond et Lucien H., ce dernier leur demande : « C'était quoi encore la chanson fétiche de la Zarah Leander ? ». Les deux lui

---

[898] ASCHEID Antje, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, Philadelphia, Temple University Press, 2010, p. 155.

[899] *Ibid*.

[900] C'est le cas de Lucien L. qui « retrouve » avec une émotion non dissimulée cette chanson au cours de l'entretien. Le film est autorisé pour tous les publics. Voir p. 199.

[901] Bruno Balz avait été arrêté par la Gestapo pour son homosexualité et attendait d'être envoyé en camp de concentration. C'est à ce moment qu'il aurait écrit les paroles de cette chanson. KREIMEIER Klaus, *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company 1918-1945*, Berkeley, CA, University of California Press, 1996, p. 317 ; O'BRIEN Mary-Elisabeth, *op.cit*., p. 56.

répondent instantanément le titre de cette chanson et, ensemble, commencent à la chanter. On remarque le terme « fétiche » et l'emploi de l'imparfait pour situer le moment évoqué au cours de l'annexion. Cela nous démontre la valeur affective particulièrement forte rattachée à cette chanson durant la guerre.

Une autre appropriation de la figure de Zarah Leander et de ses chansons nous est donnée par Jorge Semprun. L'écrivain a vécu durant deux années dans le camp de concentration de Dachau. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 qu'il parvient à écrire sur son expérience dans ce camp et *L'écriture ou la vie* est finalement publié en 1994. Semprun y évoque la genèse du livre et ce qui lui a enfin permis de parvenir à cette rétrospection douloureuse :

> *Mais la nuit suivante, j'avais de nouveau rêvé de Buchenwald. Une voix me réveillait dans la nuit. Plutôt, une voix éclatait dans mon sommeil. Je ne m'étais pas encore réveillé, je savais que je dormais, que je fais le rêve habituel. Une voix sombre, masculine, irritée, allait dire comme d'habitude :* Krematorium, ausmachen ! *Mais pas du tout. La voix que j'attendais, déjà tremblant, déjà transi, au moment de sortir d'un sommeil profond pour entrer dans ce rêve tourmenté, ne se faisait pas entendre. C'était une voix de femme, bien au contraire. Une belle voix de femme, un peu rauque, mordorée : la voix de Zarah Leander. Elle chantait une chanson d'amour. De toute façon, elle n'a jamais chanté que des chansons d'amour, la belle voix cuivrée de Zarah Leander. Du moins à Buchenwald, dans le circuit des haut-parleurs de Buchenwald, le dimanche.*
>
> *So stelle ich mir die Liebe vor,*
> *Ich bin nicht mehr allein…*
>
> *(…) Je me suis alors réveillé. J'avais compris le message que je m'envoyais à moi-même, dans ce rêve transparent. Dès la première heure, j'allais téléphoner à Peter Merseburger, à Berlin, lui dire que j'étais d'accord (…). Je m'enjoignais de terminer le livre si longtemps, si souvent repoussé :* L'écriture ou la mort.[902]

Pour Semprun, ce souvenir musical incarné par Zarah Leander lui permet de « réussir à écrire » sur son expérience en camp, cinquante ans plus tard, alors qu'il n'avait pas osé entreprendre cette rétrospection depuis 1945[903]. Ce souvenir de la chanson *So Stell'ich mir die*

[902] SEMPRUN Jorge, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 288-289.

[903] Voir à ce sujet cette approche psychanalytique au sujet de la difficulté rencontrée par Jorge Semprun d'écrire sur Buchenwald : CONESA Élisabeth, « Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie* », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, volume 119-120, n° 3, 2006, p. 99-112.

Liebe vor provient directement du camp de Dachau où les gardiens S.S. la diffusaient. Mais à destination de qui le faisaient-ils ? Peut-être d'eux-mêmes, profitant du dispositif technique de diffusion sonore pour amplifier le plaisir d'entendre la voix de la chanteuse. En dépit de leur grade, synonyme même du Mal, ils demeurent des hommes, des maris et des pères séparés de leur famille « comme » tout autre soldat allemand. À moins que ces diffusions de chansons d'amour soient à l'attention des prisonniers du camp. Dans ce cas, la figure de Zarah Leander se retrouve instrumentalisée de la façon la plus terrible afin qu'elle puisse les « réconforter ». Il est aussi possible que ces deux possibilités coexistent, la chanson devenant ainsi un objet culturel propre aux interprétations de catégories que tout oppose, si ce n'est la reconnaissance commune de la qualité artistique de l'actrice suédoise et du plaisir qu'elle suscite.

Ainsi nous observons comment les chants de Zarah Leander peuvent devenir des symboles multiples selon les conditions dans lesquelles ils sont entendus. Selon que l'on soit une femme dans l'attente du retour de son mari, un Mosellan ne supportant pas l'emprise nazie sur son territoire, un individu allemand déchantant devant le désastre nazi, ou un rescapé des camps de la mort. La multiplicité des interprétations n'interdit pas l'instrumentalisation du plaisir qui peut y être lié. La culture provenant du nazisme dépasse ainsi les limites chronologiques du régime et en transmet une vision, ou un aspect, bien au-delà.

I.1.3.b Reconnaître sa condition d'opprimé dans les films

Un autre type de film, dont l'interprétation des spectateurs mosellans peut susciter un intérêt, concerne les œuvres mettant en scène des populations opprimées ou soumises à la force et la volonté politique d'une autre nation. Lorsque l'on songe aux Mosellans, qui dans leur grande majorité vivent l'annexion comme une violation de leurs droits fondamentaux, il est aisé d'imaginer le lien qu'ont pu faire des spectateurs entre les films et leur propre condition. Parmi ces films, on retrouve notamment *Heimkehr*, *Mein leben fur Irland* et *Flüchtlinge*. La différence réside peut-être dans le traitement réservé aux Mosellans dans leur vie quotidienne. Là où les Polonais d'*Heimkehr* sont considérés comme des sous-hommes (*Untermensch*), les Mosellans sont apparentés à des Allemands et leur quotidien, bien que marqué par les difficultés liées à la guerre et à l'oppression envers toute forme de résistance, est mieux considéré par les autorités. Dans *Mein Leben für Irland*, la situation est plus complexe puisqu'ici c'est un peuple qui souffre de l'oppression de la puissance anglaise et qui a perdu son droit à disposer de lui-même. Il y a

là une proximité politique indéniable avec la situation de la Moselle, sans cesse ballotée, et qui fut aussi concernée par des courants autonomistes au cours des années 1920 et 1930.

On peut regretter que les souvenirs liés à ces films ne soient pas plus explicites pour permettre une analyse plus approfondie. Néanmoins, Lucien L. évoque un souvenir confus d'un film où René Deltgen, le personnage principal de *Mein Leben für Irland*, incarne un soldat allemand se battant contre les Anglais, et qui parvient à atteindre un poste de communication ennemi. Il l'utilise alors pour passer le message « Stop Firelink ». Lucien s'en souvient notamment parce que ce sont les premiers mots anglais qu'il a entendus. René Deltgen a joué dans *Mein Leben fur Irland* le rôle de Doyer, le dirigeant de la révolte, mais la copie consultée de ce film n'a pas permis d'identifier cette séquence.

Il joue également le rôle d'un industriel anglais coupable de terrorisme dans le film *Anschlag auf Baku* dont nous n'avons pas pu trouver de copie. Cela nous montre encore une fois que, souvent, les souvenirs des films sont liés à des œuvres jugées à posteriori comme des œuvres de propagande. Les spectateurs peuvent très bien distinguer au sein de ces œuvres l'orientation idéologique et manichéenne sans pour autant l'intégrer à leur propre système de pensée. *Mein Leben fur Irland* est un film dont les scènes de combat entre les dissidents irlandais et l'armée anglaise, d'une qualité esthétique remarquable, ont pu contribuer à inscrire des souvenirs chez des jeunes spectateurs.

I.1.3.c Les spectateurs de la *Wehrmacht*

L'appréhension des films par ce public particulier composé de soldats mérite notre attention. Pour eux, le véritable sentiment d'évasion pourrait rimer avec une production filmique qui puisse les éloigner de leur condition militaire ou, plutôt, les rapprocher de leur « vie d'avant ». C'est ce que sous-entend la production de « film de permissionnaires »[904] comme les nomment Cadars et Courtade, et dont l'intrigue évoque toujours un soldat bénéficiant d'un court répit. C'est le cas des films *6 Tage Heimaturlaub*, *Die grosse Liebe* et *U-Boote Westwärts,* tous présents dans au moins une des listes des films les plus projetés en Moselle, et de *Zwei in einer grossen Stadt* qui bénéficie également d'une bonne programmation locale. Dans *U-Boote Westwärts*, la première partie est entièrement consacrée à exposer

[904] CADARS Francis, COURTADE Pierre, *op.cit.*, p. 215.

l'impatience des marins à revoir leurs proches, puis leurs retrouvailles. Alors que la mission touche à son terme, quelques hommes entament leur toilette dans le sous-marin. L'un d'entre eux s'asperge d'un parfum fort prononcé :

- *Ton parfum empeste l'enfer !*
- *Comment ? Il s'appelle « Mille et une nuit, la senteur qui attire les belles femmes ».*
- *Tu dois en avoir sacrément besoin, alors !*

Lorsqu'un autre marin demande à son collègue à quoi ressemble la femme qui l'attend[905], il la lui décrit avant de conclure : « Le simple fait de parler d'elle, j'en suis déjà tout excité ». Mais ces retrouvailles ne concernent pas que les femmes des matelots. Certains d'entre eux sont attendus par leur parents ou leurs enfants. Le film montre ainsi que c'est toute la société allemande qui « se languit » du retour de ses héros. À l'inverse de *Zwei in einer grossen Stadt et 6 Tage Heimaturlaub* qui ne montrent aucune image de la guerre, l'histoire d'*U-Boote westwärts* consacre la moitié de son temps à exposer la vie à bord du sous-marin ainsi qu'aux combats de la *Kriegsmarine*. Cette dichotomie entre la vie au front et la vie en permission est illustrée dans le MZ lorsqu'on y publie deux photos du film, l'une montrant des jeunes filles jetant un paquet vers un marin depuis le rivage et une seconde où des marins sautent du pont d'un bateau[906]. Le compte-rendu rédigé à la suite de la première à Metz continue sur la même voie, et porte le titre : « Un film sur la dignité des soldats et l'esprit de famille »[907]. L'article signale en outre que la première a été l'occasion d'une grande fête au *Gloria* à Metz avec un immense parterre florale et la présence d'un corps de musique de l'armée allemande. Et, fait plutôt rare, le journaliste précise que le public était majoritairement composé de militaires[908].

Les films de permission, bien qu'ils ne soient pas forcément des succès incontestables en Moselle, restent tout à fait visibles. Nous envisageons le fait qu'ils puissent exister une demande locale de la part des militaires de voir ce type de film sur les écrans de Metz. *Zwei in einer grossen Stadt* est projeté à trois reprises et durant 24 jours dans la ville, exactement comme *6 Tage Heimaturlaub*. On note que son second passage dans la ville a lieu au *Kammer* à partir du 18 décembre 1942 et durant 11 jours. Il fait ainsi parti des films diffusés pour les

[905] Nous apprendrons quelques scènes plus tard que les deux hommes convoitent la même femme.
[906] *MZ*, 13 juin 1941.
[907] *MZ*, 21 juin 1941.
[908] *Ibid*.

fêtes de Noël. La première de *6 Tage Heimaturlaub* a lieu quant à elle le 27 décembre 1941, soit aussi pendant les fêtes de fin d'année. Ainsi ces films qui mettent en scène des permissions de militaires sont souvent programmés au moment de l'année où ces derniers souhaitent certainement être au plus près de leur famille. Il serait donc possible que la programmation s'adresse à ceux qui protègent la frontière du Reich à Metz et ne bénéficient pas d'une permission pour fêter Noël avec femmes et enfants.

Pour autant, ces films ne s'adressent pas qu'aux militaires en mal de leur « *Heimatland* ». Ils peuvent aussi être appréhendés d'une autre manière par ceux qui les attendent. La période de l'annexion est propice aux séparations, causées soit par des départs volontaires de Mosellans vers l'intérieur ou par les incorporations de force. L'inclusion de la guerre au sein de certains des films de permission est aussi une façon d'unir la communauté du peuple allemand (*Volksgemeinschaft*), dont fait partie la Moselle, derrière les soldats allemands[909].

Ainsi le public militaire participe au loisir cinématographique et sa présence, certes minoritaire par rapport aux civils, semble tout de même être prise en compte dans la programmation des salles de cinéma de Moselle. Ils ne souhaitent pas forcément voir des films mettant en scène la guerre. Ils la connaissent trop bien, et les représentations cinématographiques ne seraient pas automatiquement le reflet fidèle de leur propre expérience. Pour autant, les motifs d'évasion pour le soldat ne sont pas forcément les mêmes que ceux des Mosellans. Il s'agirait plutôt de « films de rapatriement » capable de rapprocher les hommes de leur famille et permettant au soldat de quitter momentanément le front pour profiter des plaisirs simples de la vie.

On peut également penser à la programmation tout à fait particulière du film *Liebesgeschichten*, programmé à Metz à peine quelques jours après sa première à Berlin, et qui, s'il est envisagé à travers la lecture que pourrait en faire les spectateurs militaires[910], peut expliquer d'une part cette apparition prématurée à Metz, ainsi que son succès dans la ville. Il cumule 34 journées de programmation et 90 séances dans quatre salles différentes. C'est également l'un des deux films datant de l'année 1943, avec *Damals*, qui figure dans le palmarès des 30 films les plus programmés à Metz. Cela montre un succès et une adhésion immédiate des spectateurs pour cette œuvre. Et, qui d'autres que des soldats peuvent ressentir la blessure

[909] O'BRIEN Mary-Elisabeth, *op.cit.*, p. 141.

[910] Pour rappel, dans le film, le personnage principal est amoureux depuis le plus jeune âge d'une de ses amies et ses parents l'envoient à l'armée pour qu'il puisse passer à autre chose.

psychique d'un jeune homme obligé de s'engager dans l'armée sous la pression de ses parents ? Ainsi, la réception des films par les militaires ne se fait pas uniquement dans une perspective de réjouissance, elle peut aussi être en lien avec des considérations affectives plus personnelles.

Enfin, compte tenu de l'absence à Metz de salles réservées exclusivement aux militaires, il est également envisageable que la programmation des salles, orientée selon les attentes d'un public de civils, puisse elle-même influencer les spectateurs-soldats vers un type de film différent de ce qui pourrait leur être proposé sinon. Ainsi, l'expérience spectatorielle des soldats en Moselle pourrait ne pas s'approcher de celle des *Frontkino* ou des *Soldatenkino* habituellement réservés à ce public. Il faudrait pour cela disposer d'éléments de comparaison qui, à ce jour, n'existent pas.

I.2 Les jeunes spectateurs et le cinéma allemand

En théorie, il serait possible d'esquisser les traits caractéristiques de la consommation des différents publics présents en Moselle durant la guerre (hommes, femmes, adultes, personnes âgées, adolescents, enfants, francophones, germanophones, autochtones, colons). Néanmoins, en se basant sur les données recueillies en entretien, seule l'expérience des jeunes Mosellans peut être reconstituée avec un degré de précision permettant des interprétations fiables. C'est pour cette raison que, dans ce chapitre, nous avons privilégié une attention portée sur ce public. Les informations concernant leurs pratiques spectatorielles et leurs goûts nous ont offert l'opportunité d'envisager des analyses plus approfondies au sujet de leur manière d'appréhender et d'interpréter les films allemands.

Le premier axe retenu est l'usage du cinéma dans une dimension transgressive, dans une signification plurielle, c'est-à-dire prompte à faire du film et de l'acte de sa consommation un moment où ces jeunes spectateurs ont dépassé les normes, les limites fixées par les règles et les lois, et franchi le « cadre donné ». Le second axe d'étude concerne la dimension genrée des films allemands, et notamment leur capacité à remettre en question l'ordre sexué du moment. Tout comme Noël Burch et Geneviève Sellier l'ont exprimé à propos du cinéma français de la même époque, nous considérons que « le cinéma témoigne de la déstabilisation des rapports entre les sexes [dans la société allemande des années 1930 et 1940], provoquée par les évènements politiques et militaires »[911]. Le cadre de la Moselle annexée est tout à fait particulier puisqu'il hérite de l'emprunte socio-culturelle de la France des années 1930 et subit, dès 1940, la vision nazie des femmes. Considéré à travers l'expérience des jeunes spectatrices, cet empilement de domination masculine confère à une partie des films allemands un ton particulier propice à la remise en question des rapports entre les hommes et les femmes.

Cette approche alternative du cinéma allemand n'est pas censée occulter la dimension idéologique de ce loisir. Elle ouvre simplement la voie à des interprétations non figées par cette même idéologie pour ré-offrir aux spectateurs leur capacité de jugement éthique des œuvres.

[911] BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Paris, Nathan, 1996, p. 8.

I.2.1 L'expérience transgressive

La vision monolithique d'une annexion étudiée à partir de ses aspects coercitifs n'a laissé que très peu d'espace à la question de la transgression, notamment du côté des adolescents et des enfants[912]. Pourtant les récits de jeunesse sous la croix gammée illustrent parfaitement la présence de faits où les enfants « franchissent les limites » de l'autorité. Les souvenirs de l'artiste Tomi Ungerer sont à ce titre une illustration tout à fait pertinente. Il a vécu l'annexion en Alsace, du côté de Colmar, d'une façon semblable aux enfants de Moselle. Dans ses mémoires de jeunesse[913], il livre un récit franc et mesuré[914], empli d'une fantaisie enfantine que l'on ne retrouve jamais dans les histoires racontées sur l'annexion. Il relate notamment l'envoi d'une carte postale à une famille de paysans chez qui il avait passé l'été, sur laquelle il leur avait écrit qu'il viendrait les voir « quand ils auront tué *Göring* pour savourer un morceau de son illustre jambon »[915]. La famille avait en effet nommé l'un de ses cochons comme le puissant homme politique du Troisième Reich. Le risque encouru par l'écriture d'une telle lettre est important mais il n'empêche pas l'expression libre, sur un ton humoristique, du jeune Tomi.

L'artiste conceptualise lui-même la possibilité pour l'enfant soumis à l'annexion d'évoluer dans des univers parallèles, selon les propres modalités de chacun d'entre eux :

> *Dans le « meilleur des mondes », je m'adaptais. Là se trouve l'origine de ce que j'ai appelé par la suite mon caméléonisme. Tout était remis en perspective par la complexité de la situation : français à la maison, allemand à l'école, alsacien avec mes petits copains. Indiscutablement, je détestais les Allemands avec ferveur, les nazis avec horreur, regardez les dessins. Le cercle familial avait la priorité, mais rien ne m'empêchait de fonctionner parallèlement dans un système qui était fait sur mesure pour me plaire.*[916]

912 D'une manière générale, l'intérêt pour les enfants et adolescents en temps de guerre au sein des histoires sociales n'est que très rarement étudiée. STARGARDT Nicholas, « German Childhoods: The Making of a Historiography », *German History*, n°1, 1998, p. 1-15.

913 UNGERER Tomi, *À la guerre comme à la guerre – dessins et souvenirs d'enfance*, Paris, Médium, 2002.

914 Lorsqu'il évoque la convocation de sa mère par les autorités nazies suite à une dénonciation de l'usage du français dans son foyer, Tomi Ungerer précise qu'il « se méfie en général beaucoup de ce qu'on appelle les "souvenirs d'enfance" » car, en lisant certains auteurs, « ils se rappellent des conversations, des situations comme si elles avaient été enregistrées sur bande magnétique ». Mais concernant l'histoire de la convocation de sa mère, il croit bien s'en rappeler « avec une clarté cristalline ». *Ibid*., p. 52.

915 *Ibid*., p. 66.

916 *Ibid*., p. 49.

Les premiers dessins d'Ungerer, publiés dans cet ouvrage, mettent souvent en scène des membres des autorités nazies (son instituteur, Hitler, des officiers de la *Wehrmacht*). Son sens de la caricature se retrouve déjà dans ces portraits juvéniles. Tomi Ungerer apprend l'alsacien au contact des élèves de l'école publique dans laquelle il a l'obligation de se rendre désormais. La pratique de ce dialecte est tout aussi proscrite que celle du français. Le fait qu'il s'agisse d'une langue qu'il utilise expressément avec ses « petits copains » indique une remise en cause permanente des règles par ces jeunes gens. D'autre part, les fac-similés présents dans le livre témoignent d'un usage constant du français dans le cadre privé. Le journal qu'il tient tout au long de la guerre est entièrement rédigé en français, une preuve supplémentaire de l'esprit de transgression d'un enfant ordinaire au cœur de l'annexion[917].

Grandir pendant l'annexion et la guerre demeure une expérience difficile à percevoir. Il est en effet compliqué d'imaginer dans quel état psychique se trouve un enfant qui, sachant enfin maitriser sa langue maternelle, doit, du jour au lendemain, prendre garde à ne plus l'employer en public. Pour les adolescents, alors que cette période de leur vie est cruciale dans le processus de construction de leur identité « et sur la recherche d'une réponse à la question "qui suis-je et qui je veux être ?" »[918], l'avenir est difficilement envisageable. La plupart grandissent dans la crainte de devoir un jour rejoindre le R.A.D. (*Reichsarbeitsdienst*), ce qui implique de quitter leur cadre de vie et d'intégrer de facto les structures organisationnelles du nazisme. Pour les jeunes hommes, la peur d'être un jour appelés pour servir dans la *Wehrmacht* demeure vraisemblablement une angoisse quant à leur avenir, tout comme pour les jeunes femmes qui craignent d'être transférées en Allemagne pour y travailler.

La poursuite de notre étude quant à l'expérience des spectateurs locaux nous amène à appréhender celle des jeunes spectateurs au regard de ce cloisonnement permanent. L'expérience cinématographique envisagée comme un accès privilégié à sa propre imagination, apte à la représentation de figures de transgression et à l'accomplissement d'actes tout aussi transgressifs, est capable de répondre aux aspirations émancipatrices liées à cette époque complexe. Le premier volet que nous étudions est celui de la censure et de son contournement par les jeunes spectateurs mosellans. Nous nous intéressons ensuite aux figures transgressives

[917] A propos du cinéma, même s'il s'agit pour lui d'un « évènement rarissime », il se souvient très bien du film *Wen die Götter Lieben* et de *Paracelsus* (George W. Pabst, 1942). *Ibid*., p. 79.

[918] PIORUNEK Magdalena, « L'élaboration des projets à l'adolescence : étude empirique auprès d'adolescents polonais », *L'orientation scolaire et professionnelle*, n°36, 2007, p. 251-271.

dans quelques films allemands puis nous finirons avec une analyse d'un témoignage écrit au sujet du *Kulturfilm* de propagande *Soldaten von Morgen*. L'encadrement permanent de la jeunesse sous le nazisme aurait-il pour effet de mieux indiquer à cette même jeunesse les ruses permettant de le contourner, notamment à travers le loisir cinématographique ?

I.2.1.a Contourner la loi

La question de la censure apparait comme un aspect central de la capacité du cinéma à devenir un espace d'émancipation et de subversion. Pour rappel, environ trois cinquièmes des programmes des cinémas de Moselle sont interdits aux moins de 18 ans et un cinquième l'est pour les moins de 14 ans. La censure est connue de tous et les spectateurs organisent leur sortie cinématographique en fonction des films qui leur sont accessibles. Mêmes les plus jeunes ont conscience de cette distinction selon les âges : « Le petit Marcel, dès qu'il y avait un film qu'il pouvait voir, il venait me le dire. Il me répétait avec ses mots, il ne parlait pas bien l'allemand, il disait "il y a un film *gounish gelassen*"[919] »[920].

Cette connaissance de l'existence d'une censure précède le choix du film pour les jeunes spectateurs. Leur sélection doit s'opérer parmi les films qui sont « libres d'accès ». Cela signifie donc qu'ils sont conscients de la volonté d'un groupe supérieur de leur infliger un point de vue moral[921]. L'existence même de ces limites que la société désigne « par le biais de lois spécifiques comme des objets transgressifs » transforme le film interdit en un « objet cognitif désirable, en bornes éducatives, notamment pour les spectateurs qui n'ont pas encore l'âge de les regarder »[922]. Ainsi, lorsque le jeune spectateur décide de braver l'interdiction, il se confronte à la censure et observe alors l'envers de la morale dans laquelle la société souhaite le maintenir[923].

---

[919] Marcel essaye de prononcer l'expression « *Jugendlich zugelassen* », en français « Admis pour les enfants ».

[920] Entretien Marguerite. Marcel est un jeune enfant qui habitait le magasin en face de celui des parents de Marguerite. Lorsqu'on lui a demandé en début d'entretien de citer le souvenir qu'elle associait le plus à celui du cinéma de l'annexion, elle a immédiatement pensé à lui. Le jour de l'arrivée des troupes américaines dans les rues de Metz, Marcel et son père ont trouvé la mort sur le pas de leur porte. Dans la précipitation de leur sortie de la maison pour accueillir les soldats, le père de Marcel a fait tomber des planches aux sols. Un soldat américain s'est effrayé, a aperçu le képi du père et l'a confondu avec un allemand. Il a tiré à plusieurs reprises et décimé la famille. Il s'agit de l'un des souvenirs les plus difficiles à se remémorer pour Marguerite. Au sujet du « petit Marcel », elle nous a dit être sûre qu' « il aurait fini par travailler dans le cinéma tellement il aimait ça ».

[921] STAIGER Janet, *op.cit.*, p. 77.

[922] JULLIER Laurent, *Cinéma et cognition*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 177.

[923] La connaissance préalable des actions de censure par les spectateurs américains, et la médiatisation des modifications opérés sur les films pour ajuster leur morale, impliquent que les spectateurs recherchent dans le film ce qui a pu être supprimé. La censure encourage ainsi une « imagination transgressive ». STAIGER Janet, *op. cit.*, p. 78.

Les exemples d'expériences cinématographiques allant à l'encontre de la censure sont nombreux dans les témoignages des spectateurs mosellans. Alors que tous les témoins rencontrés n'ont jamais atteint les 18 ans avant 1945, les titres des films qu'ils citent correspondent souvent à des films visés par la censure. Tous les films avec Marika Rökk, à l'exception de *Karneval der Liebe*, sont interdits aux moins de 18 ans. Pourtant les spectateurs mosellans connaissent très bien la comédienne et, pour certains d'entre eux, expriment une fascination pour elle. Cependant certains témoins étaient trop jeunes à l'époque pour espérer repousser les limites de l'âge. C'est le cas de Lucien L. qui n'a aucun souvenir d'un film avec Marika Rökk et de Jean-Marie qui, ayant eu l'habitude de se rendre seul au cinéma, réduisait les chances d'être « couvert » par le reste d'un groupe. De plus, ces deux témoins habitaient Metz où la présence militaire pouvait certainement accentuer la valeur de la transgression de la loi, et donc le risque encouru. Marie-Louise raconte comment elle opérait, avec ses amies, pour accéder à des séances contrôlées :

> *On était un groupe de quatre, quatre amies, on s'était connu là et on est resté comme des trèfles à quatre feuilles, tout le temps ensemble. Nos profs disaient « Quand t'en cherches une, l'autre n'est pas loin ». L'une d'entre elle avait son père qui était journaliste au* Metzer Zeitung*. Eh bien, il avait une carte de presse et, avec cette carte, il avait deux places pour entrer au cinéma. Alors elle lui chipait sa carte, et puis, au lieu d'aller au cours de musique, on allait à quatre au cinéma. Mais pas dans les grands cinémas parce que le* Rex*, le* Palace*, chez les Allemands, il y avait toujours un galonné qui poinçonnait les billets. Pas celui de la caisse. L'*Eden *en avait un, même le petit* Scala *qui n'était vraiment pas … Bon. Et c'était un qui était particulièrement, un peu bébête, un grand, gros. Alors on avait la carte, la première passait, elle faisait deux avec ses doigts, elle montrait la carte de presse, deux passaient et la dernière, avant qu'il revienne à lui il ne se rappelait plus.*[924]

D'après ce témoignage, les entrées dans les salles à Metz étaient contrôlées par un représentant de l'ordre, ce qui compliquait le fait d'outrepasser la règle de censure. Dans le village de Vitry-sur-Orne, Marie-Thérèse n'a aucun souvenir particulier au sujet des films qu'elle allait voir et qui lui étaient interdits : « On avait 16 ans mais ils n'étaient pas aussi justes là-dessus »[925]. À Forbach, l'expérience du contournement de la censure a aussi marqué les esprits des jeunes garçons de l'époque :

[924] Entretien Marie-Louise.
[925] Entretien Marie-Thérèse.

Raymond : On essayait de se vieillir pour qu'on puisse entrer !

Lucien : Moi qui était grand comme ça, on mettait des chapeaux et on se mettait assis comme ça (il se redresse).

Raymond : Et parfois, on nous mettait à la porte.

Alice : À 12 ans, j'étais presque comme aujourd'hui, à quelques kilos près !

Lucien : Et les flics passaient dans les rangs ! Ils passaient entre les rangées et puis ils regardaient « Du, du, du, Raus ! ».[926]

Marie-Louise se souvient également des techniques qu'elle utilisait pour avoir une apparence « plus adulte » et espérer accéder aux films qui lui étaient interdits :

Marie-Louise : Moi je n'avais pas l'air d'être tellement jeune, et je me rappelle que j'ai emprunté les chaussures à talon de ma mère, elle avait la même pointure que moi. Je me suis fait une coiffure, j'ai mis son chapeau. Je n'ai pas pris le billet, il y avait tellement d'Allemands, il y avait des soldats, c'était des queues ! Ils n'avaient que ça aussi les allemands. Alors il y en avait une d'entre nous qui prenait des cartes pour tous, alors je repérais celui qui avait l'air le plus disons, le pas trop « fute-fute ». Je lui disais « Vous ne voudriez pas prendre une carte ?». Il disait « Ah oui, bien-sûr ». Il croyait une, et c'était quatre ! [927]

La transformation de son corps, en le parant d'accessoires censés le féminiser ou le masculiniser, traduit une prise de conscience chez les jeunes spectateurs de ce qu'il leur manque physiquement pour être appréhendés comme des adultes. Les rapports à l'autorité sont différents selon que l'on est un jeune homme ou une jeune fille. L'expérience cinématographique permet d'abaisser le seuil de contrôle imposé par les autorités extérieures, et plus généralement le monde adulte, le confort et la pénombre ne faisant qu'accentuer cette sensation de détachement du quotidien[928].

[926] EG-2.
[927] Entretien Marie-Louise.
[928] KUHN Annette, *op.cit.*, p. 147.

I.2.1.b Des acteurs-modèles

La transgression peut également être vécue à travers l'essence même de certains personnages de film, et plus généralement par les acteurs et actrices qui les incarnent. Ce franchissement des limites n'implique pas forcément qu'ils ou elles accomplissent des actes légalement répréhensibles, à l'image d'Anna dans *Die goldene Stadt* qui ne fait « que » quitter sa ferme natale. Pour illustrer ce propos, nous nous concentrons sur deux vedettes de l'époque : Marika Rökk et Heinz Rühmann. Ces deux noms sont aussi les deux artistes pour lesquels des spectateurs locaux ont exprimé une fascination profonde. Ils témoignent de la reconnaissance d'une personnalité à part, suscitant une identification tout autant particulière. Comme l'indique Edgar Morin, « c'est le besoin qu'on a d'elle qui crée la star »[929], l'aura locale de ces deux vedettes « rebelles » pourrait-elle être en lien avec les attentes spécifiques des jeunes Mosellans ?

Marika Rökk semble représenter une figure de rébellion et de transgression particulièrement intéressante. À l'image du « tiraillement » qui s'exerce sur elle dans *Hab mich Lieb!,* lorsqu'elle hésite entre l'espace scénique de la valse « traditionnelle » et celui où l'on danse d'une façon plus « moderne »[930], Marika Rökk incarne un lien entre le processus de modernisation inhérent à la société allemande, démarré sous la République de Weimar et poursuivi dans les années 1930[931], et le caractère fondamentalement antimoderniste de l'idéal national-socialiste. La réaction des témoins mosellanes lorsqu'elles ont redécouvert le film *Kora Terry*, dans lequel elle joue, témoigne du caractère progressiste de l'actrice. Lorsque Kora apparait à l'écran, son attitude les fait immédiatement réagir : « Elle boit, elle fume, dis-donc ! »[932]. Thérèse, pour qui Marika Rökk est un modèle de réussite, « une femme de tempérament », s'étonne alors de la possibilité de représenter une jeune femme de cette manière dans un film de 1940. Marika Rökk « avait de l'avance sur les autres, les femmes ne fumaient d'ailleurs pas tellement à l'époque ». Cette incarnation des aspirations modernes apparait également dans *Frauen sind doch bessere Diplomaten*. Le titre du film porte déjà en lui une assertion progressiste prônant aux femmes une qualité supérieure par rapport aux hommes.

---

[929] MORIN Edgar, *op.cit.*, p. 96.

[930] Voir p. 188.

[931] Après 1933 et l'avènement du parti nazi, le cinéma populaire continue de propager la division incomplète progressif/réactionnaire et modernité/conservatisme, elle-même constitutive de la culture et la société de la République de Weimar. HAKE Sabine, *op.cit.,* p. 10.

[932] EG-3.

L'autre acteur qu'on peut associer à une figure transgressive est Heinz Rühmann. Son image est caractérisée par des traits contradictoires. Il n'est pas très grand mais il fait preuve de réussite ; il est timide mais plein d'assurance ; il est rebelle et impertinent, mais subordonné et bien élevé, voire parfois soumis à l'autorité[933]. Certains des rôles qu'il interprète mettent l'accent sur sa transgression face aux règles établies au sein du cadre où il opère. C'est le cas dans *Quax der Bruchpilot*, une des œuvres culte pour les garçons mosellans. Quax vient de remporter une leçon d'initiation au pilotage. L'employé de bureau n'est pas du tout « taillé » pour l'exercice. Il fait preuve d'un zèle excessif face aux consignes de son instructeur. Dans *Die Feuerzangenbowle*, Heinz Rühmann interprète Johannes, un homme adulte n'ayant jamais connu le lycée et qui relève le défi d'intégrer une classe. Son manque de discipline et son attitude impertinente lui procurent aussi des caractéristiques d'une figure d'insoumission. Dans ces deux films, les personnes qu'incarne Rühmann finissent par normaliser leur caractère, soit en faisant preuve de subordination dans le cas de *Quax*, soit en réaffirmant sa véritable identité dans *Die Feuerzangenbowle*, et s'intègrent ainsi dans la communauté.[934] Pour Marika Rökk, c'est souvent le mariage qui vient rétablir l'ordre moral (*Tanz mit dem Kaiser*, *Frauen sind doch bessere Diplomaten*). Lowry y voit là les limites de l'aspect transgressif de ces personnages qui se plient aux normes en définitif. Pour autant, le triomphe final de la morale, et peut-être de la rigueur nazie, ne signifie pas son acceptation par les spectateurs. Comme pour le cinéma classique hollywoodien, les films donnent des lignes de conduite à condition que le spectateur les accepte en tant que telle. Par son contrôle du sens de sa participation personnelle au spectacle, il est en capacité de récuser des conduites qui ne conviennent pas à sa propre éthique[935].

Marika Rökk et Heinz Rühmann incarnent également des personnages au physique « particulier ». Le corps de la première traduit logiquement sa qualité de danseuse mais ne « sert » pas à souligner les traits de sa féminité. Ses cheveux sont souvent plaqués vers l'arrière et rarement lâchés. Dans plusieurs de ses films, ses postures vont à l'encontre des conventions habituelles. Son accent hongrois constitue également une particularité physique qui la distingue des autres. Quant à Heinz Rühmann, il est l'une des rares vedettes masculines de l'époque, excepté les « anciens » comme Hans Moser ou Hörbiger, à ne pas posséder des traits

[933] LOWRY Stephen, « Heinz Rühmann – The Archetypal german », *art.cit*.
[934] *Ibid*.
[935] JULLIER Laurent, LEVERATTO Jean-Marc, *La leçon de vie dans le cinéma hollywoodien*, *op. cit*., p. 91.

caractéristiques de la virilité : une grande taille, des épaules droites et un visages anguleux. Il se distingue des Viktor de Kowa, Viktor Staal ou encore Karl John.

I.2.1.c Les corps et la sexualité

La question des rapports aux corps est assez présente dans les films du cinéma nazi ainsi que dans les mémoires des spectateurs. Les facteurs sont multiples mais logiques en soi. Premièrement, la problématique de la sexualité est inhérente à l'idéologie nazie. Les corps sont instrumentalisés tant dans leur représentation visuelle dans les arts que dans la rhétorique raciste du parti. En effet, la liberté sexuelle dépend directement du régime législatif institué par l'État. Deuxièmement, les souvenirs des témoins mosellans correspondent à une expérience cinématographique menée durant leur adolescence. Elle reflète ainsi des points d'intérêts typiques de ce public, notamment dans leur rapport à la sexualité. L'observation de leurs pratiques spectatorielles implique la prise en compte de leur appréhension des corps à travers les films de l'époque. Le simple fait de braver la censure pour voir des films interdits, comme nous venons de le voir, implique un engagement corporel et une prise de conscience de ses propres attraits physiques et sexués.

La question de la sexualité sous le nazisme revêt des aspects contradictoires qu'il est utile d'énoncer[936]. Les études à ce sujet se sont longtemps concentrées sur les aspects répressifs de la politique nazie[937]. Les nazis interviennent, du point de vue de la loi, à de nombreuses reprises sur le contrôle des activités sexuelles (encadrement des relations avec des « étrangers », homosexualité, prostitution, maisons closes)[938]. Dans le même temps, nous retrouvons de nombreux intellectuels et scientifiques nazis prônant une sexualité libérée, à l'image des aspirations d'une partie de la société d'alors et notamment des jeunes. Une étude menée en 1941 auprès de jeunes citoyens Allemands a montré que seulement 5 % d'entre eux (hommes et femmes) étaient encore vierges au moment de leur mariage[939]. Le magazine hebdomadaire

[936] Pour une étude complète de la question de la sexualité sous le nazisme, ainsi qu'une historiographie de qualité, voir le numéro spécial de la revue *Journal of the History of Sexuality*, volume 11, n° 1/2, 2002.

[937] HERZOG Dagmar, « Hubris and Hypocrisy, Incitement and Disavowal: Sexuality and German Fascism » *Journal of the History of Sexuality*, volume 11, n° 1/2, 2002, p.3-21.

[938] L'encadrement légal des rapports sexuels ainsi que la persécution des homosexuels apparaissent en amont du nazisme. Voir : MICHELER Stefan et SZOBAR Patricia, « Homophobic Propaganda and the Denunciation of Same-Sex-Desiring Men under National Socialism », *Journal of the History of Sexuality*, volume 11, n° 1/2, 2002, p. 95-130.

[939] HERZOG Dagmar, *art.cit*.

des SS, *Das Schwarze Korps*[940], juge que les conceptions de la sexualité issues du christianisme sont dépassées et portent préjudice à « l'affirmation vitale » des individus aryens[941]. La principale prérogative à la liberté sexuelle, régie par la loi, est de respecter la race allemande. De fait, la sexualité demeure relativement libre mais orientée selon des doctrines idéologiques. L'émancipation sexuelle est ainsi perceptible dans la sphère privée mais le corps, notamment celui des femmes, appartient à la sphère public et politique. Par sa capacité à reproduire la « germanité », son corps est indispensable à la nation[942]. Ce paradoxe, entre un contrôle strict des corps et une libération sexuelle, transparait également dans la pratique de la sculpture sous le nazisme. Le Troisième Reich est marqué par une profusion de nus masculins et féminins qui tranchent avec la pudeur affichée du pouvoir en place[943]. Si les figures humaines sont montrées dans une certaine finesse, sans en exagérer les traits, elles dévoilent quand même une expression « impudique » de la sexualité à travers certaines postures. Le sexe de la femme, que la convention classique cache par pudeur[944], est plus souvent dessiné et dévoilé. On peut se référer aux œuvres d'Arno Breker[945], l'un des artistes les plus en vogue sous le nazisme, et qui demeure le meilleur représentant du style néo-classique de cette époque.

Les films allemands permettent aussi de constater rapidement que l'érotisme est toujours présent dans la production culturelle sous le nazisme et dans la vie quotidienne des Allemands. Une courte scène du film *Zwei in einem grosser Stadt* expose très justement cette transgression « circonscrite » par la censure. Nous suivons l'héroïne du film Gisela se rendant au *Wannsee*, elle dépose une pièce dans une tirelire tenue par deux membres de la *Hitlerjugend* âgés d'environ 13 ou 14 ans. Ils lui demandent alors son signe du zodiaque pour lui proposer un badge à cette effigie[946], elle leur répond qu'elle est du signe du lion. Une fois que Gisela est partie, le plus jeune dit à son camarade : « C'est drôle, j'étais sûr qu'elle était vierge ».

---

[940] Le magazine est tiré à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires. Il convient de préciser que le ton des articles est plutôt critique, voire subversif. On y dénonce souvent par exemple les agissements du gouvernement.

[941] *Ibid*.

[942] GORDON Terri J., « Fascism and the Female Form: Performance Art in the Third Reich », *Journal of the History of Sexuality*, volume 11, n°1/2, 2002, p. 164-200.

[943] CHAPOUTOT Johan, *Le nazisme et l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 272.

[944] Pour citer un exemple parmi tant d'autres, on peut se référer à la statue d'*Aphrodite pudique*, reproduite maintes fois avec son voile cachant son intimité. Cette pudeur se retrouve également dans la peinture classique (*Naissance de Vénus,* Botticelli).

[945] Arno Breker est associé à la plupart des grands projets architecturaux allemands à partir de la fin des années 1930. Il expose notamment à l'Orangerie en 1942, fréquente Picasso et Cocteau avant, pendant et après la guerre (c'est Breker qui sculpte le portrait qui surplombe la tombe du poète français).

[946] Le but de cette distribution est de permettre aux célibataires de reconnaître les signes compatibles avec le leur. Si nous n'avons pas trouvé d'informations concernant cette pratique ludique sous le nazisme, une brève recherche

Le film, en dépit de son aspect militariste, est une comédie exposant très justement les aspirations de la jeunesse allemande de l'époque. La séquence qui suit cette scène expose longuement les corps des hommes et des femmes, dont la plupart ne dépassent certainement pas les trente ans[947], profitant de leur dimanche pour se détendre, et surtout flirter, sur les plages du lac. Nous aurions tendance à y voir une représentation fantasmée, ou embellie, des rapports entre les jeunes hommes et les jeunes femmes pendant la guerre. La sexualité est suggérée à plusieurs reprises dans le film à travers la façon de cadrer les corps, d'en exposer une nudité sans en dissimuler les attraits, dans les dialogues entre les personnages[948] et dans quelques métaphores visuelles[949]. D'une manière assez étonnante, le film est autorisé à tous les publics. Cela montre que la censure de la *Filmprüfstelle* agit en prenant en considération le paradoxe de la société nazie, entre une sexualité contrôlée et une sexualité libérée.

Zwei in einem grosser Stadt (1)

sur un moteur de recherche suffit pour remarquer, à travers des webzines féminins et un site de rencontre spécialisée en la matière, que la question des compatibilités astrologiques reste en vogue en 2017.

[947] La « clé » de l'intrigue qui permettrait à Berndt de retrouver l'adresse de Gisela repose sur l'âge de la jeune femme. Elle lui indique plus tôt dans le film que le numéro de son domicile correspond à son âge. Il finira par trouver l'appartement situé au numéro 22.

[948] Dans la séquence se situant sur la plage, les allusions à des relations sexuelles reposant sur l'attirance, et non sur l'amour, sont nombreuses. C'est d'abord un autre soldat en permission qui attire l'attention de Berndt, sur des « poulettes » dont nous n'apercevons que les jambes. Berndt lui répond qu'il n'est pas intéressé « Pas d'appétit ! », et pour cause son cœur bat pour une inconnue. L'autre lui répond, en riant, que c'est un « végétarien ». La comparaison entre femme et viande sert à accentuer la vision sexuelle « mécanique » du soldat en permission. On retrouve ce même aspect dans *U-Böote Westwarts* lorsqu'on voit arriver un des marins sur le pont d'embarquement, accompagné d'une demi-dizaine de femmes à ses côtés. Un de ses camarades, passant à côté d'eux, lui lancent « Ah, c'est Monsieur Casanova ! ».

[949] Parmi elles, on identifie un plan de la *Funkturm* (une tour-relai de 138 mètres de haut dans laquelle se situe un restaurant). Aux devants du cadrage se situe une sculpture d'une femme, de dos et dénudée, les bras portés vers l'avant, et à laquelle le réalisateur associe le mouvement ascendant de l'ascenseur qui gravit la tour d'acier.

Zwei in einem grosser Stadt (2)

Cette concession faite aux représentations corporelles quelques peu érotisées peut en partie expliquer la considération double de Jean-Marie au sujet du cinéma nazi. Il proteste contre « une censure exagérée et incompréhensible » tout en concédant qu'il fut pour lui « un plaisir secret »[950]. L'association des deux termes révèle un usage du cinéma prompt à susciter une émotion positive qui doit demeurer cachée, à l'image de la sexualité sous le nazisme, et qui se perpétue aux cours des années d'après-guerre, comme le rappelle Fabrice Montebello, où « l'attrait de la nudité au cinéma demeurait un plaisir inavoué ». La salle permet, grâce à son obscurité, de laisser le spectateur « traquer (…) l'apparition charnelle nécessaire à la satisfaction de sa libido »[951].

Lucien L. était plus jeune que Jean-Marie et il n'a jamais pu voir de films censurés. Pourtant il est formel quant au fait qu'il « voyait plein de gougouttes dans les films allemands »[952]. Plus tard dans l'entretien, on montre à Lucien et sa femme Jeannine un extrait du film *Zirkus Renz* où un voyeur épie une jeune femme se déshabillant dans une caravane d'artiste. Bien que le film ne rappelle aucun souvenir à Lucien, l'expression de la nudité lui permet de se souvenir d'un autre film : « Ça me rappelle quelque-chose quand même... Un film pendant la guerre, un documentaire je dirais sur l'île de Bali. Et, c'est là, la première fois que j'ai vu une poitrine de femme, à Bali. Parce que les femmes étaient seins nus. Ça me revient et ça reste là *(ndr : il montre sa tête).* C'était pendant la guerre, on n'avait jamais vu un nichon...

[950] Entretien Jean-Marie.
[951] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 389.
[952] EG-4.

Si, ceux de la maman ! »[953]. Plusieurs longs-métrages documentaires et *Kulturfilm* ont été produits à propos de Bali[954]. L'un d'entre eux, *Bali – Kleinod der Südsee*[955] (Ernst Müller, Gerd Philipp, 1940), est programmé à deux reprises à Metz où vit Lucien : le 3 avril 1942 au Rex pour deux jours et le 17 novembre 1942 à l'UT Sablon. Le film est interdit aux moins de 14 ans et Lucien n'atteint cet âge qu'à la fin de la guerre. Comme le montrent les affiches publicitaires à propos de ce film, on y aperçoit des populations autochtones nues. Il est donc probable qu'il s'agisse bien du documentaire vu par Lucien.

Les spectatrices mosellanes nous renseignent davantage sur l'admiration qu'elles vouaient à certains acteurs du cinéma nazi. On y retrouve logiquement les noms des acteurs déjà étudiés dans les palmarès personnels[956] : Willy Fritsch, Wolf Albach-Retty, Viktor Staal, Viktor de Kowa et Carl Raddatz. Il est relativement banal de dire que des jeunes adolescents puissent être physiquement attirés par des vedettes du sexe opposé[957]. C'est ce que sous-entend Marie-Louise quand elle nous rappelle son âge à l'époque : « Oh oui, je trouvais qu'ils étaient bien. Je trouvais qu'ils avaient du charme quand même, qu'ils étaient… Mon dieu, on avait 16, 17 ans ! »[958]. Cette forme d'admiration quant aux physiques des hommes allemands peut surprendre puisqu'on relate rarement ce genre de rapports dans les histoires de l'annexion. Pourtant elle ne fait que répondre à une identification formelle de critères de beauté de spectatrices[959]. De plus, il faut préciser que le cinéma allemand fait rarement usage des attributs physiques des hommes contrairement à ceux des femmes. Les films d'action ne servent pas forcément de prétexte à l'exposition des musculatures et les acteurs jouant des rôles de soldats ne quittent que très rarement leur costume pour faire apparaître leur peau. Si la question des représentations féminines dans le cinéma allemand a déjà bénéficié de quelques études intéressantes[960], celle des hommes demeure plus appauvrie parce que, certainement, moins évidente.

---

[953] EG-4.

[954] GEERKEN Horst H., *Hitler's Asian Adventure*, Norderstedt, Books on Demand, 2017, p. 29-31.

[955] TR : *Bali – Kleinod der Südsee.*

[956] Voir Les stars « locales » p. 185.

[957] Si cette admiration-projection à l'intention des vedettes masculines est une constante mainte fois soulignée par Edgar Morin (MORIN Edgar, *op.cit.*), il convient de signaler que les souvenirs du plaisir cinématographique féminin ne sont pas si courant pour la période nous concernant. Fabrice Montebello rappelle tout de même que l'expression verbale du plaisir féminin se trouve « fortement euphémisée » lorsqu'elle se produit dans un contexte de domination masculine. Son chapitre concernant les rapports à la nudité des spectateurs de Longwy s'en trouve directement déséquilibré. MONTEBELLO, *op.cit.*, 1997, p. 390.

[958] Entretien Marie-Louise.

[959] Pour rappel, l'admiration portée aux vedettes féminines par les spectatrices mosellanes visent également à souligner leurs qualités physiques. Cela n'est donc pas forcément qu'une question de désir.

[960] Voir GORDON Terri J., *art.cit.* ; DAVIDSON John E., « Sex in the Total cinema of the Third Reich », *New German Critique*, n° 98, 2006, p. 101-133.

Un des acteurs qui retient beaucoup l'attention mémorielle des spectatrices est Viktor de Kowa. L'homme, grand, brun correspond à un « type » en vogue à ce moment-là. Il est d'ailleurs parfois confondu avec Viktor Staal, l'homonymie accentuant leur « ressemblance ». Adèle confie l'avoir trouvé beau et se rappelle très bien de son allure. Alice le reconnait après seulement deux secondes d'un extrait où il apparait et, lorsqu'on lui demande si des acteurs l'attiraient lorsqu'elle était jeune, elle répond immédiatement en le citant. Idem lorsqu'elle confie avoir collectionné des tickets de pesée illustrés avec des acteurs et actrices, elle est sûre d'en avoir gardé au moins un avec De Kowa. Son physique est à rapprocher de l'image que nous nous faisons des soldats de la *Wehrmacht*. Helmut Käutner emploie d'ailleurs Viktor de Kowa en 1955 dans *Des Teufels General*[961] pour y interpréter un général SS. Et lorsqu'on montre le portrait de l'acteur à Jeannine, la femme de Lucien L., elle réagit immédiatement : « Ça devait être un S.S. ! »[962], puis, ajoutant : « Il est beau ! ». Ces acteurs typés comme des soldats-modèles soulèvent donc une ambiguïté quant aux physiques charmants de l'époque. L'aversion envers l'armée allemande est une évidence pour les spectateurs. Mais les films, en employant à bon escient ces acteurs typés comme des soldats, rendent acceptables, voire attirants, ces corps ennemis. Johan Chapoulot rappelle que « la beauté du corps aryen ainsi exposé suscite l'émotion et l'émulation »[963]. L'une des conceptions artistiques des nazis repose sur « l'engendrement de la race par autocontemplation »[964]. Voir des beaux corps et admirer des physiques, structureraient la conception des enfants, selon une croyance biblique, et inciterait le spectateur à se transformer pour toucher la perfection.

Marie-Thérèse et Thérèse citent dans leur entretien respectif le nom de Wolf Albach-Retty comme étant un homme attirant : « Quel bel homme ! Il n'y avait que des beaux hommes. Enfin, c'est peut-être parce qu'on était jeune ! ». L'acteur, père de Romy Schneider, a aussi retenu l'attention d'Adèle :

> *Adèle : Ce qui est bizarre, c'est que ce n'est pas tellement les femmes que j'admirais mais plutôt les hommes* (Rires). *Il y en avait des beaux, il y en avait qui me plaisaient déjà à ce moment-là.*
>
> *Thérèse : Ah oui... Wolf Albach...*
>
> *Adèle : Ja, Wolf Albach était beau, justement je voulais dire lui aussi, oui.*[965]

[961] TVF : *La générale du Diable.*
[962] EG-4.
[963] CHAPOUTOT Johan, *op.cit.*, p. 273.
[964] *Ibid.*, p. 274.
[965] EG-3.

Viktor Staal et Kirsten Heidberg

Carl Raddatz

Viktor de Kowa

Wolf Albach-Retty

Les témoins masculins n'ont pas exprimé une telle attirance envers des figures féminines. Cela s'explique notamment par le fait que certains d'entre eux étaient plus jeunes que les spectatrices interrogées. Lorsqu'on demande à Lucien et Raymond s'il leur arrivait de trouver des actrices jolies, ils répondent :

Lucien : Les filles allemandes étaient jolies, déjà elles n'étaient pas maquillées.

Alice : C'était naturel, oui.

Lucien : Je ne veux pas dire que j'étais impressionné hein, ou que je tombais amoureux d'une allemande, mais en général les filles allemandes étaient propres.

Alice : (en platt) *Et les Forbachoises ne l'étaient pas ? Tu vas avoir des problèmes avec moi !*

Lucien : Ben si mais enfin... (rire)

Alice : Méfie toi ! (rire)[966]

Ces jeux d'attirance et d'identification ont mené les jeunes Mosellans à copier l'apparence des vedettes allemandes. Les conditions matérielles rendaient compliquées, durant l'annexion, l'achat d'accessoires (maquillages, vêtements). Pour Marie-Louise, les imitations de Marika Rökk concernaient surtout ses compétences artistiques : « Je ne dansais pas comme elle, mais j'essayais de l'imiter en sautant. Ma mère était au désespoir. Chez ma grand-mère et mes tantes, je pouvais le faire. Ça c'était le rêve ! ». Tout comme les spectateurs anglais qui copiaient la façon de danser de Fred Astaire[967], Lucien évoque le nom d'un jeune de Forbach qui s'habillait tout comme Johannes Heesters pendant la guerre : « Il y avait le frère de Georges Welter, il imitait Johannes Heesters, il avait la canne et le chapeau ». Alice s'en souvient également, même si elle hésite sur le nom de l'acteur qu'il imitait. Elle relance elle-même le sujet plus tard au cours de l'entretien : « Ce frère de Georges Welter... J'ai encore une partition sur le piano de ce qu'il chantait...De temps en temps ça me revient...[968] ».

Ainsi les rapports aux corps engendrés par le cinéma témoignent d'une admiration physique. Elle révèle surtout l'ambiguïté de la représentation de la sexualité au cinéma, oscillant entre les interdits de la censure, et les aspirations de liberté de la sexualité prônées par une partie de la classe nazie. La sexualité ne relève pas du tabou pendant l'annexion mais apparait comme une thématique dont les allusions restent sous le contrôle des autorités.

[966] EG-2.

[967] KUHN Annette, *op.cit.*, 2002, p. 103.

[968] EG-2. Georges Welter habitait aussi à Forbach. Il est connu des témoins car il était très investi dans l'histoire locale jusqu'à son décès en 2012. Lui et son frère ont été incorporés dans la *Wehrmacht* en 1942. Ce dernier est décédé sur le front russe.

I.2.1.d La lettre d'Angèle

La lettre de la jeune Angèle est un témoignage unique qui, à travers son analyse, nous révèle plusieurs des dimensions transgressives étudiées jusqu'à présent. La correspondance – retranscrite dans l'ouvrage de Jacques Gandebeuf recensant plusieurs dizaines de témoignages de Mosellans sur la guerre[969] – entre une jeune adolescente de Metz, Angèle Jager, et son frère qui se trouvait en France, comprend une lettre évoquant une sortie dans un cinéma de la ville. Alors que toutes les autres lettres écrites par cette adolescente décrivent les difficultés de la cohabitation avec les nazis ainsi que de nombreux actes d'oppression, la lettre reproduite ci-dessous n'aborde que le cinéma. Elle constitue, à ce jour, la seule trace écrite contemporaine de l'annexion à ce propos :

> *11 novembre 43. Mardi soir, en compagnie de Dédette, nous sommes allées au* Palace. *Le* Kulturfilm *était épatant. Il s'intitulait « Soldats de demain ». Il s'agissait de la formation de la «* Hitlerjugend *» [la Jeunesse hitlérienne]. L'écran faisait défiler sous nos yeux de beaux gars de sept à dix-sept ans se livrant à tous les sports... Au retour de la séance, maman et moi nous sommes payées un fou-rire carabiné. Cette maman a un chic tout spécial pour imiter le gracieux salut au chasse-mouche de notre Führer, ce qui me met en joie.* [970]

Grâce aux indications de temps et de lieu données par l'auteure, il est possible de reconstituer la séance à laquelle Angèle a assisté. Le 11 novembre 1943 étant un jeudi, le « mardi soir » dont il est question dans la lettre est donc celui du 9 novembre 1943. Le *Palast* est une salle de 1000 places (la deuxième plus grande de Moselle) qui, en 1943, organise 88 séances par mois qui génèrent environ 45 000 tickets, soit à peu près 500 spectateurs par séance[971]. Le mardi est le jour de la semaine où le programme est renouvelé dans cette salle et, ce soir-là, c'est le film *Flüchtlinge* qui y est projeté. Il met en scène des acteurs de renom (Hans Albert, Ida Würst) et est le premier film à recevoir, en 1933, le *Staatspreis*, récompense cinématographique la plus élevée décernée par l'État nazi. Bien qu'il ait déjà dix ans au moment de sa projection au *Palast* en ce soir de 1943, sa renommée a pu contribuer à attirer des

[969] GANDEBEUF Jacques, *La Parole retrouvée : près de 200 Mosellans racontent leur vie entre 1940 et 1945*, Metz, Editions Serpenoise, 1998.
[970] *Ibid*. p. 110-185.
[971] AMM, 2 Z 30 Affaires Culturelles

spectateurs. De plus, il s'agit d'un film aux accents antisoviétiques que les autorités s'étaient gardées de projeter du temps de l'entente avec l'URSS. Le *Kulturfilm* qu'Angèle évoque est *Soldats de demain,* traduction littérale de *Soldaten Von Morgen* sorti en 1941. Son réalisateur, Alfred Weidenmann, est un Suisse ayant réalisé plusieurs films sur la thématique de la jeunesse sous le nazisme et notamment la série de documentaires *Junges Europa*. *Soldaten von Morgen* fait partie des rares *Kulturfilm* dont on peut trouver des analyses plus ou moins détaillées. Il est cité dans l'ouvrage *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* dirigé par Jean-Pierre Bertin-Maghit[972] ainsi que dans *La vision nazie de l'histoire* de Christian Delage consacré aux documentaires nazis[973]. On le retrouve également dans la liste des courts-métrages considérés comme des films de propagande éditée par les *Zonal Film Archives* où on le qualifie de « pure propagande antibritannique ».

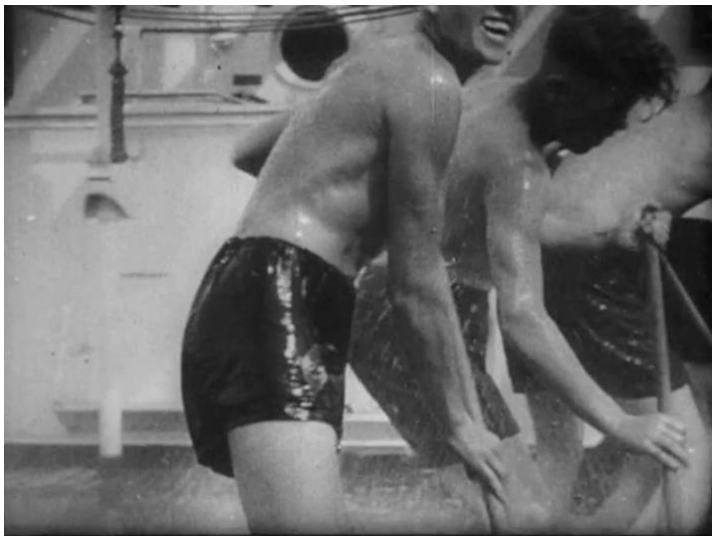
Soldaten von Morgen s'ouvre sur une scène caricaturale présentant de jeunes Anglais très dissipés alors que la scène suivante montre une jeunesse allemande sérieuse. Plusieurs séquences dédiées aux exercices physiques accomplis par des membres des *Hitlerjugend* s'ensuivent, dans le but évident de mettre l'accent sur la supériorité physique et intellectuelle de ces derniers par rapport aux Anglais. Aussi la mise en valeur des corps masculins se trouve-t-elle au cœur du film. Deux séquences sont emblématiques de ce point de vue : la première se déroule sur un bateau avec des apprentis-marins, la seconde en montagne avec une section plus jeune. Dans la première, le cadrage moyen et la focale resserrée orientent le regard du spectateur sur le corps des jeunes gens, qui incarnent les canons de beauté aryenne, et s'amusent autant qu'ils travaillent avec leur corps. Symbole phallique, la lance pointée par un des jeunes au premier plan sur ses camarades semble mettre l'accent sur la virilité des jeunes hommes tout en contribuant à leur érotisation (1) : conséquence de ces jeux d'eau, on observe dans la suite de la scène le corps luisant du jeune homme au premier plan (2). Il faut du reste noter que la lumière et les contrastes mettent également l'accent sur ses muscles saillants en action. Dans la seconde séquence, située au cœur des vallées alpines, le réalisateur se sert une fois encore du cadrage et de la lumière pour venir souligner les muscles des bras d'un jeune homme (3). De la sorte, la description de ces quelques plans permet de comprendre l'usage des termes « épatant » et « beaux » par Angèle. On peut supposer qu'elle n'est pas dupe de la dimension idéologique du cinéma allemand. C'est pourquoi elle s'intéresse davantage à la mise en scène des garçons qu'au fond du film qui pourrait pourtant lui rappeler la situation des jeunes Mosellans

[972] BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Monts, Nouveau Monde Éditions, 2008.
[973] DELAGE Christian, *op.cit.,* p. 177.

incorporés de force, question qu'elle évoque à plusieurs reprises dans d'autres lettres reproduites également dans l'ouvrage de Gandebeuf[974]. Christian Delage précise d'ailleurs que *Soldaten von Morgen* s'inscrit justement dans une politique de promotion de l'enrôlement de la *Hitlerjugend* « dans le cadre de la formation des futurs aviateurs et marins du *Reich* » [975]. Par la mise à distance du politique dont elle fait preuve ici, teintée d'ironie et d'attrait érotique, Angèle nous rappelle qu'avant toute chose le cinéma constitue pour elle une activité de loisir. Bien sûr l'utilisation des images à des fins de propagande par le régime ne fait aucun doute, mais elle ne doit pas dicter notre analyse de l'attitude des spectateurs. Et les rires d'Angèle face à sa mère imitant Hitler témoignent en définitive du recul avec lequel elles abordent le nazisme et ses représentations symboliques. L'appropriation transgressive de ce *Kulturfilm* se lie, à travers la lettre, au geste transgressif et privé de la mère d'Angèle.

Soldaten von Morgen (1)

[974] GANDEBEUF Jacques, *op.cit*.
[975] DELAGE Christian, *op.cit.,* p. 177.



Soldaten von Morgen (2)

Soldaten von Morgen (3)

Cette lettre nous offre une démonstration éclairante de l'usage de l'attention oblique que Richard Hoggart décrit dans *La Culture du pauvre*[976]. Face à un objet culturel façonné pour promouvoir les qualités d'une organisation du parti nazi, le spectateur ne se retrouve jamais démuni de son autonomie de jugement. En définitif, l'acte le plus transgressif que puisse opérer un spectateur de l'annexion est justement de faire usage de sa liberté de jugement des œuvres qui lui sont proposées et qu'il décide de consommer. Cela nous rappelle l'ouverture célèbre

[976] HOGGAR Richard, *op.cit*.

d'une lettre de Jean-Paul Sartre où celui-ci affirme que « jamais nous n'avons été aussi libres que sous l'occupation ». Loin de vouloir affirmer une nostalgie à propos de cette époque, Sartre utilise justement le cadre oppressif, coercitif et répréhensif de l'occupation pour signifier que, dans ce contexte, chaque acte prend un « relief inhabituel »[977] et où « le choix que chacun faisait de lui-même était authentique ». La liberté dont parle Sartre, c'est celle de l'agir. Il rappelle ainsi que la liberté se « vit » en situation et, comme il le signale dans *L'Être et le néant*, « être c'est avant tout se choisir dans le monde, quel qu'il soit »[978].

Le souvenir relaté par Angèle la réunit avec sa mère dans une même expérience spectatorielle. On remarque d'ailleurs que les pratiques spectatorielles des témoins interrogés s'effectuent très souvent par groupe de genre : Thérèse profite de ses visites chez sa tante à Saint-Avold pour se rendre au cinéma avec ses cousines, Marie-Louise se rend au cinéma avec ses trois autres amies ou avec sa marraine lorsqu'elle lui rend visite à Stiring-Wendel, Marie-Thérèse se rend également au cinéma avec ses copines à Vitry-sur-Orne et Alice possède de nombreux souvenirs de sorties au cinéma avec ses cousines à Forbach. À contrario, aucune d'entre elles ne se souvient être allée au cinéma avec un ou des garçons durant l'annexion. Certaines d'entre elles, comme Marie-Louise, estiment que cela aurait été très mal vu : « Déjà que je faisais ça en catimini des parents, alors s'il y avait eu un garçon... Metz était une petite ville, je ne sais pas ce que ça aurait donné comme orage ! »[979].

Ces pratiques spectatorielles « entre filles » nous mènent vers une réflexion quant à l'appréhension du loisir cinématographique sous le nazisme par les spectatrices. Dans une période doublement cloisonnée, par le poids de la société patriarcale et la vision nazie de la femme, leur point de vue sur les films, et le point de vue des films sur elles, méritent une attention particulière.

---

[977] JEANNELLE Jean-Louis, *Jean-Paul Sartre, « Les Mouches »*, Rosny, Bréal, 1998, p. 109.

[978] SARTRE Jean-Paul, *L'être et le Néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 566. Cité dans : PIGEARD DE GURBERT Guillaume, « 1943, la situation de L'Être et le Néant », in : BLOCH Olivier, *Philosopher en France sous l'occupation : actes des journées d'études organisées à la Sorbonne, 2000-2002*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 243-252.

[979] Entretien Marie-Louise.

I.2.2 L'émancipation à l'épreuve du fatalisme

La question de la représentation des sexes est centrale dans l'étude du cinéma nazi. L'une des caractéristiques des films populaires de cette époque est la présence continue, « si ce n'est compulsive », des questions liées aux différences entre les sexes[980]. Deux causes principales peuvent en expliquer les raisons. La première est que la place des femmes dans la société est une thématique majeure du processus de modernisation de la société, rejoignant ainsi l'ambiguïté entre modernisme et traditionalisme, entre aspirations sociales et idéologie nazie. La seconde raison de cette représentation constante des questions de genre dans le cinéma nazi peut être liée au contexte guerrier qui émerge dès 1939. Le départ à la guerre des hommes et l'absence prolongée que cela provoque se ressent dans la production filmique, comme en témoignent *Auf Wiedersehn Franziska* ainsi que tous les films *Homefront* d'ores et déjà cités plus tôt.

Le contexte socio-culturel amplifie les questionnements quant à la place des femmes dans la société. Le droit de vote concédé par la société masculine dans plusieurs pays d'Europe n'est que le reflet de cette mutation de la société à la veille de la guerre. Néanmoins, l'ordre patriarcal reste profondément ancré dans les familles. Les spectatrices mosellanes en témoignent à juste titre et s'accordent chacune sur le sentiment de cloisonnement de cette époque. Marie-Thérèse parle d'une époque où les jeunes étaient « brimés », où il « fallait bien se tenir » et finit par soupirer[981]. Lorsqu'on demande à Marguerite s'il lui arrivait de se rendre seule au cinéma, elle nous dit que non et précise : « les filles, on était tenu comme ça »[982]. Si, d'une manière générale, son père semblait veiller avec une certaine autorité sur son quotidien, il convient de préciser que la présence de soldats allemands à Metz « l'effrayait énormément » et que cela expliquait, en partie, le contrôle qu'il exerçait sur sa fille. Ce contrôle ne peut qu'être amplifié par la vision des femmes véhiculée par le parti nazi.

Noël Burch et Geneviève Sellier ont étudié la représentation des rapports sociaux de sexe dans le cinéma français des années 1930 et 1940[983]. Ils rappellent que l'observation genrée demande d'appréhender les films en contexte, comme le fait aussi Janet Staiger. Les films doivent être considérés comme des constructions culturelles participant à la fabrication des

[980] HAKE Sabine, *op.cit.*, p. 205.
[981] Entretien Marie-Thrèse.
[982] Entretien Marguerite.
[983] BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *op.cit., 1996 ;* BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009.

normes sexuées et du genre, en lien avec la société qui les entoure. Les films sont aussi à appréhender comme des productions culturelles polysémiques et ambivalentes dont la seule intention de l'auteur ne suffit pas à définir leur sens. Enfin, les films donnent lieu à des interactions entre le texte et les spectateurs. Ce sont elles qui définissent le sens du film, qui lui-même ne peut exister sans les pratiques sociales de ces mêmes spectateurs.[984] Notre approche du cinéma allemand répond à ces préalables et s'inscrit donc dans une démarche similaire à celle des auteurs précédemment cités.

I.2.2.a La femme-modèle des nazis

Le discours nazi quant à l'idéal féminin constitue une base utile pour envisager les représentations cinématographiques des femmes qui pourraient en émerger. Lorsqu'elle n'est pas encore adulte, l'Allemande doit demeurer une force vive du pays. Elle participe activement aux *Bund Deutscher Mädels* (BDM)[985], un « modèle d'intégration », où elle cultive son esprit et son identité sociale[986], soigne sa forme physique pour être prête à servir la nation par la maternité. Car, une fois adulte, le rôle de la femme est de reproduire la race aryenne, et en temps de guerre, de devenir la « gardienne du foyer »[987]. La figure maternelle vue par les nazis doit faire preuve de bravoure, d'altruisme et d'une dévotion inconditionnelle[988].

La beauté de la femme, comme le rappelle un article du journal féminin et nazi *NS-Frauewarte*[989], ne doit pas être négligée. Elle doit simplement s'abstenir de copier des représentations « dégradantes » :

> *Une magnifique jeune fille n'a certainement pas été créée pour être une nonne, mais, c'est une différence entre hier et aujourd'hui, elle n'a pas non plus été créée pour être une séductrice. La dégradation superficielle et frivole de la femme en un objet de divertissement, la transformation*

[984] BURCH Noël, SELLIER Geneviève, op.cit., 2009, p. 9-10.
[985] Ligue de jeunes filles allemandes, équivalent féminin de la *Hitlerjugend*.
[986] FOX Jo, « "Everyday Heroines:" Nazi Visions of Motherhood in *Mutterliebe* (1939) and *Annelie* (1941) », *Historical Reflections*, volume 35, n°2, 2009, p. 21-39.
[987] AYÇOBERRY Pierre, *La société allemande sous le III*ème *Reich 1933-1945*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 236.
[988] FOX Jo, *op.cit.*
[989] Il s'agit d'un périodique édité par le parti nazi, et plus précisément l'organisation féminine de celui-ci : la *NS-Frauenwarte*.

abominable d'un corps sain et naturel en une avidité sexuelle non dissimulée, cette déformation totale, cette atmosphère malsaine provient exclusivement de la propagande subversive des Juifs ![990]

Cette proposition est l'opposé de la vision des femmes héritée de l'époque de Weimar. Elle est profondément marquée par les attaques antisémites typiques des années 1930.

Les contradictions sociétales se retrouvent également dans le fait que le parti nazi ait reconnu tardivement, et certainement à des fins électoralistes, le droit de vote des femmes en 1932, et pourtant presque aucune femme n'est incluse dans les organigrammes de l'État nazi[991]. Les femmes ont d'ailleurs joué un rôle de premier plan dans l'élection d'Hitler. Il a notamment pu compter sur le soutien financier et politique de plusieurs femmes d'influence et les femmes ont en effet majoritairement voté pour les nazis en 1933. Pourtant, alors que 37 sièges du *Reichstag* sur 577 étaient occupés par des femmes sous la République de Weimar, il n'y en a plus aucune après 1933, une fois le nazisme en place[992]. La prééminence masculine allemande s'observe également dans la liste des professions qui sont « interdites » aux femmes sous le nazisme : juge, avocate, conseillère juridique, médecin et la plupart des postes universitaires[993].

L'ambivalence idéologique du régime, oscillant toujours entre une sacralisation de la femme au foyer et la nécessité d'utiliser sa capacité ouvrière pour les besoins du pays, provoque des mouvements de va-et-vient entre l'usine et le foyer familial. Lorsque l'État accorde une allocation aux épouses de soldats, 500 000 d'entre elles quittent leur emploi. Il faut attendre janvier 1943 pour que la mobilisation des inactives soit imposée. Mais, même parmi les 3 millions de femmes recensées, seules 1,2 millions sont classées aptes au travail. Les autorités craignent qu'une réquisition trop brutale puisse créer un « trop grand trouble » dans la société[994].

---

[990] Publication du *NS-Frauenwarte* de l'année 1938, reproduite et analysée dans : ASCHEID Antje, *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*, Philadelphia, Temple University Press, 2010, p. 15-16. Il convient de relativiser ce point de vue autant en fonction de sa provenance, un organisme médiatique du NSDAP, que du poids de son lectorat, certainement des femmes assez investies dans le parti pour se sentir en lien avec l'idéologie qui y est prônée. Comme l'étude d'Hans Dieter Schäfer le montre, la culture sous le nazisme est à la fois « américanisée » et « nazifiée ». SCHÄFER Hans Dieter, *Das gespaltene Bewusstsein: Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit, 1933-1945*, Frankfurt/Main, Ullstein, 1984. Cité dans : HEINEMAN Elisabeth D., « Sexuality and Nazism: The Doubly Unspeakable? », *Journal of the History of Sexuality*, volume 11, n°1/2, 2002, p. 22-66.

[991] « En Allemagne, voix de femmes nationales-socialistes », *Le mouvement féministe : organe officiel des publications de l'Alliance nationale des sociétés féminines suisses, numéro 23*, 1935. Cette publication nous rappelle, en outre, que le référendum soumis au peuple sarrois en 1935 est ouvert aux Sarroises.

[992] MOSER-VERREY Monique, « Les femmes du Troisième Reich », *Recherches féministes, n°*42, 1991, p. 25–44.

[993] L'interdiction n'est pas toujours prononcée officiellement mais l'État nazi fait en sorte d'éloigner les femmes de ces professions. THALMANN Rita, *Être femme sous le IIIème Reich*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 87-89. Cité dans : *Ibid*.

[994] La mobilisation générale interviendra à la fin de l'année 1944. AYÇOBERRY Pierre, *op.cit*., p. 238.

La relégation des femmes s'accompagne inévitablement de la surévaluation de la figure masculine. La directrice de la BDM, Lydia Gottschewski, écrivait en 1934, dans un livre intitulé *Männerbund und Frauenfrage*, que l'exagération de la valeur de la masculinité mènerait la société vers le chaos[995].

I.2.2.b Les représentations filmiques des femmes

Les films, même dans les aspects les plus traditionnalistes du cinéma allemand, ne s'astreignent jamais à proposer, dans leur intrigue principale, une vision des femmes aussi réactionnaire. Elle ne correspond pas aux aspirations des spectatrices féminines et, plus simplement, aux conditions sociales effectives de la société allemande. Il en serait d'ailleurs de même dans la littérature des années 1930 « très clairement contraire aux visions traditionnelles de la douce épouse au foyer propagées par Rosenberg et Goebbels » et dans laquelle les héroïnes « représentent souvent le type de la femme forte et tenace (…) »[996].

Les personnages féminins évoluent bien souvent dans un univers qui les situe en dehors des contraintes du foyer et elles se préoccupent peu des « objectifs » que représentent le mariage et la maternité. Leur quotidien n'a que très peu de points communs avec celui des femmes « ordinaires » de la société allemande de l'époque[997]. En effet, parmi les grands films allemands dans lesquels une femme est le personnage principal[998], on ne retrouve presque pas de représentations de familles nombreuses, de mères dévouées tout entière à son foyer ou de femme sans perspective professionnelle[999]. Néanmoins, le cinéma respecte en partie la distinction sociétale de l'époque et ne montre jamais la femme comme étant maîtresse de sa propre situation. L'ambition professionnelle ne transparait que dans un seul genre, celui des films de spectacle. Dans un mouvement autoréflexif, le cinéma montre que les seules catégories professionnelles épanouissantes, synonymes de pouvoir et de réussite, sont les métiers

[995] Cité dans : O'BRIEN Mary-Elisabeth, *op.cit.*, p. 164.

[996] MOSER-VERREY Monique, *art.cit.*

[997] HAKE Sabine, op.cit., p. 206. After all, the many beautiful women from the silver screen who blissfully reject the joys of marriage and motherhood and ignore the rewards of housework and family life have nothing to do with the oppressive definitions of femininity that permeated every aspect of everyday life.

[998] Beaucoup d'actrices tiennent la tête d'affiche dans le cinéma nazi. Un phénomène similaire s'observe en France durant l'occupation (BURCH, SELLIER, *op.cit.*). Par contre, l'industrie cinématographique allemande n'attend pas le début de la guerre pour l'entamer.

[999] A l'exception des deux films consacrés au sacrifice maternel, *Mutterliebe* et *Annelie*, il n'y a pas d'autres exemples aussi populaires.

d'actrices, danseuses et chanteuses. Leur réussite à l'écran n'est qu'un écho de leur réussite dans la vraie vie, et l'impact de celle-ci se ressent dans les souvenirs des spectatrices. Adèle nous confie, à ce propos, sa propre conception de l'identification à la star :

> *Ce n'est pas tellement les habits, ce n'était pas tellement notre genre, les grandes coiffures. Ce n'est pas ce qu'on aimait, mais elles, elles étaient devenues des stars, elles étaient devenues quelqu'un, tout le monde les connaissait, et... euh... Moi je trouvais que ça valait le coup d'être connu à ce moment-là, on avait beaucoup de facilité, on avait pas mal de choses qu'autrement on n'aurait même pas pu y penser. On pouvait connaître des gens, des tuyaux, tout ci tout ça, avoir des cartes d'alimentation un peu plus que la normale... Vous voyez des trucs comme ça, de pouvoir en profiter. Ça, j'ai trouvé que c'était déjà assez bien ces choses-là, mais pas tellement d'imiter leur robe, ça ne m'a jamais trop...*[1000]

Il est intéressant de constater comment Adèle dissimule son identification dans la vie « rêvée » des stars qu'elle convoite, notamment via l'usage du pronom indéfini « on ». La possibilité d'être célèbre est alors interprétée comme un moyen d'accéder à des besoins de première nécessité (une alimentation plus riche, une connaissance accrue du contexte et des actualités) plutôt que de prétendre à des biens superflus. Adèle identifie ainsi, à travers le fantasme de la vie des stars, ses propres attentes dans le contexte de l'annexion. Sabine Hake rappelle à ce titre que la capacité du cinéma allemand ne se borne pas au reflet des conditions du moment, il fait également émerger des rêves compensatoires et des désirs étouffés.[1001]

Pour autant, dès lors qu'on se situe sur le registre du drame ou du mélodrame, les histoires n'épargnent pas les personnages féminins des accidents de la vie. Si le cinéma populaire est « à la fois le lieu de la construction de normes sexuées et celui (plus rarement) de leur contestation »[1002], il convient d'accorder aux films allemands une exposition des problèmes éthiques liés à la condition féminine relativement importante. Celle-ci est représentée dans les films à travers les failles qui l'entourent pour parvenir à une émancipation satisfaisante. Cela peut concerner l'emprise patriarcale sur la vie de sa fille. C'est le cas du film *Die Geierwally* dans lequel une jeune fille est confrontée à la rudesse de son père. C'est aussi l'une des problématiques fondamentales de *Die goldene Stadt*, sur laquelle nous revenons dans le sous-

[1000] EG-3.
[1001] HAKE Sabine, *op.cit.*, p. 206.
[1002] SELLIER Geneviève, « Gender studies et études filmiques : avancées et résistances françaises », *Diogène*, volume 225, n°1, 2009, p. 126-138.

chapitre suivant. Le questionnement peut également se poser au sujet du sacrifice professionnel, lorsque la femme est confrontée au sacrifice de sa carrière au profit de celle de son mari. On retrouve cette thématique dans *Fronttheater* lorsque la chanteuse décide de rejoindre la troupe théâtrale itinérante alors que son mari lui avait demandé de renoncer à sa carrière. Le film *Premiere der Butterfly* dévoile une histoire où une chanteuse d'opéra décide de taire sa grossesse pour permettre à son compagnon de poursuivre sa carrière outre-Atlantique. Dans *Auf Wiedersehen Franziska* et *Romanze in Moll*, Marianne Hope interprète le rôle de « femme-modèle » attendant patiemment son mari. Dans le premier film, les absences répétées pèsent sur le quotidien morne de Franziska. La vie de mère au foyer esseulée n'est pas aussi émancipatrice qu'annoncée par les nazis, et elle finit par demander le divorce. Dans *Romanze in Moll*, on retrouve cette contradiction entre l'image traditionnelle de la femme sous le nazisme, soumise à aucune obligation professionnelle et tiraillée entre le désir et la morale. Dans ces films l'homme, qu'il soit le mari, l'amant ou un simple prétendant, est la source des ennuis de la femme.

Nous développons maintenant deux observations plus approfondies de deux films importants dans la programmation locale au cours de l'annexion : *Heimat* et *Wir machen Musik*. Notre choix s'est également porté sur ces deux œuvres car elles n'ont pas bénéficié d'une attention particulière de la part de la recherche à propos du cinéma nazi.

I.2.2.c *Heimat*

Nous retenons un film majeur de l'histoire du cinéma nazi et qui compile plusieurs de ces questionnements éthiques dans son œuvre. Il s'agit d'*Heimat*, le film de Carl Froelich récompensé par l'État nazi en 1938 avec le prix du Film de la Nation. *Heimat* sort en 1938 mais n'arrive sur les écrans français qu'en 1939. On l'identifie dans la liste des films étrangers autorisés à entrer sur le marché mosellan au cours du premier semestre. Si l'on ne peut réellement évaluer son succès local avant le déclenchement de la guerre en septembre 1939, en revanche ses programmations pendant l'annexion témoignent d'un plébiscite indubitable pour cette œuvre[1003]. À Paris, le film est certainement l'une des dernières œuvres majeures du cinéma allemand à être projetée avant la déclaration de la guerre. Il est programmé au *Grand Rex* dans la dernière semaine du mois de juillet et la presse parisienne salue sa qualité. Zarah Leander

[1003] Ce succès se mesure du moins dans la ville de Metz où le film cumule 36 jours de programmation pour 108 séances. Il est notamment programmé pendant 18 jours au *Kammer* en 1943.

offre « une nouvelle preuve de son talent et de sa beauté », le doublage serait aussi « parfait que possible »[1004]. *Heimat* est un « film poignant » que le public parisien devrait applaudir « à tout rompre »[1005].

Zarah Leander y joue le rôle de la chanteuse d'opéra Magda. Elle revient dans sa ville natale d'Imlingen en 1885, après une absence de huit années. Elle fait la surprise à sa famille, ainsi qu'à toute la communauté d'Imlingen, de revenir pour y tenir la tête d'affiche du festival musical sous un faux nom. Elle avait quitté sa famille à la suite d'une dispute avec son père Leopold, joué par Heinrich George, car il refusait qu'elle fasse une carrière musicale. Elle se rendit alors à Berlin où elle tomba enceinte de Keller, un homme également originaire d'Imlingen. Celui-ci l'abandonna avant même d'apprendre qu'elle attendait un enfant. Magda se rendit alors à New-York où elle est devenue une vedette de l'opéra.

De retour à Imlingen après sa longue absence, elle est convaincue par Franz son ami et pianiste, joué par Paul Hörbiger, de rencontrer son père. Celui-ci la pardonne pour son absence. Néanmoins, Magda est rapidement confrontée à la présence dans la ville de Keller qui dirige une banque. Leopold n'accepte pas que sa petite-fille grandisse sans son père, il oblige Magda à se marier à Keller. Elle est alors tiraillée entre son attachement profond à sa famille, notamment sa petite sœur, et son envie de fuir devant cette situation inenvisageable. Finalement, Keller, aculé par une histoire de fraude et traqué par la police, finit par se suicider. Magda est désormais libérée de l'emprise de cet homme cupide.

Le résumé de l'intrigue permet déjà de faire émerger une tension liant le destin de Magda aux agissements et décisions des hommes qui l'entourent. Elle quitte d'abord son foyer car son père ne lui laisse pas la chance de vivre la vie qu'elle désire, puis quitte Berlin parce qu'elle est enceinte et seule, et finit par regagner sa « liberté » à Imlingen grâce au suicide du père de son enfant. Cette emprise de l'homme s'exprime également dans les dialogues du film. Lorsque Marie, la petite sœur de Magda, apprend qu'elle est revenue, elle se pose immédiatement la question de savoir comment en parler à son père. Le jeune compagnon de Marie estime que Magda a causé du tort à son père, et a été désobéissante. Enervée, elle lui répond : « L'obéissance, c'est la seule chose que connaisse un soldat ! ». Dans la scène suivante, le film expose les contradictions morales entre l'incarnation moderniste de Magda et les valeurs traditionnaliste de la noblesse locale. On retrouve la chanteuse dans un salon mondain en compagnie de l'aristocratie et de la bourgeoisie locales qui ignorent encore sa

[1004] A. I. André, « Du beau, du bon, du navet », *La vie parisienne*, 5 août 1939.
[1005] *Le journal*, 26 juillet 1939.

véritable identité. Sa personnalité intrigue, certains se demandent s'il s'agit bien de Magda Von Schwartze, d'autres critiquent son style « moderne ». Alors que l'hôte des lieux l'accueille officiellement et lui souhaite joie et bonheur pour son retour, la caméra opère un panoramique sur la droite pour cadrer deux militaires en costume officiel. Le premier dit au second qu'il trouve que l'on en fait trop pour Magda qui n'est qu'une chanteuse. Le second lui réplique que c'est une chance pour la ville d'accueillir une si grande chanteuse à l'occasion du festival, et ajoute que c'est un devoir de cultiver les biens les plus idéaux de la nation. Le gradé qui arbore une croix de fer sur son costume lui répond : « Si vous souhaitez cultiver les biens les plus idéaux, non pas que cela me gêne, vous devriez créer des associations de soldats ». Pendant ce temps, les dames observent Magda. L'une d'entre elles s'exclame « Quel décolleté ! », sa voisine de table lui répond « Ce sont les temps modernes, votre excellence, la morale a tendance à se relâcher ». Lorsque les deux dames viennent à rencontrer Magda, elles engagent une discussion sur ce que celle-ci compte faire après le festival. La chanteuse leur répond qu'elle n'a pas encore décidé et cela dépendra de ses contrats. L'une des convives lui signale alors qu'il est indispensable d'avoir un foyer à soi qui soit paisible. Magda lui répond « Vraiment ? J'ai lu qu'il était encore plus important de travailler, d'avoir un emploi ». La vieille dame, gênée, lui indique que ces idées sont étrangères aux dames d'Imlingen. Ces dialogues font émerger la difficulté pour les garants de la tradition à comprendre, et accepter, l'émergence de nouvelles façons d'être et de mener sa vie.

L'autre aspect central de l'intrigue du film est celui de la fille de Magda. On nous cache sa présence pendant plus de la moitié du film comme Magda a caché sa grossesse à sa famille auparavant. C'est son existence qui entraine le « déshonneur » du grand-père et qui oblige Magda à accepter le mariage forcé avec Keller. Lorsque les deux se rencontrent pour fixer les règles à venir, Keller souhaite lui imposer de placer l'enfant dans un institut puis, éventuellement, de l'adopter lorsqu'il sera adulte. C'en est trop pour Magda, elle lui dit qu'elle peut sacrifier sa vie, réduire ses ambitions mais jamais elle ne sacrifiera son enfant. Il faut également noter l'absence de la mère de Magda et Marie, et donc de la femme de Leopold. Elle n'est jamais évoquée alors que le poids de cette absence se ressent dans toute l'histoire. Elle explique l'amour intransigeant, voire œdipien, du père pour ses filles. Elle accentue la solitude des deux filles lorsqu'elles sont confrontées à l'emprise masculine. Et par extension, elle justifie le désir de Magda de rester auprès de sa sœur, la famille étant déjà assez meurtrie par les absences.

Ces quelques exemples illustrent les questionnements éthiques et moraux que le film soulève. La représentation de la place de la femme, du poids des conventions et de la doctrine militaire, a beau provenir de la société allemande du XIXème siècle, elle rappelle fortement les contradictions de la société nazie. La même période est d'ailleurs propice à nombre d'allégories hitlériennes notamment à travers la figure de Bismarck. Le film de Froelich « emprunte » aux conventions traditionnelles de cette période pour évoquer celles de son époque. D'ailleurs, au détour de la lecture d'un journal, le père de Magda salue le « grand homme qui ne mâche pas ses mots ». Autour de la table se trouvent également Marie et son compagnon. Les deux échangent des regards inquiets. Il ajoute : « Tout le monde peut commander mais l'autorité, c'est ce dont nous avons besoin ! L'autorité, partout. Tu devrais le lire, mon enfant ». Elle lui répond qu'elle le fera « demain ». Ces deux personnages sont d'ailleurs présentés comme des archétypes de leur propre condition humaine. Leopold est un ancien colonel au caractère bien trempé, faisant preuve d'un goût prononcé pour l'autorité et le contrôle de ses filles[1006]. Pourtant tout au long du film, on alterne des séquences où il exerce cette autorité et d'autres où il laisse s'exprimer ses émotions. À la colère de savoir sa fille de retour succède la joie indescriptible de la serrer dans ses bras. Sa décision de suspendre les noces de Marie, suite à la colère qu'il éprouve envers sa grande sœur, s'oppose à la première scène du film où il indiquait vouloir lui permettre d'épouser l'homme qu'elle aime. Enfin, le désarroi et l'énervement qu'il éprouve en apprenant l'existence d'un enfant né dans le déshonneur contrastent fortement avec la douceur de son visage lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois. Il faut dire que le jeu d'Heinrich George est d'une grande qualité et il sait utiliser son physique imposant autant pour alourdir la tension que pour attendrir. Au bas de cette pyramide patriarcale se situe Marie, la plus jeune de ses filles. Elle voit tous ses désirs conditionnés par les décisions d'autrui. Son mariage avec son compagnon militaire n'est rendu possible qu'à partir du moment où Magda leur offre la somme nécessaire pour convaincre la famille du jeune homme.

À la fin du film, Léopold manque de tirer sur sa fille et de se suicider ensuite. Il s'évanouie puis Franz, l'ami de Magda, entre dans la pièce. Il critique l'attitude de Leopold et le fait qu'il prétende appartenir à un monde « où un homme peut avoir peur des autres gens », « où les émotions de la vie sont étouffées », « un monde rempli de mensonges, un monde de l'enfer ». Leopold répond qu'il s'agit du seul monde qu'il connaisse et dans lequel il a grandi. On le place dans une attitude défaitiste quant à sa propre condition morale.

[1006] Il est d'ailleurs intéressant de noter que lorsqu'Adèle se souvient d'Heinrich George, elle dit de lui qu'il « n'était pas beau et qu'il faisait peur ! ».

La première image du film, où Magda apparait en chantant des paroles aux aspects dramatiques tout en arborant un rouge à lèvre sombre mais intense et un maquillage marqué au niveau des yeux, suffit d'ailleurs à ancrer *Heimat* dans une démarche en contradiction avec les aspirations nazies du moment. Pourtant le film est vu comme la meilleure production de l'année 1938. Goebbels considère en 1940 que Carl Froelich est « le meilleur poulain de l'écurie » de l'industrie cinématographique allemande[1007]. Les nazis sont-ils dupes ? Certainement pas. Le résumé complet du film, présenté dans la revue corporatiste de l'*Alliance Cinématographique Européenne*, le distributeur des films allemands en France, évoque assez clairement le « conflit de génération » que le film expose[1008]. Du point de vue de l'idéologie, le film délivre en définitif une vision équilibrée entre la tradition et la modernité. La vie de Magda lui permet de s'épanouir mais perturbe également ses principes moraux. Pourtant, si l'on adopte une approche « féministe », ces maux sont presque tous liés à l'idéologie patriarcale présentée dans le film. Sans que nous puissions prétendre à reconstituer toutes les intentions du réalisateur, il faut rappeler qu'il supervise la direction artistique du « sulfureux » *Mädchen in Uniform* réalisé par Léontine Sagan. Les problématiques soulevées par ce film quant à l'autoritarisme, le contrôle patriarcal, l'émancipation féminine[1009], réapparaissent à travers l'analyse d'*Heimat*. D'ailleurs les deux films sont réalisés au cours de la décennie 1930 mais se déroulent sous l'empire allemand.

Le questionnement éthique quant à la place de la femme dans la société allemande n'est pas que traité sous la forme du drame. La comédie romantique permet elle aussi, par le biais de l'humour et de la confrontation « bon-enfant » des couples en devenir, d'exposer des aspirations progressistes.

I.2.2.d *Wir machen Musik*

Au sein de la catégorie dite des « films contestant les normes sexuées », *Wir machen Musik*, le sixième film d'Helmut Käutner sorti en 1942, apparait comme un exemple pertinent.

[1007] Il devient d'ailleurs président de la *Reichsfilmkammer* en 1939 et il est considéré comme un nazi convaincu. GOEBBELS, Joseph, LAMBAUER Barbara, MANNONI Olivier, FRÖHLICH Elke, MÖLLER Horst, BRAYARD Florent et PESCHANSKI Denis, *Journal 1939-1942*, Paris, Tallandier, 2009, p. 203.

[1008] La reproduction est visible dans CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit.*, p. 237-238.

[1009] Pour une analyse genrée de ce film et de son remake de 1958 (Géza von Radvanyi) : MAYER Veronika, « Lesbian Classics in Germany? A Film Historical Analysis of Mädchen in Uniform (1931 and 1958) », *Journal of Lesbian Studies*, volume 16, n°3,2012, p.340-353.

L'esprit contestataire, voire transgressif, n'est pas masqué dans le sous-texte, ou au détour de quelques plans du film. Il constitue la ligne principale de l'intrigue d'une façon encore plus prononcée que dans *Heimat*. Nous reproduisons le résumé fourni par l'*Association du cinéma catholique* (en remplaçant néanmoins le nom du personnage par sa correspondance dans la version allemande) :

> *Dans un vaste atelier un compositeur bien connu, Karl Zimmerman, habite depuis quatre ans avec sa femme, Annie, qui compose elle aussi de la musique et qui sait également siffler et chanter. La musique de cette dernière est d'ailleurs vive, « swing ». Ils vivent très heureux mais il n'en a pas toujours été ainsi… Autrefois, Karl a écrit un opéra ; pour vivre, il chantait dans un restaurant sous le nom de Charly. Licencié, il dut donner des leçons de piano. Il remplace ensuite durant quatre mois le professeur Brener pour le cours d'harmonie aux jeunes débutants du Conservatoire. Parmi ses élèves, Karl distingue une jeune fille Annie et ils se retrouvèrent dès lors fréquemment. Annie ne fit que de la musique gaie. Elle persévéra dans cette voie une fois mariée à Karl. Quant à l'opéra de Charles, il n'y eut qu'une représentation. À cette époque, Charles crut à tort qu'Annie le trompait et ils se séparèrent. Mais comme ils s'aimaient bien, la musique eut tôt fait de les rapprocher à nouveau — Film « swing ». — Musique « swing ». (…).*[1010]

Le résume de 1944 insiste sur un aspect important du film, celui de la musique « swing » interprétée par Annie. Sa présence marquée dans le film revêt un caractère subversif. Ce style de musique est interdit en Allemagne nazie. En tant que reliquat de l' « américanisation » de la société allemande, le swing, comme le jazz, est vu comme un style nuisible à la culture germanique[1011]. Il est surtout le symbole d'une jeunesse insoumise qui dérange le pouvoir en place comme en témoigne l'arrestation des *Swingjugend*[1012] à Hambourg en 1941. Cinq cents jeunes sont emprisonnés, sur ordre du SS Heydrich en charge de l'ordre public[1013], pour seul motif qu'ils organisaient des soirées *swing*[1014]. En Moselle, le mouvement swing, et surtout sa

---

[1010] *Distribution 1944 : recueil de films autorisés avec scénarios et critiques techniques et morales*, Lille, Association du cinéma familial, 1944, p. 184.

[1011] Sur ce point, des études complémentaires concernant les programmes de la radio allemande permettraient d'éclaircir les connaissances sur la diffusion de ces musiques. En effet, Goebbels évoque lui-même la présence de titre swing sur la radio national, une contradiction supplémentaire entre le « discours » et la « réalité » culturelle de l'époque.

[1012] Appellation reprise pour le film *Swing Kids* réalisé par Thomas Carter en 1992 et dont l'intrigue s'inspire des groupes de jeunes fans du swing.

[1013] Cette décision est prise de concert avec Himmler. Peu après l'attentat dont est victime Heydrich en 1942, plusieurs dizaines de jeunes amateurs de swing sont envoyés en camp de concentration jusqu'à la fin de la guerre. DEDERICHS Mario D., *Heydrich : le visage du mal*, Paris, Tallandier, 2016.

[1014] L'attrait pour la musique swing n'est qu'une des caractéristiques d'un phénomène social plus important : la génération sceptique (AYÇOBERRY Pierre, *op.cit.*p. 234). Il est marqué notamment par la recrudescence de bande

répression, est également évoqué par Lucien à propos de la violence de certains groupes de la *Hitlerjugend* : « C'étaient des jeunes de notre âge à peu près, (…), ils venaient de Saint-Avold. Des fois ça pouvait vraiment mal se passer et ils pouvaient en venir aux mains pour régler leur compte. Ils ne pouvaient pas supporter que des jeunes se fassent des coupes de cheveux à la mode *zazou* ». Il se souvient aussi d'un jeune Allemand qui travaillait comme apprenti dans la cordonnerie de son père et qui avait les cheveux longs. Il se souvient qu'une troupe de la *Hitlerjugend* lui était « tombé dessus » et lui avait arraché des poignées de cheveux. Raymond ajoute que dans un cinéma situé à Grande-Rosselle, ces groupes étaient capables de tondre les jeunes. L'emploi du terme « zazou » est une référence directe à la mode subversive d'alors, les zazous étant l'appellation francisée du mouvement *Swingjugend* en Allemagne. Ainsi, *Wir machen Musik* fait fi de cette mauvaise image du *swing* en le choisissant comme le registre musical du personnage principal, Annie Tichler, interprétée par Ilse Werner. Lorsqu'elle se marie avec Karl, la musique de noce accompagnant leur sortie de l'église est une composition du groupe de swing des amis d'Annie. À l'inverse, l'opéra que souhaite monter Karl, et qui nous est enfin présenté dans la dernière partie du film, n'est jamais filmé. On assiste seulement aux réactions des spectateurs médusés par sa médiocrité et l'inorganisation des comédiens dans les coulisses. Käutner modifie ainsi l'ordre hiérarchique des formes d'arts légitimés.

La musique *swing* n'est qu'un des aspects du caractère contestataire de l'œuvre de Käutner. Annie et Karl se croisent pour la première fois dans un tramway. Alors qu'il vient d'entrer dans le wagon, Karl ne parvient pas à trouver de quoi payer le vendeur de ticket. Annie, assise en face de lui, appelle discrètement le vendeur pour payer le ticket de Karl. Elle s'échappe du wagon avant qu'il ne puisse la rembourser. Cette première « rencontre » scelle la proposition émancipatrice du film. Karl aura du mal à accepter que sa femme puisse subvenir aux besoins de leur futur foyer. Ce « pouvoir » financier placé entre les mains d'une jeune femme donne à la scène une valeur féministe. Elle est accentuée par le fait que les plans tournés à l'intérieur du wagon prennent soin de ne cadrer que des femmes. Certaines d'entre elles observent la situation en esquissant un sourire moqueur (1). C'est donc en tant que représentante de ce groupe de voyageuses anonymes qu'Annie agit en payant le ticket de Karl.

d'adolescents réfractaires à l'idée de se soumettre à la *Hitlerjugend*. Ils se regroupent au sein de groupes autonomes pour y trouver « un style de vie collectif moins militaire et moins chaste que celui du mouvement officiel ».

Wir machen Musik (1)

Durant tout le film, Karl se donne des allures de machiste en usant de remarques à l'encontre d'Annie mais ces dernières ne semblent pas la blesser. Le film étant une comédie, les dialogues ne sont pas pris au sérieux par les personnages et certainement pas par les spectateurs. Plus tard, alors qu'ils ont déjà entamé leur relation, Karl pense avoir rendu jalouse Annie en accueillant à son domicile une autre femme. Il lui dit alors : « Une femme jalouse à la maison, c'est pire qu'une rage de dent chronique », et s'adressant au ciel, il ajoute « Merci de ne jamais m'avoir donné l'envie de vouloir épouser cette personne ! », en parlant d'Annie. Elle répond : « Idem ! Sinon j'aurais eu le cul entre deux chaises ! ». Elle parvient à susciter l'intérêt de Karl en lui confiant qu'un homme l'a déjà demandée en mariage : « Il m'a dit que n'importe quel homme me trouverait intéressante. Je lui ai dit que j'en connais un qui me prend pour une jeune fille stupide. » Annie inverse le sens de la discussion en faisant de Karl une victime de sa propre assertion machiste au sujet de la jalousie prétendue d'Annie. Elle conclue la discussion en lui disant qu' « un homme jaloux est pire qu'une rage de dent chronique ! ». Plus tard, dans le film, Karl doute de plus en plus de sa réussite professionnelle, et donc de sa capacité à faire vivre convenablement son couple, il adopte alors un ton plus sérieux pour rappeler à Annie l'ordre sexué[1015] :

[1015] Dans *Heimat*, lorsque Magda rencontre Keller pour définir les conditions de leur mariage, il lui demande d'abandonner sa carrière puisque, dit-il, « un homme de sa qualité ne peut pas vivre des cadeaux que lui offre sa femme ».

- *Tu as la capacité qu'il faut pour gagner beaucoup d'argent avec ton travail mais tu es trop fier pour écrire n'importe quoi qui puisse plaire aux gens. C'est incompréhensible !*
- *N'avons-nous pas assez d'argent à la fin de la journée ?*
- *Oui… en effet.*
- *Bon. Donc arrête de déranger ta tête avec ça. Après tout, c'est une affaire pour les hommes. Je suis le chef du foyer. Je suis le gagne-pain et tu dois me laisser subvenir à tes besoins.*

Dans la scène finale du film, on découvre enfin le spectacle musical écrit et interprété par Annie Tichler et qui reprend les thèmes *swing* entendus pendant le film, notamment le titre *Wir machen Musik*. La séquence débute sur la scène d'un théâtre où se trouve la reproduction d'un immense piano qui sera le centre de la scénographie du spectacle. Un homme habillé en costume queue de pie, et portant un chapeau haut de forme ainsi qu'une canne en main, apparait en sifflant. Il est suivi d'un autre individu, habillé de la même façon, et qui se trouve être Annie. Käutner joue ainsi sur les déterminismes de genre en travestissant son héroïne (2). Il célèbre ainsi le fait que, cette fois, c'est la créativité et l'intelligence de la femme, qui a sauvé financièrement le couple grâce au succès du spectacle composé par Annie. Lorsque cette dernière chante les phrases « *Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch, wir machen Musik, da geht euch der Bart ab* »[1016], les chanteurs voient effectivement leurs chapeaux haut de forme et leur barbe s'envoler (3). Il s'agit là du point culminant de l'affirmation d'une féminité talentueuse et autonome.

Wir machen Musik (2)

[1016] « Nous faisons de la musique et ça vous rend fou, nous faisons de la musique et la barbe vous en tombe ». Il s'agit d'une traduction et non des paroles de la chanson adaptée en français par Andy Jordan et intitulé « J'aime la musique ».

Wir machen Musik (3)

La vision moderniste des rapports genrés qui nous est proposée par Käutner dans son film s'accompagne d'une réalisation qui, elle-aussi, se démarque à plusieurs reprises des canons esthétiques « classiques ». Tout de suite après le générique, nous sommes interpellés directement par Karl (4). Un long travelling nous mène depuis la terrasse de l'appartement jusqu'à une fenêtre donnant sur le salon de Karl. Il joue du piano et se tourne vers la fenêtre :

> *« Dois-je me présenter ? Karl Zimmerman, mon nom. Compositeur. (…) Je suis marié depuis quatre ans à Annie Pichler. Vous la connaissez certainement. Elle siffle et chante. Elle compose aussi parfois mais je préfère ses sifflements. Malheureusement je ne peux pas vous la présenter car elle n'est pas présente. Elle est à l'épicerie depuis ce midi. Oui, aujourd'hui on peut avoir une marinade avec le coupon de rationnement numéro 3. Si, si, bien-sûr. Ils l'ont appelée pour la prévenir ! ».*

Les rapports entre le film et les spectateurs sont volontairement brouillés par le réalisateur. Il joue sur le surcadrage de l'image, occasionné par le contour de la fenêtre d'où nous apercevons Karl, puis les propos qu'il tient mélangent volontairement le personnage et l'acteur. En effet, Karl est obligé de se présenter puisqu'il s'agit d'un compositeur imaginé pour le récit du film. Idem pour sa femme, que nous connaissons certainement, et qui est connue pour ses chants et ses sifflements. Viktor de Kowa n'a pas plus besoin d'être « présenté » aux spectateurs qu'Ilse Werner, étant donné leur popularité au début des années 1940. Le fait d'ancrer les propos dans une contemporanéité qui nous paraît presque déstabilisante, accentue encore le rapport au réel sur lequel joue Käutner. La dernière scène du film prend la suite de

cette séquence, puisque le film est un récit rétrospectif raconté par Karl. Annie vient tout juste de revenir à la maison. Elle lui demande à qui il parle. Ils sont soudain interrompus par un homme criant depuis l'extérieur « *Licht auf!* ». À nouveau, Käutner ne maquille pas la réalité quotidienne des spectateurs puisque ses personnages « fictifs » doivent fermer les volets pour ne pas se faire repérer des avions bombardiers (5).

Tout au long du film on découvre d'autres gestes esthétiques destinés à « moderniser » la réalisation. Aux raccords innovants succèdent des split-screen. Certaines scènes sont filmées à travers une dizaine de plans différents.

Wir machen Musik (4)

Wir machen Musik (5)

On remarque ainsi à travers *Wir machen Musik* que la représentation de la subversion est étroitement liée aux aspirations sociales du moment. Chanter le *swing*, c'est affirmer sa liberté. Celle-ci passe nécessairement par l'affirmation de l'égalité des droits entre les femmes et les hommes. Le film donne une preuve supplémentaire, s'il en fallait encore, de l'ambiguïté de la question culturelle caractérisant la société allemande du Troisième Reich. Reconnaît-elle la figure masculine comme étant le pilier de la société, autant que l'opéra demeure la forme la plus noble de la musique, ou concède-t-elle à accorder plus d'émancipation à ses femmes pour faire progresser les normes sociales en vigueur ? Käutner fait le choix de la concession. La musique populaire n'est peut-être pas la plus élaborée d'un point de vue des normes supérieures de l'art, elle n'en demeure pas moins une source de divertissement efficace sur laquelle on peut compter. Le nazisme devrait alors revoir ses prérogatives de « supériorité » masculine pour libérer de l'espace au profit des femmes.

Les films ainsi analysés révèlent une image des femmes allemandes qui ne correspond pas aux canons inculqués par les discours nazis. Le cinéma représente la féminité dans toute la complexité de sa situation du moment. Elle aspire à une plus grande autonomie, à une reconnaissance de ses sentiments et des attentes personnelles. Il ne faut pas voir dans ces observations la consécration d'un cinéma « féministe » sous le nazisme mais simplement l'émergence dans les films, et en dépit du contrôle de la censure, de thématiques éthiques actualisées. Annette Kuhn rappelle que le cinéma des années 1930 permet aux femmes de cette génération d'imaginer plus profondément ce qu'une femme peut prétendre être et donc de promouvoir des identités féminines qui étaient indisponibles ou impensables pour les générations précédentes.

I.2.3 *Die goldene Stadt* : l'appel de la liberté

Die goldene Stadt est à la fois l'un des plus grands succès du cinéma de l'annexion et, logiquement, l'un des films les plus cités et commentés par les témoins locaux. Si on identifie dans ce film des arguments formels quant aux raisons de son succès, comme l'usage de couleur et sa qualité esthétique, les souvenirs des spectateurs, et notamment ceux des femmes, orientent notre lecture du film vers des considérations éthiques spécifiques.

Le film de Veit Harlan sort à la fin de l'année 1942. C'est une adaptation du roman *Der Gigant* de Richard Billinger[1017], un écrivain autrichien dont les histoires sont en vogue au début des année 1940[1018]. On raconte l'histoire d'Anna, une jeune fille qui vit à la campagne. Son père, Melchior Jobst, est un riche propriétaire fermier. Il a déjà scellé l'avenir de sa fille : elle devra bientôt se marier à Thomas, un jeune fermier au caractère doux et calme. Mais Anna souhaite partir découvrir Prague, la ville d'origine de sa mère. Celle-ci est morte en se jetant dans les marécages alors qu'Anna n'avait que quatre ans. Un jour, Anna profite de l'absence de son père pour partir à Prague. Elle y croise l'ingénieur Christian qu'elle a connu dans son village. Il était en charge de l'étude du plan d'assèchement du marais jusqu'à ce que le père d'Anna ait réussi à le faire congédier, craignant que sa fille succombe à son charme. La découverte de la ville mène Anna dans une situation encore plus désespérée car elle a succombé aux avances de Tony, son cousin éloigné, et elle finit par tomber enceinte. Il ne voit en elle que l'héritage qu'elle obtiendrait quand Melchior mourra. Mais la situation est plus complexe car dans le village, le père d'Anna a décidé de déshériter sa fille suite à son départ à Prague et s'apprête à se marier à l'une de ses employés. Lorsque Tony apprend la nouvelle, il rejette immédiatement Anna. Elle décide de retourner à la ferme pour espérer gagner le pardon de son père. Elle arrive au milieu des festivités du mariage. Alors que le silence s'installe dans toute la salle, Melchior décide de l'ignorer totalement. Abandonnée, Anna s'en va retrouver la tombe de sa mère dans les marécages, au milieu de la nuit, et commet le même geste de désespoir.

I.2.3.a Le film le plus plébiscité de la Seconde Guerre Mondiale.

Die goldene Stadt est certainement l'un des films ayant le plus marqué les esprits des spectateurs de toute l'Europe soumise ou alliée au nazisme. En Allemagne, il comptabilise 34 millions d'entrées entre sa sortie en novembre 1942 et la fin de l'année 1944. En considérant que le pays compte alors environ 60 millions d'habitants[1019], et si l'on y soustrait une grande

[1017] Il n'y a pas de lien entre *Der Gigant* et *Giant*, le roman de l'américaine Edna Ferber sorti en 1952 et adapté par George Stevens au cinéma en 1956. Pourtant, comme le souligne Edgar Morin, le rôle tenu par James Dean souligne « le combat contre le père, (que celui-ci soit tyrannique ou lamentable) et l'impuissance à rejoindre vraiment la mère » (MORIN Edgar, *op.cit.*, p. 125). Cette approche psychologique de son rôle s'inscrit dans la même lignée que celle de Kristina Söderbaum dans *Die goldene Stadt*.

[1018] Il remporte le *Kleist-Preis Träger* en 1932 pour son roman *Rauhnacht* (traduisible par Les Nuits démoniaques) et jouit d'un succès considérable. Ses intrigues tournent généralement autour du mythe de la nature teintées de culture chrétienne. DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 548.

[1019] Les chiffres exacts, à la veille de la guerre, indique 58 833 000 habitants en Allemagne. LERIDON Françoise, « La population allemande depuis 1939 », *Population*, 13ème année, n°3, 1958, p. 441-458.

partie de la jeunesse car le film est interdit aux moins de 18 ans, cela signifierait qu'une très grande majorité des Allemands adultes ont vu le film. Son coût de production est estimé à 2,7 millions de RM[1020] et il en a rapporté 12,5 millions uniquement sur le marché intérieur allemand entre 1942 et 1945. En France, si nous ne disposons pas d'indications aussi précises au sujet de son exploitation, nous avons quand même à disposition des précieux indices pour mesurer son succès. Il a réalisé notamment des records d'entrées à Lyon, Vichy et Toulouse. À Paris, il atteint 450 000 entrées et 14 810 000 francs de recette sur les vingt-cinq premières semaines d'exclusivité[1021]. À Longwy, en Meurthe-et-Moselle, le film réalise 6782 entrées en 1944. Il se place ainsi comme le film allemand réalisant les meilleures performances dans la ville ainsi que dans le palmarès des meilleurs films, toute nationalité confondue[1022]. Comme nous l'avons déjà indiqué, il s'agit du film le plus projeté de Moselle. Plus précisément, il cumule 118 jours de programmation pour 280 séances uniquement sur les cinémas dont nous avons pu reconstituer une partie des programmes durant l'annexion. *Die goldene Stadt* fait aussi partie des plus grands succès cinématographiques en Hollande, en Suède, en Espagne, au Portugal ainsi que dans les territoires de l'URSS occupés par les nazis[1023].

La critique cinématographique française de l'époque ne manque pas de saluer un film d'une qualité indéniable. Le principal motif de ces louanges est bien évidemment l'usage d'une pellicule couleur. *Die goldene Stadt* est le deuxième long-métrage de fiction produit avec le procédé *Agfacolor*. L'*Alliance Cinématographique Européenne*, le distributeur des films allemands en France, organise des séminaires avec les exploitants pour leur expliquer comment projeter le film dans les meilleures conditions techniques[1024]. Dans *Toute la Vie*, Christian Guy salue la netteté des images qui est « exactement la même que celle des films en noir et blanc »[1025]. Les images sont « irréelles et grandioses », notamment à propos d'une scène

[1020] ALBRECHT Gerd, *op.cit.*, p. 426.

[1021] Ces chiffres sont constatés sur des reproductions de coupures de presse corporatiste française (notamment *Le Film*) insérées dans le cahier iconographique de l'autobiographie de Veit Harlan. HARLAN Veit, *op.cit.*, p. 319.

[1022] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 218.

[1023] DREWNIAK Boguslaw, *op.cit.*, p. 751 ; 769 ; 771 ; 775.

[1024] En outre, on retrouve dans le bulletin corporatiste *Agence d'information cinégraphique* une indication des précautions d'usage quant à cette nouvelle pellicule : « De même, à la salle de projection, rien n'est changé, sauf l'obligation de maintenir sur l'écran un éclairage parfaitement régulier, les tons variant si l'on modifie l'intensité de la lumière. Le procédé *Agfacolor*, ainsi, a l'avantage d'une véritable facilité d'emploi et d'une grande aisance dans les manipulations ». « Une révolution dans la couleur », *Agence d'information cinégraphique*, 30 janvier 1943, 13ème année, n° 5.

[1025] Les critiques étudiées sont toutes issues d'une revue de presse compilée dans un recueil de la BNF. On y trouve notamment : Guy Christian, « L'on va connaître la couleur des yeux de Kristina Söderbaum », *Toute la vie*, 4 mars 1943 ; Henri Contet, « La Ville Dorée », *Paris-Midi*, 19 mars 1943 ; Fançois Vinneuil, « La Ville Dorée, film de Veit Harlan », *Le petit parisien*, 20 avril 1943 ; *Paris-Soir* 22 mars 1943 ; Hélène Garcin, « La Ville Dorée », *Aujourd'hui*, 24 mars 1943.

montrant les clochers dorés de Prague. André Le Bret parle de résultats d'un « intérêt incontestable » dans *Paris-Soir*. Le constat est partagé par François Vinneul, alias Lucien Rebatet, qui écrit la critique la plus fournie et la plus esthétique quant aux avancées apportées par la couleur. La couleur offre des nouvelles ressources plastiques, poétiques et dramatiques. Il salue le fait que Veit Harlan utilise la couleur pour « certains effets auxquels on n'avait guère songé jusqu'ici » et évoque notamment les nuances de couleurs dans les vêtements d'Anna qui précisent le caractère et les mœurs du personnage. Cependant, il suggère que des perfectionnements doivent être apportés sur « une nuance de fond brun rouge dont *Agfacolor* ne se délivre pas toujours ». La critique Hélène Garcin reproche à Veit Harlan de ne pas avoir résisté à « certaines rutilances » en multipliant parfois les contrastes et les bariolages. Les critiques sont également partagées sur les conditions de tournage qui offrent les meilleurs rendus. Certains préfèrent les plans tournés en studio quand d'autres saluent plutôt les scènes extérieures. Quant à l'histoire du film, elle est présentée comme le périple amoureux d'une jeune fille. Les articles sont parfois accompagnés de photographies de plateau dont la légende accentue surtout l'aspect romantique du film : « Anna sait fort bien que, semblable à l'eau qui coule, l'amour passe mais bon gré mal gré, ne s'arrête jamais ». Certains auteurs dévoilent délicatement le destin tragique : « C'est l'histoire d'une jeune paysanne (…) qui se fane et se blesse à mort au rude combat de la ville », ou de façon plus allusive, « L'existence artificieuse des cités où trop de pièges sont tendus sous les pas de l'innocence ». Pour Rebatet, l'histoire cumule des « lourdeurs et lieux communs » quand Contet y voit une intrigue « émouvante et simple ».

Le succès du film se mesure également à travers les témoignages recueillis en Moselle puisque *Die goldene Stadt* est le film le plus cité par les témoins, et celui qui agrège le plus de souvenirs et d'anecdotes différentes. Certains ont déjà été abordés au cours de cette étude et d'autres sont développés plus en détails ci-dessous. Ces évocations sont en lien avec l'interdiction du film aux moins de 18 ans, la couleur du film et, enfin, son histoire. La force du film est telle que même chez les témoins qui étaient trop jeunes pour le voir durant la guerre, il a laissé un souvenir vif : « Alors *La Ville Dorée*, ce film-là, c'était vraiment… Le rêve ! (…) C'est-à-dire que moi, l'idée que j'en avais à cette époque-là, c'était vraiment le mirage. Déjà le titre… *Die goldene Stadt*… ».

I.2.3.b Le point de vue idéologique

La reconnaissance artistique et le succès du film ne lui ont pourtant pas fait bénéficier d'une aura particulière dans l'historiographie du cinéma nazi. À l'exception de l'étude approfondie que lui consacre Stephen Lowry[1026], aucun chapitre d'ouvrage n'est exclusivement réservé à l'étude de ce film. Il ne s'agit pas nécessairement d'un jugement de valeur, le travail de Veit Harlan est reconnu par la plupart des chercheurs pour son talent. Néanmoins, le poids de la réalisation de *Jud Süss* a certainement gêné l'étude de ses autres films. *Die goldene Stadt* jouit, en France tout du moins, d'une réputation artistique importante au lendemain de la guerre en étant programmé à plusieurs reprises dans les ciné-clubs de la FFCC[1027].

Cadars et Courtade remarquent dans *Die goldene Stadt* que « seul le peuple tchèque était la cause des malheurs de ce brave paysan allemand ». Les Tchèques sont représentés comme des « êtres dangereux », « lâches », « cupides et assez criminels pour provoquer la mort d'une pure jeune fille »[1028]. Dans son ouvrage consacré aux actrices allemandes, Jo Fox évoque la figure d'Anna dans ce film. Pour lui, le film démontre une volonté d'Harlan de proposer « une intrigue secondaire avec un message raciste similaire à celui qu'il a proposé deux ans auparavant dans *Jud Süss*[1029] ». Si, en effet, tous les personnages responsables du malheur d'Anna lorsqu'elle se rend à Prague peuvent être identifiés, grâce à leur accent, comme étant des Tchèques, cette observation n'est jamais faite par les témoins interrogés. Dans la critique du magazine cinématographique le plus populaire de l'Allemagne nazie, *Filmwelt*, cette dimension raciste n'apparait pas non plus[1030]. L'auteure parle de Toni, le cousin qui « détourne » le désir d'Anna, comme un séducteur élégant et sans scrupule. Quant à sa mère, interprétée par Annie Rosar, c'est une « garce bouillonnante »[1031], une dénomination plus négative mais sans rapport avec les origines du personnage. Les critiques françaises du film

---

[1026] LOWRY Stephen, *Pathos und Politik – Idéology in Spielfilmen des Nationalsozialismus*, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 51-64. Le chercheur a également publié un article au sujet du film : LOWRY Stephen, « Ideology and excess in Nazi Melodrama: *The Golden City* », *New German Critique*, n°74, 1998, p. 125-149. Voir également l'étude du film dans cette thèse au sujet de la représentation cinématographique de la ville de Prague de 1930 à 1945 : JOHNSON Kevin B. *Annexation Effects: Cultural Appropriation and the Politics of Place in Czech-German Films*, University of Washington, 2012, p. 354-406.

[1027] Abréviation de la *Fédération française des ciné-clubs*. Voir : SOUILLES Léo, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999) Tome 2*, Thèse sous la direction de Fabrice Montebello, Université de Lorraine, 2013.

[1028] CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit.*, p. 285

[1029] FOX Jo, *Filming Women in the Third Reich*, Oxford, Berg, 2000, p. 170.

[1030] VON MANGOLT Brigitte, « Die goldene Stadt », *Filmwelt : das Film und Foto magazin*, n°45/46, 9 décembre 1942

[1031] « *Eine übersprudelnde Schlampe* ». L'usage actuel, et principalement péjoratif, du terme *Schlampe* possède une forte connotation négative. Son sens premier est plutôt utilisé pour parler d'une femme ou d'un homme négligé, désordonné, voire immoral.

n'évoquent également pas la nationalité des « méchants » du film. Tony et sa mère correspondent à des personnages-types des mélodrames, incarnant tous les défauts assimilables aux « vilains » (égoïstes, calculateurs, malhonnêtes), le film n'accentue pas spécialement une appréhension raciste de ces personnages tchèques[1032].

Bien que la pièce d'origine écrite par Richard Billinger intègre le suicide de l'héroïne, Veit Harlan tourne d'abord une fin alternative. Dans cette première version Anna ne meurt pas, elle accouche et s'occupe de son enfant, seule : « Il m'avait paru fort démodé et peu acceptable du point de vue religieux qu'une jeune fille enceinte se suicidât parce que le père de son enfant l'avait abandonnée et parce que son père l'avait déshéritée »[1033]. Josef Goebbels découvre le film et, furieux, ordonne à Veit Harlan de respecter le récit de Billinger. Il lui paraît impensable que *« cette "petite pute paysanne" (...) allait mettre au monde un "horrible petit Slovaque"* » et ne comprend pas comment le réalisateur a pu imaginer un tel dénouement[1034]. Le tournage reprend et le ministre rédige lui-même les dernières paroles d'Anna avant qu'elle ne se suicide : « Je n'ai pas suffisamment aimé ma patrie, c'est pour cela que je dois mourir ». Cette discussion est rapportée également par Goebbels dans ses mémoires, en date du 11 mai 1942 : « Malheureusement le film n'a pas une conclusion satisfaisante. J'exige que l'on retravaille la fin »[1035]. Il rencontre Harlan quatre jours plus tard et ajoute dans son journal qu'on ne peut pas « soulever des conflits sans les mener à leur terme (…). Harlan approuve beaucoup ma décision »[1036]. On ne saura dire aujourd'hui à quel point il fut d'accord. D'ailleurs, Goebbels n'évoque pas le « problème de la race » qui est posé par la première version du film. Il n'empêche que cette séquence finale est une réussite d'un point de vue esthétique et dramatique, au point que, comme le souligne Harlan, la déclaration voulue par Goebbels passe presque inaperçue.

Ce suicide doit clore la séquence dramatique du film et sert donc à affirmer la défense du sang et de la patrie. Il représente certainement la raison essentielle de l'interdiction aux moins de 18 ans du film. La carte de censure délivrée par la *Filmprüfstelle* n'indique pas la raison de cette classification. On trouve une scène de sexe entre Anna et Toni mais qui reste

---

[1032] Pour autant, cette distinction « ethnique » entre bons et méchants devait être assez offensante pour que le film soit censuré en Tchéquie durant la guerre. FOX Jo, *op.cit.*, p. 184.

[1033] HARLAN Veit, *op.cit.*, p. 201.

[1034] *Ibid.*, p. 203.

[1035] GOEBBELS Joseph, LAMBAUER Barbara, MANNONI Olivier, FRÖHLICH Elke, MÖLLER Horst, BRAYARD Florent et PESCHANSKI Denis, *Journal* 1939-1942, Paris, Tallandier, 2009, p. 568.

[1036] *Ibid.*, p. 572.

suggestive et ne dévoile pas une seule once de peau. Néanmoins la version DVD du film est raccourcie de 6 minutes par rapport à l'original et on ne peut pas exclure que des plans davantage controversés aient été supprimés après-guerre[1037]. Pour autant, le jugement contemporain de la critique catholique française en 1944 n'indique aucune scène charnelle ayant posé problème : « Malheureusement, le suicide final gâche tout par son pathétique, sa logique. — À déconseiller : 4 bis »[1038]. On peut donc en conclure que la côte 4 bis est en lien avec le suicide.

I.2.3.c Deux visions du monde irréconciliables

L'intrigue de *Die goldene Stadt* repose sur un désaccord de principe : le père d'Anna ne partage pas les aspirations de sa fille quant à son avenir. Elle souhaite profiter de la vie et prendre le temps de grandir pendant que son père souhaite la marier rapidement. Ces deux projets de vie sont en contradiction et, ainsi, les deux personnages sont montrés en opposition perpétuelle pour illustrer leur incompréhension. La séquence d'ouverture imaginée par Veit Harlan illustre parfaitement ces idées en nous présentant deux personnages qui se croisent sans jamais se rencontrer. Elle constitue également, dans la tradition du cinéma classique et dans la construction cyclique caractéristique du mélodrame[1039], un dévoilement complet de l'histoire du film ainsi que de son dénouement. L'analyse qui suit sert donc autant à caractériser la tension dramatique du film qu'à souligner la qualité de sa réalisation. Quelques photogrammes sont reproduits ci-dessous.

La séquence étudiée suit le générique durant lequel était jouée la Moldau, l'œuvre musicale du même nom que le fleuve parcourant Prague. On comptabilise 27 plans qui alternent entre les moments où l'on suit Anna et ceux où l'on suit son père. Le film s'ouvre sur les pages d'un livre contenant des photos de Prague. Il a été offert à Anna par Christian Leitwein, l'ingénieur praguois chargé du projet d'assèchement du marécage appartenant au père d'Anna. On découvre le visage ingénu et nature d'Anna dans le second plan. Elle se situe sur le pas de la porte et s'apprête à partir. Nous la quittons pour faire la connaissance de Melchior. On se

[1037] La version originale mesure 3004 mètres et dure 110 minutes alors que la version autorisée en 1954 mesure 2885 mètres pour 104 minutes. La FSK a confirmé l'interdiction aux moins de 16 ans en 2003. Aucune des trois copies conservées dans les cinémathèques nationales allemandes (*Deutsche Kinemathek*, *Deutsche Filminstitut*) ne propose le découpage original. *Filmportal.de.*

[1038] *Distribution 1944 : recueil de films autorisés avec scénarios et critiques techniques et morales*, Lille, Association du cinéma familial, 1944, p. 183.

[1039] Avec le flash-back, il s'agit des deux caractéristiques des structures narratives des mélodrames d'après Jean-Loup Bourget. BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985, p. 144.

retrouve alors dans la grande cour de la ferme familiale. Un plan d'ensemble nous permet d'apercevoir un berger menant son troupeau du haut du cadre vers la droite du champ. Il est assisté de deux chiens, l'un est en laisse et l'autre détaché, chargé de mettre les brebis qui s'égarent dans le « droit chemin » (1). Sur la gauche de ce même plan nous apercevons une charrette sur laquelle se trouvent des bidons de lait. Le réalisateur entame ici un jeu sur les symboles pour renforcer les voies antagonistes empruntées par Anna et son père. Les brebis sont menées vers la droite alors que, sur la gauche, se trouve les bidons remplis de lait, symbole « classique » de la maternité utilisé par Harlan pour évoquer la mère d'Anna. Le cadrage permet de bien distinguer le groupe de brebis rangé, suivant les ordres de son guide, contrairement à la mère d'Anna qui n'a jamais su, ou pu, s'adapter à la vie de la campagne et ainsi se ranger derrière son mari. La référence biblique est évidente : Harlan reprend l'évocation par Mathieu[1040] du *Jugement Dernier* où le fils de Dieu annonce, à la manière du pasteur séparant les brebis des boucs, que les « bons » siègeront à sa droite alors que les « mauvais » siègeront à sa gauche. Toujours dans le même plan, la caméra accompagne le mouvement du troupeau à l'aide d'un panoramique ouvrant alors le champ sur la droite et recentrant le plan sur les moutons (3). Mécaniquement, ce mouvement d'appareil provoque la sortie de la charrette de lait hors du cadre.

Die goldene Stadt (1)

[1040] Bible, Nouveau Testament, évangile de Mathieu, chapitre 25, 31-46.

Die goldene Stadt (2)

Die goldene Stadt (3)

Maintenant que la distinction entre le bien et le mal a été exposée, la suite de l'extrait va perpétuer cette opposition entre le père d'Anna, qui se déplace toujours vers la droite, et Anna qui se déplace toujours vers la gauche[1041]. Le plan suivant nous fait justement découvrir le père d'Anna, Melchior, qui se dirige vers un fermier pour lui demander s'il a vu sa fille. Le cadrage répète scrupuleusement la mise en scène du plan précédent en disposant une nouvelle charrette remplie de bidons de lait à gauche. Au début du plan, celle-ci se trouve centrée au premier-plan. Le fait que l'on suive le déplacement du père d'Anna depuis l'arrière-plan, en

[1041] Le cinéma classique, d'après les conventions d'usage, place toujours les justes à droite et les déviants à gauche. La sémantique anglophone accentue les liens entre les directions et ces jugements de valeurs. *Right* signifie la direction vers la droite autant que le fait d'être juste : *you're right!*, vous avez raison !

entamant un léger panoramique, vers la droite provoque à nouveau le « positionnement » de la charrette sur la gauche, à mesure que le père s'en approche. Il finit par quitter le champ sur la droite, comme le berger dans le plan précédent. Jobst part à la rencontre d'un autre paysan en train de brosser un cheval. Par la tape machinale que Melchior effectue sur la cuisse du cheval, Harlan caractérise l'attitude dominante du père. À l'inverse, dans le plan suivant, nous retrouvons Anna conduisant une carriole sur des chemins de campagne. L'opposition des trajectoires suivies par les deux personnages devient de plus en plus perceptible. Anna se déplace sur une diagonale qui la dirige vers l'angle gauche au bas du cadre alors que son père s'est déplacé jusqu'à présent dans la diagonale opposée. Le père d'Anna finit par rejoindre l'endroit où l'on a découvert Anna dans le deuxième plan. Il n'est pas « seul », un petit chien de type terrier l'accompagne. Et pour cause, cette recherche vaine anticipe la séquence finale du film où le père d'Anna la cherche dans les marécages. Le chien représente la « battue » à l'issue fatale qui sera menée. Melchior découvre sur le rebord de la fenêtre le livre offert par l'ingénieur Leitwein. À la lecture du livre, le père d'Anna relève sa tête et regarde au loin, vers le hors-champ, et sur la gauche du plan (4). Sa mine grave et la direction de son regard présagent les conséquences de la mauvaise voie empruntée par Anna compte tenu de son attirance pour Prague. Il ferme le livre et s'en va en baissant la tête, pour l'unique fois de la séquence, vers la gauche. Entre temps, Anna est arrivée sur le chantier d'assèchement des marécages où Christian l'attend. Pour le rejoindre, elle emprunte un chemin de fortune, composé avec des planches de bois instables, pour traverser les eaux boueuses et rejoindre l'ingénieur praguois. Après qu'ils se soient salués, on voit les deux personnages réempruntant le chemin de fortune. C'est l'unique déplacement d'Anna vers la droite. Et pour cause, Christian représente Prague et donc les aspirations de liberté qui intéressent Anna (4). On continue de suivre leur déplacement le long du chemin escarpé avec un raccord-mouvement. Anna s'exprime au sujet de la Vltava, le nom tchèque de la Moldau, qui borde également les marécages : « Elle est très petite par ici mais elle coule jusqu'à Prague ! ». Anna manque de tomber dans le marécage au moment où elle termine sa phrase. Ainsi sa progression avec Christian est stoppée nette comme le seront ses rêves une fois à Prague. D'autant que ce voyage à Prague se traduit en définitif par la « chute » délibérée d'Anna dans les marécages. La coupe du plan est d'ailleurs tout aussi franche, ce qui accentue le rapprochement. Le plan qui succède nous amène à nouveau vers le père. Une jeune fille, employée de la ferme, s'approche vers lui pour lui présenter la robe qu'Anna doit porter pour la grande fête qui se prépare. Jobst demande à l'employée de préparer également la robe d'Anna pour son mariage. On retrouve Anna dans le plan suivant à bord de la calèche et en compagnie de Christian. Ils se rendent sur une autre partie des marécages. Anna explique à

Christian que les paysans se méfient du *Wasser Man* qui hanterait le marécage. Elle lui parle de sa mère disparue puisqu'ils se rendent justement sur sa tombe. Le plan 22 nous la montre en plan serré au milieu des marécages. La musique change pour nous faire entendre des chœurs de femmes. Le plan 23 cadre le même endroit mais à une distance plus grande de la tombe. Il nous permet d'observer le trajet d'Anna vers la sépulture. On anticipe à nouveau sur la séquence finale quand Anna entamera le même trajet pour aller « parler » à sa mère. Le thème musical est d'ailleurs identique à celui qui accompagne la scène précédant le suicide d'Anna. L'avant-dernier plan de la séquence étudiée nous montre Anna et Christian devant la tombe. Anna lui avoue qu'elle souhaite aller à Prague. Là encore, il s'agit d'un plan symétrique à l'un des derniers plans où l'on voit Anna vivante (5). Le dernier plan de la séquence est une plongée totale sur le marécage au moment où un serpent le traverse. Harlan clôt sa séquence d'ouverture sur une nouvelle référence biblique, celle du serpent (*Nahash)*[1042]. Il est le symbole du mal qui pousse Eve à goûter le fruit de l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, et à provoquer la « chute » d'Adam et Eve. Cet épisode emblématique signifie qu'il existe dans l'être humain « une espèce de blessure non voulue par le Créateur qui lui fait considérer les choses d'un mauvais angle »[1043].Cette référence permet ainsi à Harlan de faire une allusion à la fin dramatique de son film. Le thème musical de la Moldau redémarre au moment de ce dernier plan et boucle ainsi la structure cyclique de cette séquence.

Die goldene Stadt (4)

[1042] Bible, Genèse, Chapitre 3, 1-24.

[1043] Tremblay Hervé, Le serpent de la génèse et sa symbolique, [En ligne], http://www.interbible.org/interBible/decouverte/comprendre/2005/clb_050408.htm, consulté le 3 mai 2015.

Die goldene Stadt (5)

L'analyse de de la séquence d'ouverture de *Die goldene Stadt* nous confirme sa structure cyclique caractéristique du cinéma classique, prompt au *foreshadowing*, et du mélodrame. Le montage alterné entre Anna et son père, associé au fait qu'ils n'apparaissent jamais ensemble, dévoile l'impossible association de leur destinée. Melchior a beau interrogé tous les paysans qu'il croise, il ne parvient pas à retrouver sa fille. L'usage de codes usuels du cinéma classique des années 1930 permet également d'anticiper des éléments d'intrigue qui seront dévoilés dans la suite du film. Les références bibliques montrent que le regard du tout-puissant se pose sur les actions des protagonistes. Le réalisateur exprime son souhait de formuler une leçon d'éthique à travers son œuvre, ce qui est également confirmé par le point de vue omniscient utilisé tout au long du film.

I.2.3.d Le mélodrame et la remise en cause de l'ordre sexué

Le mélodrame naît au théâtre sous la Révolution française, dans un contexte de bouleversements politiques et sociaux. C'est pourquoi, par essence, il « exprime des sentiments mêlés d'espoir et de désarroi »[1044]. Aussi, ces histoires peuvent se permettre d'exprimer des

[1044] BOURGET Jean-Loup, *Le mélodrame Hollywoodien* Paris, Stock, 1985, p. 9. Parmi tous les films évoqués par l'auteur dans son analyse du mélodrame hollywoodien, celui qui se rapproche le plus du film de Veit Harlan est *Beyond the Forest* (La garce/ Au-delà de la forêt, King Vidor, 1949). Bette David y tient le rôle de Rosa, une femme au foyer délaissée qui succombe au charme d'un homme d'affaire de passage dans sa petite bourgade de *Loyaltown* (ça ne s'invente pas) dans le Wisconsin. Son mari est désigné comme un homme proche de la nature, comme le souligne Bourget, alors que Rosa ne « rêve que manteaux de fourrure, magazines de mode ». Elle tente alors de rejoindre le business man à Chicago mais celui-ci la rejette. Lorsqu'elle revient dans sa ville, elle tombe

attitudes contradictoires, révolutionnaires et réactionnaires. Il induit également une croyance à la providence ainsi qu'une soumission à la fatalité[1045]. Ces caractéristiques concernent tout ce qui s'apparente au genre du mélodrame. Jean-Loup Bourget spécifie certains points concernant le mélodrame hollywoodien : un personnage de victime (souvent une femme, un enfant ou un infirme), une intrigue faisant appel à des péripéties providentielles ou catastrophiques et donc qui ne s'inscrit pas uniquement sur le jeu des circonstances réalistes[1046]. Sur ces derniers points, *Die goldene Stadt* se distingue dans le sens où l'on reste sur une approche réaliste des évènements menant au désarroi de la jeune Anna. Les péripéties sont induites par la naïveté de ses rêverie et accentuées par les mensonges et la manipulation de Toni ainsi que de sa mère. L'intrigue est aussi plus manichéenne que dans le mélodrame hollywoodien où Bourget estime que les bons et mauvais personnages ont des personnalités plus complexes. Néanmoins, cette donnée semble également être liée à la manière dont les caractères sont reçus et compris par les spectateurs. Le rôle d'Anna vu tantôt comme une héroïne, certes naïve, mais pleine de courage et tantôt comme une jeune fille ayant fauté vis-à-vis des injonctions de son père n'exclut pas alors la possibilité pour les spectateurs de projeter leur propre identité « marginalisée » dans l'œuvre pour créer du sens[1047]. Cela se remarque à mesure que l'on accorde la parole aux spectateurs comme nous le verrons ci-dessous. C'est ce qui explique qu'un mauvais rôle puisse être considéré par des spectateurs comme celui d'un héro ou d'une une héroïne[1048]. Jean-Loup Bourget note aussi parmi les thématiques les plus courantes du mélodrame un goût prononcé pour l'opposition entre la nature et la culture, ce qui fonde le cœur de l'intrigue de *Die goldene Stadt*. À la pureté de la nature, mais aussi le danger de son aspect sauvage, on oppose la corruption de la ville autant que son humanité.

L'écriture mélodramatique de *Die goldene Stadt* n'en reste pas moins particulière car elle ne s'inscrit pas parfaitement dans les clous de ce type de production du fait même de l'absence de happy-end. Le retour à l'équilibre, cher au cinéma classique narratif, est tout aussi particulier. L'avenir rêvé de l'adolescente est brisé, le mariage que lui avait prédit son père l'est tout autant. Seul Thomas « hérite » de la ferme suite au renoncement de Melchior. Le dernier plan du film nous montre un champ de blé prolifique à la place du marécage qu'il rechignait

enceinte de son mari. Son amant revient pour s'excuser et lui proposer une nouvelle histoire, mais refuse d'accueillir un bébé. Rosa tente alors de s'avorter seule dans un lac. Elle meurt quelques temps après des suites de son geste.

[1045] *Ibid*.

[1046] *Ibid*., p. 12.

[1047] STAIGER Janet, *op.cit*., p. 37.

[1048] *Ibid*.

tant à faire assécher. La morale semble donc se situer à un niveau providentiel où chaque personnage subit les conséquences de ses fautes. Le film soulève également la question de l'adaptabilité. La fin de l'histoire l'expose ainsi : la société « récompense » ceux qui décident de s'adapter et ceux qui ne le souhaitent pas, ou ne peuvent pas, le faire sont éliminés[1049]. Une idéologie éminemment nazie que le cinéma contribue à répandre dans la société.

Le mélodrame peut également faire office de « soupape » pour contenir des contradictions idéologiques en lien avec la sexualité et la famille[1050]. Et *Die goldene Stadt*, en dépit des quelques interprétations erronées à son sujet, est, avant tout, un film exposant l'échec de l'émancipation d'une jeune fille. Au besoin de liberté ressenti par Anna s'oppose l'amour de son père pour le *Heimat*. Son traditionalisme est d'ailleurs moqué par Christian, l'ingénieur praguois, lorsqu'il décrit à son directeur l'environnement dans lequel il travaille. Les deux se trouvent dans le salon de Melchior qui, lui, est absent. Christian se retourne et montre un panneau en bois accroché à un mur où l'on peut lire : « Aucune chose ou être ne peut provenir d'ailleurs que de son lieu d'origine. Plutôt, ses racines se trouvent à l'endroit où il a poussé »[1051]. Christian ricane en terminant de la lire et ajoute, avec une ironie non feinte : « Quelle belle pensée ! Une sorte de philosophie *Heimat* ».

Pour accentuer le rapport de force qui, d'un point de vue patriarcal, est en défaveur d'Anna, Veit Harlan accentue les traits de Melchior et, par là même, l'emprise qu'il pense avoir sur sa fille. Stephen Lowry souligne d'ailleurs le caractère œdipien de leur relation[1052]. Le père d'Anna ne peut qu'imaginer un avenir pour Anna qui soit à la mesure de sa propre vie. Il lui a choisi un futur mari, Thomas, fermier comme lui et il souhaite qu'ils puissent, ensemble, reprendre la ferme familiale pour perpétuer cet héritage familial. Mais au-delà du rapport psychanalytique qui unit le père et la fille, le film reflète la structure patriarcale et la domination masculine qui la caractérise. La scène la plus emblématique à ce sujet se situe peu de temps après la séquence d'ouverture. Melchior trouve Thomas sur son tracteur et lui demande, à lui aussi, s'il a aperçu Anna. Le prétendant de la jeune fille ignore où elle se trouve :

[1049] O'BRIEN Mary-Elisabeth, *op.cit.*, p. 165.
[1050] *Ibid.*
[1051] « Kein Ding oder Wesen ist von fern an seinem Ort kommen, sondern an dem Ort, wo es wächst, ist sein Grund ».
[1052] LOWRY Stephen, « Ideology and excess in Nazi Melodrama: *The Golden City* », *art.cit.*

- Tu ne sais pas où elle est ? Pourquoi fais-tu l'autruche ?
- Anna peut faire ce qu'elle veut.
- Oui, c'est ton opinion. Pas la mienne. Tu es une mauviette. Tu laisses la fille se faire emmener ailleurs par un gnome de la ville ?
- On est une mauviette si on ne court pas après une fille ?
- Qui a parlé de ça ?
- Avant que l'ingénieur arrive, tout était parfait : « Chère Thomas, Thomas bien élevée ». Maintenant, elle me voit à peine.
- Sois pas fâché. Elle tient ça de sa mère. Elle voulait aussi être une dame. Elle a bien déchanté. Le gentleman de Prague ne restera pas ici encore longtemps.
- Et quand il partira, Thomas sera à nouveau assez suffisant. Non, merci.
- Ne sois pas si prétentieux ! Anna m'a dit qu'elle t'aimait, et c'est là la chose la plus importante. Sinon, je n'aurais consenti votre union.
- Et maintenant ?
- Eh bien, elle est jeune. Elle n'a jamais quitté le village. C'est une jeune fille qui a envie de la ville et de la vie… Tu dois la saisir et la garder auprès de toi. Tu es l'homme après tout !

Certes, Thomas ne représente pas le gendre idéal pour Melchior, il n'en demeure pas moins un personnage beaucoup plus équilibré que le père d'Anna. Thomas n'est pas intéressé par l'usage de la force mais cela ne signifie pas qu'il puisse se retrouver offensé par l'ignorance d'Anna. Cet état d'esprit se traduit d'ailleurs par un conseil qu'il donne à Anna lorsque celle-ci manque de gagner une course de chevaux parce qu'elle exerçait trop de pression sur les mords de sa monture : « La force n'aide pas toujours, Anouschka ». Le seul moment où Thomas fait la démonstration de sa force, c'est lorsqu'il assène un coup de poing à un paysan lors d'une fête. Ce dernier, en compagnie d'autres hommes, venait de prendre à parti le vieil ingénieur praguois qui remplace Christian. Ce qui semblait être une boutade au début ressemble de plus en plus à une agression. Après que l'un d'entre eux ait imité l'accent tchèque de l'ingénieur, il le pousse sur une piste de jeu de quille et chacun d'entre eux jette des boules dans sa direction, d'abord calmement puis de plus en plus frénétiquement. Thomas surgit alors, frappe le paysan, et les accuse d'avoir failli tuer le vieil homme. Thomas est un personnage équilibré. Il sait exprimer des sentiments et faire preuve d'une empathie. Sa masculinité se traduit par une aptitude physique qu'il n'utilise qu'à bon escient.

I.2.3.e L'identification des spectatrices mosellanes

La question féminine est inhérente au genre du mélodrame. Dans le vocabulaire anglo-saxon, on emploie d'ailleurs souvent le terme de *woman's picture* pour qualifier un mélodrame, notamment lorsqu'il met en avant le destin d'une femme, ce qui est souvent le cas[1053]. Le *woman's picture*, tel que le définit Annette Kuhn, est caractérisé par des thématiques centrées sur les dilemmes moraux et des situations conflictuelles en lien avec la sexualité, le foyer et la famille dans un milieu bourgeois[1054]. Sa narration d'un point de vue féminin fait qu'il s'adresserait plus spécifiquement à un public féminin. Le succès *de Die goldene Stadt* ne semble pas s'adresser à un public restreint, même si la réception diffère selon qu'il soit vu par une jeune fille ou un jeune homme. Comme le démontre bien Mary-Elisabeth O'Brien, en critiquant l'approche de David Welch quant aux publics des cinémas allemands[1055], on ne peut pas réduire la participation des spectateurs durant la guerre au seul public féminin. Celui-ci se compose d'ailleurs d'une multitude de publics selon les différences socio-culturelles des spectateurs qui le composent. Les spectateurs masculins, quant à eux, en « apprennent » sur les femmes, voire sur leur femme[1056].

Pour les spectatrices, c'est sans conteste le suicide d'Anna qui a marqué leur esprit. Lorsque nous montrons un extrait du début du film à Lucien, Raymond et Alice, cette dernière réagit à voix haute dès que l'on aperçoit le fameux marécage où Anna se suicide :

> *Alice : Ja, der Moor, voilà... Elle s'est suicidée dans le Moor il me semble. Parce qu'elle était enceinte.*
>
> *Raymond : (à propos de Paul Klinger) Ce n'était pas lui le séducteur, c'était l'autre.*
>
> *Alice : Cette femme s'est suicidée dans le Moor.*
>
> *Lucien : Moi, je ne m'en souviens pas de ça.* Goldene Stadt*, je vois des clochers.*
>
> *Alice : Nous, c'est l'histoire qui nous a marquées, cette fille qui se retrouve enceinte et puis elle va se noyer dans les marécages... Voilà.*

[1053] L'une des appellations anglo-saxonnes du mélodrame, lorsque celui-ci est davantage centré sur des destins féminins, est *woman's picture*. MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 330.

[1054] KUHN Annette, *op.cit*, 1982, p. 198.

[1055] David Welch n'accorde pas une grande importance à la question des publics. Mais selon O'Brien, sa vision occulte la diversité des publics concernés par les films allemands. O'BRIEN Mary-Elisabeth, *op.cit.*, p. 166.

[1056] O'BRIEN Mary Elisabeth, *op.cit.*, p. 166.

Alice utilise le pronom « nous » car elle se souvient très bien être allée voir ce film avec plusieurs cousines. Les premiers souvenirs liés au film concernent bien le suicide d'Anna qu'Alice associe directement au fait qu'elle était enceinte. Cette approche, du point de vue d'une jeune fille, modifie profondément la manière d'aborder l'œuvre. Pour elle, le suicide final vient confirmer la situation désespérée de la jeune fille. L'esprit d'émancipation du film est sanctionné par le souvenir d'une jeune fille prête à se suicider plutôt que d'assumer le rejet de son père et de la honte de son acte. Pour Marguerite, si *Die goldene Stadt* est le film qui lui revient le plus lorsqu'elle pense au cinéma de l'époque, c'est d'abord la question du suicide qu'elle retient « Elle se suicide à la fin c'est ça ? », puis elle se souvient du « couple-phare » qu'Anna formait avec le « jeune premier, un certain Prack ? (ndr : Thomas, joué par Rudolf Prack) (…). Toutes mes copines étaient folles de lui ». Pourtant, le suicide et la grossesse d'Anna l'ont aussi profondément marquée : « Vous vous rendez compte pour un père, laisser sa fille comme ça puis la récupérer morte ? Et puis ne pas lui avoir dit un seul mot, ça doit être quelque chose d'horrible ». On remarque que c'est le rapport au père qui marque le plus l'esprit de Marguerite. Quelques secondes plus tard, elle ajoute qu'elle ne sait pas si elle aurait eu le courage de rentrer chez ses parents si elle avait été enceinte : « Sans être mariée, je ne pense pas que… Je ne pense pas que c'était… Ce n'était pas… Je ne dirais pas que ce n'était pas la mode, ce n'est pas ça, mais ça ne se faisait pas ». On perçoit encore le poids de l'ordre patriarcal de l'époque dans les hésitations de Marguerite pour qualifier la problématique liée à la grossesse prémaritale. Sans sur-interpréter à propos des valeurs morales de Marguerite, il convient de remarquer que le film semble franchir des limites qu'elle n'aurait pu appréhender elle-même au même âge : « À l'époque, les filles ne partaient pas comme ça. Elles n'allaient pas vivre avec un garçon comme ça, ça ne se faisait pas ». La répétition de « ça ne se faisait pas » révèle pourtant l'existence d'une règle tacite, celle des valeurs morales d'alors. D'autre part, les évocations de son père par Marguerite soulignent également l'ordre patriarcale d'alors. Cela n'est pas sans rappeler deux courtes scènes de *Die goldene Stadt* où Veit Harlan expose justement le rapport de contrôle du père sur la fille. La première nous montre la jeune fille avec la paysanne chargée de préparer sa robe pour le mariage. Anna lui demande « depuis quand mon père s'intéresse-t-il aux vêtements que je porte ? ». Elle indique alors à sa servante de couper plus haut le tissu pour qu'elle puisse retrouver une liberté de mouvement. Le montage alterne alors la scène avec celle où l'ingénieur apprend que le père d'Anna a fait en sorte qu'il soit muté ailleurs. Lorsque nous revenons dans la chambre d'Anna, on nous montre d'abord en gros plan un tourne-disque en marche, puis nous voyons Anna danser et s'exclamant : « Cette robe [en allemand] *schwingt* ! N'est-ce pas ? ». Comme *Swing* en anglais, le verbe *Schwingen*

signifie dans son premier sens « balancer ». Mais ici, nous sommes en mesure de penser qu'Harlan l'emploie pour faire une référence directe à la musique *swing*, évoquée précédemment dans *Wir machen Musik*, en tant que symbole de la dissidence d'une partie de la jeunesse allemande[1057]. La seconde scène faisant allusion à l'emprise du père se situe à la suite de la séquence d'ouverture. Anna et Christian discutent ensemble sur un ponton situé au-dessus de la Moldau. Elle lui confie qu'elle rêve de découvrir Prague mais que son père le lui interdit. Christian lui fait alors remarquer que « tous les trois mots », elle lui dit « Mon père a dit que ». Il lui demande alors « et vous dans tout ça, qu'avez-vous à dire ? ». Anna lui répond « Qu'est-ce que je pourrais bien dire ? ». Lorsque Marguerite évoque *Die goldene Stadt*, elle indique que « son père ne tenait pas trop » à ce qu'elle voit « une histoire de fille enceinte ». Lisant un titre de film qu'on lui montre sur un extrait de journal avec des films interdits aux moins de 18 ans, elle dit « Oh ben non, mon père ne nous aurait jamais laissés aller voir ça ! Vous vous rendez compte ! (elle rit) (…) *Die unvollkommene Liebe*. Ça c'est… Hein ! Il m'aurait vue en train de lire un truc comme ça, il m'aurait dit "Mais enfin, à quoi tu penses ?" ». La fin de *Die goldene Stadt*, et le fait qu'Anna se retrouve seule avec son enfant, lui rappellent que son mari avait été « prévenu » par son père : « J'ai confiance en toi ». Marguerite finit par qualifier son père de « pater familial », voulant ainsi faire référence à la notion romaine de *Pater Familias* définissant l'autorité absolue du père de famille sur tous les membres de son foyer, et d'une manière plus littérale « un père de famille très autoritaire, tyrannique ». Plus qu'un trait de caractère propre au père de Marguerite, il s'agit là d'une distinction caractérisant l'état d'esprit masculin à cette époque que le film de Veit Harlan illustre parfaitement. À ce propos il est intéressant de comparer les propos d'Anna qui justifie à Thomas son désir de quitter la ferme à des paroles prononcées par Marie-Louise au cours de l'entretien :

> *Anna : Je me marierai avec toi Thomas. Je l'ai promis à mon père. Tu me connais maintenant. Ce que je ne veux pas, je pars et je ne veux pas y être contrainte par mon père… Je suis une prisonnière ici. Ce n'est pas encore la liberté.*
>
> *Thomas : La liberté ? Qu'est-ce donc ?*
>
> *Anna : Quand je mets un pied dehors, personne ne me demande immédiatement où je vais. Quand je me lie d'amitié avec Monsieur Leitwein, on le jette dehors : "Anna, tu montes mal ton cheval…", "*

[1057] Il n'y a pas d'indication claire quant à l'époque où se déroule le film et qui pourrait ancrer Anna dans une génération commune à celle de la jeunesse sous le nazisme. Des véhicules qu'on aperçoit à Prague indique que le film se passe au cours des années vingt ou trente. Il n'y a aucune référence au nazisme ou a quelconque parti politique.

Anna, tu ne prends pas la peine de faire quoi que ce soit dans la cuisine", "Anna tu ne t'intéresses pas à la maison", "Anna ne joue pas à la grande dame, tu es une fille de la ferme".

–

Marie-Thérèse : Maintenant, on a beaucoup plus de possibilités... De toute sorte, pour non seulement être heureux mais pour se faire une vie différente. En mon temps, où c'était un petit peu cloisonné, tout était un petit peu... vous savez. Et puis, il y avait cette façon de dire, on est... et puis il y a quand même... il y avait une règle où il ne fallait pas faire ceci, il ne fallait pas faire cela...[1058]

Les mots de Marie-Louise sont presque identiques à ceux de Marie-Thérèse cités au début de ce chapitre ainsi que de la réflexion de Marguerite quant à sa situation de jeune fille pendant la guerre.

La volonté d'émancipation d'Anna peut également être une sorte de miroir du propre désir des jeunes Mosellanes. Cela est d'autant plus vrai qu'elles sont condamnées à aborder l'âge adulte dans un contexte des plus restreints. Les jeunes sont les premières victimes d'une guerre qui n'en finit pas, et ils ont dû s'adapter à une nouvelle langue à l'école : « Jusqu'en 1939, j'étais à l'école chez les sœurs à *Sainte-Thérèse*[1059]. Une fois que les Allemands sont arrivés, on n'a pas discuté. On est parti à l'école allemande communale[1060]. Il ne fallait parler que l'allemand, vous saviez pas un mot, pas écrire, pas lire. Il y a tout un morceau qui me manque. Jusqu'à dix ans on fait un programme, on a attrapé les cours comme ça, là, on ne savait pas ce qui avait été fait avant. On a continué et quand la guerre était finie, on s'est retrouvé roulé. Ça recommençait avec le français. » Plus encore, là où on peut espérer satisfaire ses désirs en consommant, les Mosellans eux passent la majorité de leur adolescence à vivre avec des tickets de rationnement. Les seules perspectives qui leur auraient permis de s'échapper de la Moselle étaient offertes par les services d'encadrement de la jeunesse.

De plus, l'identification des spectatrices mosellanes au sort d'Anna peut être accentuée par deux éléments. Le contexte rural du film qui, comme le dit Marguerite en revoyant le film, « était comme chez [eux] »[1061], rapproche les spectatrices de la situation sociale d'Anna. La

[1058] Entretien Marie-Louise.

[1059] Il s'agit d'une école dépendante du diocèse et se trouvant dans le secteur de la chapelle Sainte-Thérèse, remplacée depuis par l'église du même nom. Sur le diocèse de Metz pendant la guerre : Philippe Wilmouth, *Le diocèse de Metz écartelé 1939-1945 : un évêque, son clergé et le peuple catholique*, Thèse de doctorat en histoire soutenue à l'université de Metz, 26 novembre 2014.

[1060] Collège Taison à Metz, en l'occurrence.

[1061] Entretien Marguerite.

spectatrice mosellane avait une grand-mère habitant le village de Louvigny situé à la frontière entre la Moselle et la Meurthe-Et-Moselle, c'est-à-dire entre le *Reich* et la France occupée. En octobre 1940, l'ensemble des familles du village a été expulsé dans le Gers par le *Gauleiter* Bürckel[1062]. Elles ont été remplacées par des « *Siedler* » agriculteurs venus d'Allemagne et « qui ont fait comme chez eux, dans leurs meubles et même avec leurs animaux dans la maison ». Cette population colonisatrice allemande devait certainement ressembler aux fermiers présentés dans *Die goldene Stadt*, appuyant davantage la proximité entre le monde d'Anna et le quotidien de Marguerite.

Au-delà de la prise en compte du contexte de l'annexion, *Die goldene Stadt* intéresse les jeunes spectatrices parce qu'il reflète l'univers patriarcal dont elles sont également les victimes. Le fait qu'Anna trouve comme seule solution, face au rejet de son père, de se donner la mort provoque indéniablement une interprétation en lien avec cette emprise. D'après les neurobiologistes, nous accordons une place prépondérante aux souvenirs définissant notre soi[1063]. Plus un souvenir est constitutif d'un but élémentaire, plus nous le retenons précisément. Les souvenirs de l'expérience du film *Die goldene Stadt* ont su se maintenir dans la mémoire des spectatrices durant des décennies qui furent marquées par la lutte envers les droits des femmes. On pourrait alors envisager que le film ait pu bénéficier de ce contexte pour se maintenir dans leur mémoire. L'échec d'Anna et le sentiment d'injustice qui en ressort ont pu être envisagés comme des « motif de lutte » et ont motivé les jeunes filles à se battre pour que leurs désirs soient respectés.

L'univers patriarcal dans lequel s'ancre *Die goldene Stadt* n'interdit pas que certaines spectatrices, compte tenu de leur expérience personnelle, l'utilisent comme une occasion d'interroger la justesse et la justice notamment vis-à-vis des rapports sociaux entre hommes et femmes[1064]. *Die goldene Stadt* est un film de son époque : il retranscrit les contradictions des sociétés européennes, tiraillées entre les visions politiques rétrogrades et les aspirations

---

[1062] HIEGEL Henry, « Les expulsions et les transplantations en Moselle de 1940 à 1945 », *Académie Nationale de Metz*, 1983, p. 183-197.

[1063] CONWAY Martin A., PLEYDELL-PEARCE Christopher W., WHITECROSS Sharon E., « The neuroanatomy of autobiographical memory : a slow cortical potential study of autobiographical memory retrieval », *Journal of Memory Language*, n°45, 2001 ; p. 493-524.

[1064] LEVERATTO Jean-Marc, « Genre cinématographique, identité sociale et *gender*. Une étude de cas : le mélodrame cinématographique des années 1950 en France », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, volume 22, n°2-3, printemps 2012, p. 127-155.

progressistes. L'interprétation du film dans le contexte de la guerre, et plus particulièrement de l'annexion, exacerbe cette tension en lui ajoutant davantage de cloisonnement.

En définitif, l'immense succès du film répond à l'identification d'une grande qualité cinématographique. Il est le fruit d'un jugement saluant la qualité technique du film, l'Agfacolor et la réalisation d'Harlan, et son sens éthique (le désir d'émancipation). Sa popularité ne doit pas cacher la mesure de sa qualité cinématographique. Il s'agit d'un chef-d'œuvre que les spectateurs identifient comme tel à travers l'évaluation positive de sa technique, de son esthétique et de son éthique. C'est également un film qui dépeint une intrigue universelle et intemporelle. Il s'inscrit dans la lignée des films qui militent contre la supervision par la loi de l'union des hommes et des femmes. Il s'agit d'un type spécifique de films présentant des mariages arrangés synonymes d'ennui ou de malheur. *Die goldene Stadt* s'inscrit dans une catégorie similaire aux films suivants : *Le Lauréat*, *Sur la Route de Madison* et *Titanic*. Ces trois films ont aussi marqué profondément leur décennie respective. Dans le premier, Benjamin n'accepte pas le canevas « classique » que lui réserve *l'American Way of Life*. Maintenant qu'il est diplômé, il doit trouver sa future femme et celle-ci doit correspondre à son propre profil : issue d'une bonne famille, blanche et de son âge. Il choisit pourtant de vivre une aventure sensuelle avec Mrs Robinson qui a au moins vingt-cinq ans de plus que lui. Dans le second film, Francesca tombe amoureuse d'un photographe de passage dans son village du *Midwest*. Elle hésite à abandonner son foyer, son mari et ses enfants pour suivre ses désirs. Enfin, dans le troisième film, Jack et Rose font connaissance sur le paquebot et ressentent un profond amour l'un pour l'autre. Mais Jack n'est qu'un jeune passager de troisième classe alors que Rose est une jeune bourgeoise « promise » à un riche homme d'affaire. Dans ces trois films, et dans *Die goldene Stadt*, la fin est marquée par le triomphe des conventions. Benjamin finit par « choisir » Hélène, la fille de Mrs Robinson qui a le même âge que lui, Francesca privilégie l'unité de son couple aux sentiments qu'elle éprouve et Jack meurt dans le naufrage du bateau[1065]. Ainsi, les pauvres ne peuvent aimer les riches, les jeunes ne peuvent s'éprendre de compagnons plus âgés, et, dans le cas du film d'Harlan, une jeune mère isolée ne peut accoucher d'un bâtard.

[1065] Ce retour aux normes est souligné par la mise en scène des films en question. Dans *Le Lauréat*, Hélène et Benjamin s'enfuient à bord d'un bus, le moyen de transport le plus conventionnel qui soit. Dans le film d'Eastwood, tout se joue lorsque Francesca croise une dernière fois Robert en ville alors qu'elle se trouve en voiture avec son mari. Après plusieurs hésitations, elle n'ose pas actionner la poignet de la porte et reste enfermée dans l'habitacle en voyant son amant partir au loin. Ne sachant pas pourquoi elle est en larme, son mari ne trouve pas d'autre solution que d'allumer le poste radio pour écouter le flux sonore ininterrompu et égalisé qu'il offre.

I.3 L'hégémonie culturelle à travers le cinéma allemand

La problématique centrale de cette étude sur le cinéma de l'annexion est d'estimer de quelle manière, et jusqu'à quel point, ce loisir a pu être un instrument dans le processus de germanisation de la Moselle. Le concept d'hégémonie culturelle, la manière dont la classe dominante obtient par le biais du pouvoir culturel la soumission des classes dominées, permet de traduire efficacement l'importance du cinéma au cours de l'annexion. Les films doivent être considérés dès lors comme des vecteurs d'une culture spécifique, à travers les thématiques (et la façon de les exposer) et le langage qu'ils promeuvent. La fréquentation cinématographique importante associée à l'appréciation globalement positive du cinéma nazi permet d'appréhender le cinéma comme un objet vecteur d'une culture allemande.

L'interdiction de l'usage du français et, à l'inverse, la généralisation de l'emploi de l'allemand nous rappellent que la question linguistique est fondamentalement politique[1066] : « Chaque fois qu'affleure, d'une manière ou d'une autre, la question de la langue », il y a une nécessité de réorganiser l'hégémonie culturelle[1067]. L'allemand s'impose donc en Moselle à des fins politiques (contrôle des échanges entre les individus, suppression du français) et pratiques (organisation de la société, intégration dans le *Reich*). Mais il ne faut pas oublier la nécessité culturelle liée à l'emploi d'une langue commune : celle de partager une conception du monde. Ce partage d'une sensibilité demeure essentiel pour convenir d'une intégration réussie des Mosellans dans le Troisième Reich. Gramsci rappelle que ce partage n'est pas envisageable avec la persistance de dialectes[1068], et pour généraliser, avec n'importe quel emploi d'une autre langue.

L'attachement des Mosellans aux objets culturels nazis est aussi un signe de leur acculturation progressive à l'Allemagne du Troisième Reich, qui elle-même doit déboucher à l'octroi de la nationalité allemande. Leurs pratiques spectatorielles sont proches de celles des autres allemands ; le cinéma devient dès lors un moyen « indolore » de rapprocher les populations annexées à la nation allemande en les associant à une même communauté culturelle.

[1066] DUCOL Jacques, *Antonio Gramsci : une pensée révolutionnaire*, Saint-Denis, Connaissances et savoirs, 2016, p. 442.
[1067] *Ibid*., p. 443.
[1068] GRAMSCI Antonio, *Gramsci dans le texte (1916-1935), Tome 1, dir.* RICCI François, Chicoutimi, Université de Québec, 2003, p. 72.

L'acculturation désigne un processus additif, le préfixe ac- signifiant le « mouvement vers ». Il n'y a donc pas lieu, dans un premier temps, de supprimer une culture pour la remplacer par une autre[1069]. Néanmoins, l'acculturation peut mener à l'assimilation, c'est-à-dire pour le groupe dominé « la disparition totale de sa culture d'origine et l'intériorisation complète de la culture du groupe dominant »[1070]. C'est là l'objectif des nazis avec la population mosellane. La suppression totale des expressions de la culture française, la langue en premier lieu, vise à créer l'espace nécessaire à l'épanouissement de la culture allemande[1071].

Les définitions du concept d'acculturation sont nombreuses et le terme est l'objet de débats depuis près d'un siècle. Nous nous inspirons de la proposition anthropologique formulée en 1936 dans un article intitulé *Memorandum for the study of acculturation*[1072] : « L'acculturation est l'ensemble des phénomènes qui résultent d'un contact continu direct entre des groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles culturels initiaux de l'un ou des deux groupes »[1073]. Elle s'étudie et se caractérise notamment à travers les types de contacts qui se produisent entre ces groupes (amicaux ou hostiles, la taille des groupes concernés, l'égalité de ces groupes, le type de mise en contact, …), les situations dans lesquelles l'acculturation se déroule (imposée ou non, domination politique et sociale d'un groupe, acceptation ou non de cette domination par l'autre groupe, …), ainsi que par les processus mis en œuvre pour y parvenir (sélection des traits d'acculturation, interdiction, techniques employées par le groupe acculturant, résistance ou non du groupe dominé, …).

Ces indications méthodologiques de l'étude des phénomènes d'acculturation permettent, à la vue des éléments déjà collectés au sujet de la Moselle, d'identifier la complexité de la situation locale, notamment à propos du rôle du loisir cinématographique dans le processus. Il apparait comme une activité culturelle plébiscitée par une partie non négligeable des Mosellans, de tous âges, qui logiquement ne le considèrent pas comme une source de manipulation idéologique. Pourtant, le cinéma est entièrement régi et contrôlé par les autorités

---

[1069] CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2010, p. 59.

[1070] *Ibid*.

[1071] Il n'existe pas, à ce jour, d'étude portant exclusivement sur le processus d'assimilation (dans tous ses aspects) de la Moselle par les nazis.

[1072] REDFIELD Robert, LINTON Ralph et HERSKOVITS Melville J., « Memorandum For The Study Of Acculturation », *American Anthropologist*, n°38, 1936, p. 149-152. Traduction française par Evelyne Lavenu (Association Françoise et Eugène Minkowski, <http://www.minkowska.com/content/memorandum-pour-letude-de-lacculturation>, consulté le 15 août 2017). La définition de l'acculturation n'a jamais trouvé de consensus. Celle retenue ici revêt un caractère « officiel » et n'entre pas en contradiction avec la démarche qui nous intéresse. Pour une synthèse sur l'évolution du concept : GRENON Michel, « La notion d'acculturation entre l'anthropologie et l'historiographie », *Lekton*, volume 2, n°2, 1992, p. 13-42.

[1073] Nous reprenons la traduction effectuée dans KUCHE Denys, *op.cit*., p. 59.

allemandes, aussi bien au niveau national qu'au niveau local. Les particularités de la programmation locale attestent même d'une sélection des « traits d'acculturation » par les nazis : ils évitent soigneusement de montrer des films français aux Mosellans et ils prennent soin de ne pas proposer trop de films de propagande pour ne pas, dirions-nous, « grossir » les traits d'acculturation. Ainsi, l'observation objective de l'inscription culturelle du loisir cinématographique lui confère des caractéristiques d'un instrument d'acculturation.

I.3.1 Les films comme vecteur d'une acculturation

La possibilité pour les films de devenir des outils de la transformation culturelle des Mosellans est d'abord soumise à la consommation de ces derniers. Elle est elle-même étroitement liée à une estimation qualitative du loisir cinématographique de la part des spectateurs qui passe par une acceptation éthique. Ce succès a été démontré d'une part à travers les chiffres de fréquentation et d'autre part dans les preuves formelles d'un attachement entre les films allemands et les témoins mosellans. Comme pour la question de l'influence idéologique, il demeure complexe de mesurer une influence culturelle. Il faut sélectionner des aspects qui puissent être assez pertinents pour permettre l'analyse. Nous en avons retenu trois : le premier concerne la capacité des films à créer une proximité culturelle entre l'Allemagne nazie et les spectateurs, le second s'attache à identifier les films promouvant une forme de « germanité »[1074], le troisième se concentre sur l'observation de pratiques cinéphiles chez les jeunes spectateurs mosellans dont certaines ont déjà été abordées. Ils permettent d'appréhender la question cinématographique à travers ses différentes dimensions (dispositif spectaculaire, contenu des films, expérience des spectateurs).

[1074] Le terme fait référence « à l'ensemble des caractères propres au monde germanique » (TLFi). Nous nous inspirons de l'usage du terme « italianité » par Fabrice Montebello pour définir le seuil de représentation de la culture italienne dans les films italiens. MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 327.

I.3.1.a Le mélange des cultures

L'expérience cinématographique mosellane a cela de particulier qu'elle réunit dans une même salle de spectacle des publics aux origines et aux convictions très éloignées. Pour que le plaisir du spectacle puisse émerger de la représentation cinématographique, le spectateur doit pouvoir allier le confort physique, intellectuel et moral, permettant ainsi son « implication corporelle »[1075]. Que le spectateur se soit assis à côté d'un fonctionnaire du NSDAP ou d'un voisin de quartier « lorrain », il doit pouvoir se mettre en condition pour éprouver du plaisir et exercer un contrôle social du contexte physique de la réception[1076]. Une fois le film commencé, le corps communique son plaisir autour de lui. Parmi les réactions que suscite le film, nous nous intéressons à celles du rire. Si la salle plongée dans le noir et la disposition parallèle des sièges entravent l'observation de ses voisins, rien n'empêche d'entendre les réactions verbales. En tant qu'objet « vivant » ayant une véritable signification sociale[1077], le rire peut être un élément de socialisation ou de distinction. Si nous rions d'une même scène devant un film, c'est que notre jugement de la situation se fait à partir de critères que nous avons en commun. À l'inverse, le rire peut aussi susciter la distinction sociale lorsque des spectateurs proches ne sont pas de concert avec nos réactions. Dans les deux cas, il y a une communication d'un marqueur sonore qui montre que le spectateur éprouve, à ce moment précis du film, un plaisir qu'il ne peut dissimuler. Ainsi, la salle de cinéma de l'annexion est à la fois un des rares lieux de mise en commun de populations antagonistes, Mosellans annexés et soldats de la *Wehrmacht*, et par là même un lieu de partage d'une sensibilité commune. En acceptant de participer au spectacle, le spectateur mosellan concède donc une forme de normalisation éthique de cette proximité inhabituelle.

Le contenu des films allemands expose des signes culturels qui peuvent être communs aux Allemands et aux Mosellans. L'un des aspects les plus visibles est celui de l'architecture. En effet, dans de nombreux films on retrouve l'expression d'un style de construction hérité de l'Empire allemand, une période de l'histoire que les Mosellans partagent avec le reste de l'Allemagne[1078]. Cette architecture se retrouve logiquement dans les films du cinéma nazi notamment lorsque ceux-ci se déroulent pendant la période de l'Empire allemand. Mais on

[1075] LEVERATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2006, p. 189.
[1076] *Ibid.*
[1077] BERGSON Henry, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1991, p. 6.
[1078] L'empreinte architecturale héritée de la Première annexion se remarque encore de nos jours dès lors qu'on traverse une ville de Moselle.

aperçoit également plusieurs exemples au détour de certains plans de situation (*establishing shot*) dans des films se déroulant dans des périodes plus proches du nazisme, ou sous le nazisme. C'est le cas par exemple dans *Wir machen Musik* dont le premier plan est un panoramique vertical nous présentant la façade du bâtiment où vivent Karl et Annie. On retrouve une similarité esthétique avec de nombreux bâtiments construits en Moselle, surtout à Metz[1079], à travers les motifs et les pierres utilisées, et assimilable au *Jugendstil* (art nouveau allemand) en vogue à la fin du XIXème siècle.

Comparaison d'une façade dans Wir machen Musik *et de l'Hôtel des Arts et Métiers de la* Neustadt *à Metz.*

La représentation culturelle sous le nazisme passe aussi par les symboles du régime. Dès lors qu'un film intègre une histoire se situant dans un cadre contemporain et réaliste, il est susceptible de contenir des références au nazisme. Cela est le cas y compris pour les films les plus divertissants. Il s'agit là de la disposition de symboles culturels prompts à illustrer l'hégémonie nazie dans la société allemande et capables de contribuer au renforcement de leur normalisation dans l'espace public. Cette présence symbolique n'est pas forcément pertinente à observer lorsqu'on s'intéresse aux spectateurs allemands habitués depuis le début des années 1930 à l'esthétique politique nazie. Par contre, elle peut être appréhendée différemment pour un public mosellan qu'on souhaite « éduquer » à cette culture politique. Plusieurs films ont été interdits par les *Zonal Film Archives* uniquement parce que la présence massive des signes du nazisme les rendait *uncuttable*[1080]. Évidemment des films exposant une thématique plus ou

[1079] On peut également trouver des bâtiments du même style à Sarrebourg, Forbach ou Thionville mais ils ne bénéficient pas de la même mise en valeur que ceux de Metz.

[1080] Nous avons déjà cité le cas de la comédie *Der dunkle Punkt*, on retrouve aussi la comédie dramatique *Die unheimliche Wandlung des Alex Roscher* (1943) censurée à cause d'une présence accrue de saluts hitlériens et de swastikas, mais sans que l'intrigue puisse être assimilée à une quelconque forme de propagande. KELSON John F., *op.cit.*, p. 74-76.

moins militariste sont également plus susceptibles de montrer des symboles du nazisme comme dans *Zwei in einer grossen Stadt*. Le cadre réaliste du film, évoqué maintes fois, est « renforcé » par des affiches de la *Hitlerjugend* disséminées dans l'arrière de plusieurs plans du film. *Die grosse Liebe* montre également à plusieurs reprises des saluts hitlériens compte tenu de la place qu'occupe la question militaire dans ce mélodrame. Même dans la comédie extrêmement populaire *Sieben Jahre Pech*, qui est aussi le plus grand succès du cinéma de l'annexion, on identifie une swastika sur le train qui mène les deux personnages principaux à Salzbourg. Dans les premières minutes de *Wir machen Musik*, c'est la présence d'un sergent de la *Wehrmacht* avec son costume arborant la *Reichsadler* qui fait office de référence au nazisme. À chaque fois, le symbolisme nazi s'identifie au détour du sujet principal du plan et, dans le cas des deux derniers films, il n'est plus jamais évoqué.

Ces allusions au nazisme « trahissent » l'ancrage du film dans le cadre de la société nazie. Sans eux, il serait parfois difficile de distinguer un film se passant avant 1933 d'un film se déroulant après. Il s'agit là d'une manière d'imposer une présence quotidienne et hégémonique du nazisme[1081]. L'histoire racontée est du ressort de la fiction mais le spectateur se retrouve transposé dans un cadre socio-culturel répondant aux mêmes « exigences » que la société qui l'entoure. Cela signifie que le dispositif moral de l'histoire, auquel les personnages sont censés obéir, correspond à celui de la vie quotidienne des salles. On pourrait alors appréhender ces références nazies comme des façons d'orienter l'interprétation éthique des films par les spectateurs. Les leçons qui peuvent être tirées du film doivent trouver leur essence au sein du contexte nazi.

[1081] On pourrait également y voir une manière de « contenter » les agents de la *Filmprüfstelle* en les rassurant quant au cadrage sociétal du film.

Incursion de symboles nazies (1)

Incursion de symboles nazies (2)

Néanmoins, c'est sans nul doute le rôle du cinéma dans l'apprentissage de la langue allemande qui induit l'impact culturel le plus évident. À l'exception de certains des films étrangers diffusés en Moselle en version originale sous-titrée, tout le loisir cinématographique se produit en langue allemande. En décidant de se rendre au cinéma, les spectateurs acceptent donc de se confronter à une langue, celle de « l'ennemi », qui n'est pas forcément une langue qu'ils maîtrisent parfaitement, et de se soumettre ainsi à une condition culturelle stricte imposée par les autorités :

Le langage est toujours le prisme à travers lequel nous pensons le monde qui nous entoure et que notre pratique contribue à transformer, il est toujours l'objet d'une détermination politique et sociale. Le langage n'est pas un simple instrument de connaissance, il implique toujours des phénomènes de domination, de processus de valorisation/dévalorisation[1082].

Cette appréhension du langage par Gramsci nous rappelle son incidence majeure sur le comportement des individus, et donc l'importance que peut lui conférer un groupe dominant. En parallèle d'une vie quotidienne où le français est désormais interdit, les autorités organisent de nombreux cours du soir à destination de la population locale pour lui apprendre à parler allemand. Ils ont lieu notamment à Metz, Thionville, Hagondange, Forbach et sont organisés par le *Deutsche Arbeit Front* ou directement par des organes du parti nazi[1083]. Un article paru en décembre 1940 indique le planning des séances d'apprentissage de l'Allemand dans la région de Metz. On compte une quinzaine d'écoles proposant des cours du soir en semaine entre 19h et 21h[1084]. Parfois, le MZ fait paraître un encart de propagande où l'on peut y lire « Lorrain ! Ta langue maternelle est l'allemand ! »[1085]. On note le ton direct et familier de l'injonction et on peut la relier aux souvenirs des témoins qui sont nombreux à évoquer la phrase « Meine Muttersprache ist Deutsch », rappelant le conditionnement qui fut alors mis en place par les autorités. Si ces indications ne nous disent rien quant à la fréquentation de ces cours, ni même de la pratique de l'allemand, il convient de noter que les autorités prennent en compte la réalité culturelle du territoire annexé : tous les Mosellans ne parlent pas allemand[1086]. Adèle relativise cette fonction du cinéma en la rapportant au contexte de l'époque : « Au fond, dans cette période, on était à l'école allemande, on parlait allemand toute la journée, on n'avait pas besoin du cinéma pour l'approcher ». Il conviendrait donc de juger l'usage « imposé » de l'allemand dans le loisir cinématographique non pas comme une contrainte idéologico-culturelle mais comme une illustration, parmi tant d'autres, de la germanisation linguistique de la vie quotidienne. Le cinéma demeure néanmoins un lieu où l'exercice de la langue peut se faire sans

[1082] DUCOL Jacques, *op.cit.*, 442

[1083] Les courtes annonces sont surtout disséminées dans les journaux des premiers mois de l'annexion.

[1084] *MZ*, 2 décembre 1940.

[1085] « Lothringer ! Deine Sprache ist Deutsch », *MZ*, 8 novembre 1940.

[1086] Les autorités allemandes sont très attentives à l'usage du français. Même s'il est interdit, la langue continue d'être utilisée dans les sphères publiques et privées. Elle devient une sorte d'indicateur du moral des Mosellans et de leur adhésion au Troisième Reich. Dès que le défaitisme surgit, les rapports indiquent une recrudescence du français. Voir la synthèse suivante : HIEGEL Henri, « La Germanisation et la Nazification de la vie culturelle du département de la Moselle sous l'occupation allemande de 1940 à 1944 (1e partie) », *Académie nationale de Metz*, 1985, p. 99-109.

qu'il n'y ait besoin d'intervenir d'une manière ou d'une autre car il suppose la participation active des spectateurs de tous âges.

Pour continuer cette exploration des liaisons culturelles que les films, et plus généralement le cinéma, créent avec les spectateurs mosellans, il est également nécessaire d'entreprendre une étude des représentations culturelles germaniques au sein des films du Troisième Reich. Nous nous basons sur une évaluation fournie par l'État nazi lui-même lorsqu'il doit évaluer l'impact de ces films d'un point de vue culturel.

I.3.1.b Le succès de la « germanité »

Quand il analyse la consommation des films italiens par les spectateurs de Longwy de la seconde moitié du XXème siècle, Fabrice Montebello distingue les productions en deux catégories. La première concerne les films dont les signes de « l'italianité » sont neutralisés au profit d'une codification selon le genre cinématographique. Cette première catégorie vise les marchés extérieurs. La seconde concerne les films « dont la reconnaissance de l'"italianité" est le garant de leur succès »[1087]. Ces films contiennent des signes culturels qui permettent leur succès au niveau national et également dans les autres pays « dans la mesure où ils correspondent à l'image "folklorique" ou "pittoresque" que les étrangers se font traditionnellement » de l'Italie[1088]. Nous nous proposons de reprendre cette dénomination en l'adaptant au cinéma allemand, et en admettant que les films allemands, en dépit de leur codification de genre souvent calquée sur le cinéma hollywoodien[1089], ne gomment que très rarement les signes de leur « germanité ». À l'inverse, l'expertise du cinéma nazi effectuée par les spectateurs locaux leur permet d'identifier des signes typiques caractérisant ce cinéma : film de spectacle, proéminence des partitions musicales, etc. Il convient alors de considérer le cinéma allemand des années 1930, ainsi que celui de ses extensions territoriales (l'Autriche en tête), comme susceptibles de déterminer un « style cinématographique nazi ».

[1087] MONTEBELLO Fabrice, op.cit., 1997, p. 327.

[1088] *Ibid*.

[1089] L'inspiration que suscite le cinéma hollywoodien sur le cinéma allemand tendrait à réduire l'existence d'un « style national » allemand, un style qui, lorsqu'on admet son existence, est souvent réduit au genre des *heimatfilm*. Durant le cinéma nazi, les films de ce genre « typique » se déroulant dans les montagnes, hors du temps, sont loin d'être majoritaires.

En soi, l'Allemagne nazie est l'un des pays qui s'est donné le plus les moyens d'encadrer une production capable de répondre à ses attentes[1090]. Si on s'attarde trop sur son aspect idéologique, on en oublie toute la dimension culturelle que ce contrôle est aussi en capacité de produire[1091]. La focalisation sur la situation de la Moselle, et les enjeux que le cinéma soulève sur ce territoire, permettent de réajuster ce jugement pour déterminer les éléments susceptibles d'établir une hégémonie culturelle.

Pour ce faire, nous prenons en compte la répartition au niveau local des films ayant été récompensés par la mention « *volkstümlich wertvoll* » (*vw*). Cette mention, décidée comme toutes les autres par la *Filmprüfstelle*, répond selon nous à l'identification de critères susceptibles de promouvoir la culture populaire allemande, c'est-à-dire une « germanité » au cœur des films[1092]. Cette mention n'est pas considérée par Gerd Albrecht comme une mention « politique »[1093]. Si d'une manière globale, peu de chercheurs se sont intéressés à l'identification des critères ayant mené au décernement des mentions, celle-ci n'a suscité presque aucune discussion. La raison est peut-être liée à une traduction appauvrie du sens de l'expression « *volkstümlich wertvoll* ». Cadars et Courtade la traduise par « valeur nationale » [1094], David Welch utilise également l'expression « Nationally valuable »[1095]. Plus récemment, Frank Noak a préféré la traduire par « folkloristic [valuable] »[1096] dans sa biographie consacrée à Veit Harlan. Nous préférons emprunter le sens de cette dernière proposition qui s'accorde plus justement avec la définition allemande du concept de « *Volkstümlich* ». Sabine Hake consacre une réflexion approfondie de la notion de « *Volkstümlichkeit* » au sein du cinéma allemand des années 1930. Ce terme peut se traduire à la fois par « populaire » et « folklorique »[1097] puisqu'il fait référence à une tradition populaire qui encadre une dimension culturelle. Si la traduction par le terme « national » est inadéquate, elle s'accorde néanmoins avec la volonté des nazis de proposer un modèle cinématographique qui s'appuie justement sur

[1090] Pour rappel des éléments donnés en introduction de la thèse : contrôle des scénarios, contrôle des tournages, censure positive ou négative organisée par la *Filmprüfstelle*, contrôle des investissements financiers à travers la banque d'investissement, mainmise progressive sur toutes les sociétés de production du *Reich*.

[1091] Sabine Hake rappelle que le concept de cinéma national met en avant des tensions considérables entre les forces économiques et politiques, notamment parce que la pression étatique a tendance à privilégier les aspects politiques sur les intérêts économiques. HAKE Sabine, *op.cit*., p. 19.

[1092] Le terme « *Volkstüm* » est d'ailleurs parfois traduit en français par « germanité ».

[1093] ALBRECHT Gerd, *op.cit*., p. 110. Néanmoins, le fait de recevoir une mention *vw* pour un film n'empêche nullement que l'État puisse aussi lui reconnaître une qualité politique via une autre mention.

[1094] CADARS Pierre et COURTADE Francis, *op.cit*., p. 21

[1095] WELCH David, *op.cit*., p. 15.

[1096] NOAK Frank, *Veit Harlan : the life and work of a Nazi-filmmaker*, Lexington, University Press of Kentucky, 2016, p. 239

[1097] HAKE Sabine, *op.cit*., p. 18-22.

le folklore national allemand, au sens de la tradition et des coutumes du peuple, et sur les goûts du public petit-bourgeois et des classes moyennes allemandes.

Dans le cadre de la Moselle, nous estimons que la promotion des films ayant bénéficié de cette mention pourrait avoir un rôle important dans la diffusion d'une culture dominante et, de fait, hégémonique sur les écrans de Moselle. Les Mosellans sont considérés comme des *Volksdeutsche*. Ils appartiennent à la « communauté du peuple allemand » mais il y a une nécessité locale de renforcer cette appartenance et de colmater les brèches culturelles d'un peuple venant de connaitre une nouvelle francisation. C'est pourquoi les films recommandés pour leur valeur « *Völkstümlich* » semblent particulièrement adaptés à la situation.

Nous observons que les 72 films ayant obtenus cette mention depuis sa création en 1938 et jusqu'à 1944, ont tous été programmés en Moselle. C'est l'unique mention dans ce cas[1098]. Plus précisément, on comptabilise 577 programmes sur 3500 avec un film portant la mention *vw*. Ils représentent ainsi près de 16,5 % des films programmés en Moselle. Si l'on restreint le calcul aux seules villes dont nous possédons tous les programmes, Metz et Thionville, on remarque que les films *vw* sont programmés 250 fois sur 1587, soit 15,8% du total. Un calcul similaire portant sur la représentation des films ayant une mention politique (sw) dans ces deux villes donne un taux de 7,5 % des programmes concernés pour 39 films différents. Si l'on compare la proportion des mentions *vw* et *sw* par rapport à leur nombre de films respectif, on remarque que la mention *vw* est un peu plus représentée[1099].

Les films que l'on retrouve dans la catégorie *vw* sont, pour certains d'entre eux, des œuvres fortement appréciées par les témoins mosellans et, surtout, ils figurent parmi les films les plus programmés durant l'annexion : *Quax der Bruchpilot*, *Wir machen Musik*, *Venus vor Gericht*, *Hab' mich Lieb*!, *Fahrt ins Abenteuer*, *Das grosse Spiel*, *Ein Walzer mit dir, Frauen sind doch bessere Diplomaten*, *Münchhausen*. Ce succès local indique qu'en dépit de leur programmation équivalente aux films politiques, les films *vw* s'inscrivent davantage dans la mémoire des spectateurs mosellans. S'il reste compliqué d'en déduire un impact sur le processus d'acculturation, il convient d'accorder à ces films une influence évidente sur la vie des spectateurs. Ils se souviennent de leurs histoires, des personnages et des acteurs qui les

[1098] Il convient néanmoins de remarquer que les films portant des mentions « politiques » (sw, sbw) produits entre 1940 et 1944 sont également tous programmés en Moselle. Les films datant d'avant 1940 ne bénéficient pas d'une visibilité aussi importante au niveau local.

[1099] Avec un nombre de films qui serait identique (72), la mention sw représenterait 13,8 % du total des programmes.

interprètent. Ils sont ainsi l'un des points de départ mais également de convergence, d'une culture cinématographique elle-même génératrice de pratiques cinéphiles.

I.3.1.c Les pratiques cinéphiles

La cinéphilie recouvre la mémoire et la capacité à juger les films. Elle s'acquiert au fil des contacts répétés avec la technique artistique[1100] et demeure indispensable au spectateur pour évaluer la qualité du spectacle et fonder la légitimité de son point de vue[1101]. Le spectateur cinéphile se retrouve dans toutes les catégories de la société indépendamment de son « origine sociale, régionale, nationale, […] [son] appartenance religieuse, politique ou morale »[1102].

La cinéphilie s'identifie aisément dans les témoignages des spectateurs mosellans. La capacité des spectateurs à restituer un témoignage aussi précis soixante-dix ans plus tard en est une preuve en soi. Le nombre de films que ces derniers se souviennent avoir vu s'accorde également avec une autre caractéristique du spectateur cinéphile, celle d'une consommation importante d'œuvres cinématographiques[1103]. Les spectateurs cinéphiles possèdent également une « connaissance aiguisée du marché », en sachant décrire certaines salles en fonction de la qualité (au sens de caractéristique et de valeur) des films qu'elles programment. Mais cette cinéphilie « ordinaire » que l'on accorde volontiers aux jeunes spectateurs mosellans ne se résume pas à cette capacité d'expertise des films, elle-même fonction de leur expérience accumulée du loisir cinématographique. Nous observons également chez plusieurs d'entre eux des formes concrètes de pratiques cinéphiles, c'est-à-dire la conduite d'actions menées afin de matérialiser sa propre passion.

Alice se souvient avoir collectionné les tickets de la balance publique de la gare de Forbach qui permettait alors, moyennant le paiement d'une petite somme, de connaître son poids. Elle nous avoue qu'elle finissait par s'y rendre uniquement pour obtenir lesdits tickets au dos desquels figure le portrait d'un acteur ou d'une actrice. Bien qu'elle n'ait pas réussi à retrouver sa collection le jour de l'entretien, Alice se souvient avoir ainsi récolté le portrait de l'acteur Viktor de Kowa qui, nous l'avons vu, bénéficiait d'un certain succès auprès des spectatrices. Comme dans la lettre d'Angèle[1104], Alice témoigne par là même de la place du

[1100] JULLIER Laurent, LEVARATTO Jean-Marc, *op.cit.*, 2010, p. 3.
[1101] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997, p. 368.
[1102] *Ibid.*
[1103] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 2005, p. 61.
[1104] Voir p. 304.

physique des acteurs comme source de plaisir cinéphile, sa collection de tickets la rattachant virtuellement à ses idoles.

Marie-Thérèse nous a montré sa collection de cartes postales à l'effigie de stars du cinéma nazi, masculines et féminines. Elle en possède une trentaine, données par ses proches durant l'annexion[1105]. On y aperçoit les vedettes suivantes : Hans Moser, Ilse Werner, Harry Piel, Hannelore Schroth, Camilla Horn, Leny Marenbach, Kirsten Heiberg, Ferdinand Marian, Viktor de Kowa, René Deltgen, Anneliese Uhlig et Lizzi Waldmüller. Au dos de certaines d'entre elles on lit, inscrit au crayon de papier, le titre du film dans lequel elle a vu l'acteur ou l'actrice en question (Harry Piel est associé au film *Menschen, Tiere, Sensationen*, Anneliese Uhlig au film *Kriminalkommissar Eyck*[1106], Leny Marenbach au film *Ehe in Dosen*[1107]). Certaines cartes ont été réellement transmises par les services de la *Reichspost* et comportent des messages adressés à leur destinataire. On découvre au dos de la carte postale de Lizzi Waldmüller un mot adressé à une certaine « Hilde » de Moyeuvre, un village situé à une dizaine de kilomètres de chez Marie-Thérèse. La carte a été écrite en mars 1943 par la sœur d'Hilde. Elle lui annonce qu'elle rentrera aux alentours du 31 mars et lui demande d'embrasser le reste de la famille. Elle lui demande aussi de lui écrire plus souvent : « *Schreibst du mir auch ein mal. Noch mals* ». C'est à côté de cette phrase que se trouve l'adresse d'expédition : « RAD – Lager – 18/144 Gettenbach ». L'auteure se trouve donc en Allemagne, au service de travail pour la jeunesse. Cela nous indique que malgré l'incorporation forcée de cette jeune fille, à plusieurs centaines de kilomètres de sa famille[1108], elle choisit une carte à l'effigie d'une star de cinéma[1109]. C'est un indice quant à la distinction déjà observée entre le cinéma allemand et le régime nazi chez les spectateurs mosellans. De même, sur toutes les cartes de Marie-Thérèse, les timbres à l'effigie d'Hitler ont été arrachés. Si Marie-Thérèse ne peut nous dire à quel moment elle a effectué cette suppression, ce geste indique également cette distinction.

[1105] Pour évoquer un exemple cinématographique, on pense à l'une des premières scènes de *Mädchen in Uniform* dans laquelle l'une des jeunes pensionnaires révèle sa collection de cartes postales d'Hans Albers à sa nouvelle camarade. Il détient « ce que tous les gens du cinéma possèdent » : du « *sex-appeal* ».

[1106] Milo Harbich, 1940 TR : *Détective Eyck.*

[1107] Johannes Meyer, 1939, TVF : *Mariage à tempérament.*

[1108] Deux villes allemandes portent le nom de Gettenbach. Elles se situent dans la région de Francfort.

[1109] Ces cartes postales sont à priori en vente dans les commerces de type papeterie ou librairie. Les parents de Jean-Marie tenaient une librairie à Metz jusqu'à ce que les autorités leur interdisent d'exercer cette profession, ils se sont alors convertis dans la vente de boîtes en carton. Jean-Marie nous a présenté un formulaire à compléter que ses parents ont reçu à l'automne 1940 de la part d'une société berlinoise spécialisée dans la vente de cartes postales de vedettes cinématographiques. On y retrouve la liste des acteurs et actrices que les cinéphiles pouvaient se procurer en magasin. À côté d'un grand nombre de vedettes allemandes, on aperçoit aussi Danielle Darrieux, Shirley Temple, Cary Grant ou encore John Howard.

La carte dont elle est aujourd'hui la plus fière est celle où se trouve un autographe de l'acteur autrichien Hans Moser, qu'elle a reçue après en avoir fait la demande auprès de l'intéressé par le biais d'une lettre envoyée au studio. Cette sollicitation atteste de l'existence d'attitudes de fan chez les spectateurs mosellans, d'autant que cette lettre n'est pas la seule demande qu'elle dit avoir adressée à une star mais « Hans Moser est le seul à [lui] avoir répondu[1110] ». Notons enfin qu'à côté de ses cartes postales, notre témoin possède également plusieurs photos de tournage imprimées sur des supports professionnels qu'elle récupère alors auprès des exploitants de petites salles locales, ainsi que le livre de collecte des vignettes *Bunte Filmbilder* déjà évoqué dans la première partie.

Nous pouvons ajouter à ces pratiques cinéphiles les témoignages concernant des achats de partition, les cahiers de chansons que Marie-Louise a conservés, et les jeux d'imitation de stars évoqués plus tôt dans cette étude. Tous ces éléments témoignent d'un amour porté envers le cinéma de l'annexion et ses vedettes.

L'approche du loisir cinématographique développée depuis le début de cette partie a montré que ces preuves d'attachement aux acteurs ne signifiaient pas pour autant des preuves d'adhésion au régime nazi. Le cinéma est appréhendé comme une « bulle » isolée de l'environnement coercitif qui l'entoure ainsi que ses spectateurs. Dans son journal[1111], devenu célèbre après sa mort, Anne Frank témoigne aussi du plaisir qu'elle éprouve à observer sa collection personnelle de cartes postales dans laquelle on retrouve notamment Heinz Rühmann[1112], l'acteur chéri par les spectateurs mosellans. Elle remercie son père d'avoir pu les récupérer pour pouvoir les placer dans la chambre de l'appartement caché qu'elle occupe avec sa famille. Ces cartes sont également pour elle des objets de sociabilité qu'elle partage avec les personnes qui lui sont le plus proche. Elle en offre d'ailleurs une à son jeune ami d'infortune Peter van Pels et, lorsqu'elle lui propose un an plus tard de lui offrir une autre « photo de star », il lui indique que celles qu'il possède déjà sont suffisantes et qu' « elles sont devenues ses amies » à force de les regarder tous les jours[1113]. Anne ne peut plus se rendre au cinéma dès lors qu'elle vit dans « l'annexe » secrète. Mais cela ne l'empêche pas de nourrir sa culture cinématographique en lisant les magazines que lui apporte Monsieur Kluger. Elle développe ainsi une connaissance du marché cinématographique qui impressionne tout son entourage :

[1110] Marie-Thérèse, née en 1928. Propos recueillis à Vitry-Sur-Orne en mai 2015.

[1111] FRANK Anne, *Journal d'Anne Frank*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.

[1112] Il est visible, aux côtés de Gretha Garbo ou encore Ginger Rogers, sur le mur de la chambre d'Anne Frank reconstitué dans la Maison Anne Frank à Amsterdam.

[1113] 16 février 1944

M. Kluger me fait plaisir chaque lundi en m'apportant Cinema & Theater. *Même si cette gâterie est qualifiée de gaspillage par les habitants de la maison qui ne sont pas des gens du monde, ils s'étonnent chaque fois de la précision avec laquelle je suis capable de donner les noms exacts des acteurs dans un film sorti un an plus tôt. Bep, qui passe souvent ses journées libres au cinéma avec son ami, m'annonce le samedi le titre du film qu'ils se proposent de voir et je lui débite d'une seule traite aussi bien les interprètes des rôles principaux que les critiques. Il n'y a pas si longtemps, Mans a dit que, plus tard, je n'aurais pas besoin d'aller au cinéma car je connaissais sur le bout des doigts l'histoire, les stars et les critiques.*

S'il m'arrive de débarquer avec une nouvelle coiffure, ils me regardent tous d'un air désapprobateur et je peux être sûre que l'un d'entre eux va me demander quelle star de cinéma se pavane de la sorte (…).[1114]

Le 19 avril 1944, elle « salue » son journal en l'appelant « *Geliebter Schatz* »[1115] comme à son habitude. Mais cette fois, elle précise qu'il s'agit également du titre d'un film avec Ida Wüst et Dorit Kreysler. Le film réalisé par Paul Martin sort en 1943, Anne Frank connaît son existence uniquement d'après les magazines qu'elle lit, ou éventuellement grâce aux discussions qu'elle a avec les visiteurs de l'annexe. Ainsi, même dans un univers où il ne reste que très peu de place pour la notion de plaisir, les figures cinématographiques demeurent des sources fiables pour s'en procurer, y compris hors des salles.

Si les conditions de vie, et surtout les destins, d'Anne Frank et des jeunes spectateurs mosellans diffèrent, il convient de pointer des rapprochements évidents quant à leur attachement au cinéma. Les souvenirs qui nous ont été transmis par les témoins mosellans étonnent de par leur qualité et leur précision. Les témoins citent un grand nombre de films ainsi que les acteurs et actrices qui y sont associés. Ils sont aussi capables de se remémorer des intrigues et des chansons qu'ils n'ont jamais réentendues en soixante-dix ans. Leur passion du cinéma est également étonnante car elle restitue un discours émotionnel éloigné des discours habituels à propos de cette époque. Le témoignage d'Anne Frank dévoile avec encore plus d'authenticité sa passion puisqu'il est écrit pendant la guerre, comme la lettre d'Angèle. Il produit également un décalage par rapport aux conditions de vie d'alors. Celui-ci s'accentue à mesure que l'on devine le destin tragique de la jeune fille.

[1114] 29 janvier 1944.
[1115] Traduit dans l'édition française par *Kitty*.

Anne et les spectateurs mosellans ont tout de même en commun le fait d'être des adolescents victimes de la guerre et n'ayant aucune vision précise de leur avenir dans ces conditions. Le loisir cinématographique semble représenter pour eux un objet de résistance à toutes les contraintes qui les entourent. À travers lui, ils sont libres de rêver. En dehors de lui, ils sont la proie d'un univers coercitif. La perversité du nazisme transparaît dans ce lien si profond avec le loisir cinématographique. Il est contrôlé par le pouvoir qui décide d'exclure les Juifs des professions cinématographiques en 1933, puis des salles en 1938. Pourtant, il conserve une force d'attraction sur des spectateurs eux-mêmes soumis à cette même ségrégation. Cette force n'a pas forcément été étudiée et anticipée par le pouvoir nazi mais elle est une des conséquences mesurables de l'hégémonie culturelle que le régime a su imposer sur les territoires occupés et annexés.

Dans le cas de la Moselle, annexée de fait au grand *Reich*, cet attachement envers le cinéma nazi soulève la question de l'appartenance de la communauté de spectateurs mosellans à celle, plus large, des spectateurs allemands. En quoi leurs expériences sont-elles similaires ? Et en quoi diffèrent-t-elles ? Ces questions demeurent essentielles pour saisir les liaisons culturelles existantes entre deux populations que le régime a décidé de réunir.

I.3.2 Les goûts des jeunes Mosellans face aux jeunes Allemands

Il n'y a guère que pour les jeunes spectateurs Mosellans que nous pouvons envisager de comparer leur goût du cinéma à ceux de leurs semblables vivant en Allemagne. Dans la perspective de l'acculturation de la population de Moselle, il est évident que plus il y a de points communs entre les deux groupes, plus ils sont amenés à partager une culture cinématographique commune. L'unité du peuple voulue par les autorités nazies et qui ne s'applique pas « de fait » à une population locale récalcitrante pourrait ainsi émerger d'une façon bien plus concrète à travers le loisir cinématographique.

I.3.2.a L'enquête Jugend und Film

Pour évaluer la correspondance entre les goûts de jeunes Mosellans et ceux des jeunes Allemands, nous nous basons sur une enquête menée en 1943 par Anneliese Ursula Sander dans son ouvrage intitulé *Jugend und Film*, paru en 1944, et publié par une maison d'édition du NSDAP[1116]. Le livre se consacre d'une manière générale à dresser un état des lieux précis des rapports existants entre l'industrie cinématographique allemande et les jeunes spectateurs. Les trois quarts de l'ouvrage sont ainsi consacrés à étudier les différents aspects de la question. Cela passe notamment par une observation précise des différentes catégories de films s'adressant spécifiquement aux jeunes (dessins animés, films ayant une mention *jw* « recommandé pour la jeunesse », films pédagogiques destinés aux écoles) afin d'évaluer leur succès et leur pertinence. Les séances des *Jugendfilmstunden* (organisation, coût, impact) sont également analysées. L'une des thèses de l'ouvrage écrit par Sander est que l'industrie cinématographique allemande doit mieux considérer le potentiel représenté par le public jeune, en termes de formation idéologique et de rendement financier puisque les jeunes sont nombreux à se rendre au cinéma. L'enquête quantitative effectuée auprès des jeunes allemands est présentée dans le dernier chapitre du livre et s'intitule « *Die Stimme der Jugend*[1117] ». Elle a été menée à l'aide de questionnaires distribués auprès des groupes de prise en charge de la jeunesse dans toute l'Allemagne (principalement dans la *Hitlerjugend*). Cette enquête nous donne accès à des données précieuses pour évaluer de quelle manière les goûts des jeunes spectateurs mosellans s'accordent avec ceux des jeunes Allemands.

L'enquête consiste en un sondage distribué à des jeunes sous la forme d'un questionnaire. Le formulaire comporte neuf questions : quatre consacrées à déterminer l'origine démographique des répondants (nom et prénom, ville, adresse et âge) et cinq questions consacrées à leurs goûts en matière de cinéma. Le questionnaire s'adresse en priorité aux chefs de groupe d'encadrement[1118]. D'après Sander, ils sont censés restituer les goûts des jeunes qu'ils représentent. Les formulaires ne sont pas anonymes et doivent être transmis au service « Presse et Propagande » de la Direction de la jeunesse du Reich (*Reichsjugendführung*). Anneliese Ursula Sander explique pourquoi elle a opté pour un questionnaire nominatif. Ce

[1116] SANDER Anneliese Ursula, *Jugend und Film*, Berlin, Franz Eher, 1944. Le livre est entièrement reproduit et commenté dans REESE Hartmut, *op.cit.*

[1117] REESE Hartmut, *op.cit.,* p. 109.

[1118] Les groupes de jeunes sont en effet dirigés par un représentant à peine plus âgé que les membres qui les composent.

dernier oblige le sondé à préparer sa réponse et à ne pas se précipiter. Le « contexte » invite, selon elle, à réfléchir aux critiques que l'on formule afin de les assumer. Elle ajoute que « le procédé lâche et irresponsable de l'anonymat ne devrait pas être porté à la connaissance de la jeunesse ». Celle-ci doit être « éduquée » à ne dire et penser que ce à quoi elle peut effectivement répondre[1119]. Les jeunes sont interrogés sur un sujet qui les passionne et cela doit les amener à faire usage de leur liberté de parole. Le but de cette expression d'une opinion réfléchie est également de permettre de se positionner à l'encontre des plaintes habituelles au sujet de l'irrespect dont ferait preuve la jeunesse dans l'expression de son opinion[1120]. Pour Sander, le fait que le sondage se déroule au sein des groupes d'encadrement idéologique de la jeunesse montre que dans ces unités règnent « certes la discipline, mais la liberté de parole n'est en aucun cas proscrite »[1121].

Les questions liées au cinéma sont les suivantes :

- À quelle fréquence te rends-tu au cinéma ? Par an, par mois, par semaine ?
- Quels sont les films qui t'ont plu ? Pourquoi ?
- Quels sont les films qui ne t'ont pas plu ? Pourquoi ?
- Quels films consacrés à la jeunesse t'ont plu ou déplu ? (*Kopf hoch Johannes*, *Jungens*, *Jakko*, etc[1122]).
- Quels films consacrés à la jeunesse ont été vus par tes parents, et les ont-ils aimés ou non ?

À travers les réponses des sondés, l'étude entend déterminer les pratiques spectatorielles des jeunes, comprendre leur opinion à propos des productions actuelles et identifier le rapport que les adultes entretiennent avec les films consacrés à la jeunesse.

Sur les 20 000 questionnaires distribués dans toutes les régions du « Grossdeutschland »[1123] , 1946 jeunes ont effectivement répondu (1260 filles et 686 garçons) ainsi que 375 personnes ayant plus de 18 ans, soit 2321 réponses au total. En considérant le nombre d'inscrits dans tous les groupes d'encadrement dont les chefs ont envoyé un questionnaire, Sander estime que ces réponses reflètent l'opinion de 100 000 jeunes âgés de 10

[1119] REESE Hartmut, *op.cit.,* p. 112.
[1120] *Ibid*.
[1121] *Ibid*.
[1122] Quatre autres films sont cités : *Himmelhunde*, *Kadetten*, *Hände hoch!*, *Hitlerjunge Quex.*
[1123] Il s'agit des limites géographiques du *Reich*, incluant ainsi le Luxembourg, l'Alsace-Moselle, l'Autriche, la Bohême-Moravie, etc.

à plus de 18 ans[1124]. La répartition selon les catégories d'âge indique que les 14-17 ans ont été les plus participatifs (1627 dont 1095 filles et 532 garçons), puis les plus de 18 ans (336 filles et 39 garçons) et des 10-13 ans (165 filles et 154 garçons). Les résultats donnent également la répartition géographique des répondants. La zone *Mitte* compte 784 participants, la *West* en compte 709[1125].

La fréquence des sorties au cinéma nous permet d'observer la forte participation des jeunes au loisir cinématographique. La moyenne de fréquentation est plus haute chez les garçons que chez les filles, et cela, dans toutes les régions étudiées. Les garçons de 10-13 ans se rendent au cinéma entre 23,5 fois (*Ostmark*) et 40 fois (*Berlin*) par an, alors que pour les filles les chiffres vont de 15 fois (*Süd*) à 22,9 fois (*Ostmark*). Les garçons de 14-17 ans se rendent entre 30,5 fois (*Nord*) et 49,1 fois (*Ost*) au cinéma contre 21 fois (*Nord*) et 33,4 fois (*Ostmark*) pour les filles du même âge.

Les films les plus appréciés par les sondés sont dans l'ordre (suivi du nombre de citations) : *Der grosse König* (cité 1161 fois), *Bismarck* (1041), *Die Entlassung* (975), *Friedrich Schiller* (349), *Heimkehr* (344), *Ohm Krüger* (338), *Reitet für Deutschland* (334), *Andreas Schlüter* (334), *Stukas* (293), *Kadetten* (291), *Diesel* (271). En tout, 72 films différents sont listés. Sander indique que les résultats n'ont quasiment pas besoin d'être commentés tant ils sont clairs : « La jeunesse allemande se prononce à l'unanimité pour les grandes œuvres[1126] ». Elle signale également que de nombreux jeunes avouent par le biais de leur palmarès avoir assisté à des projections interdites aux moins de 18 ans, mais ces films visés par la censure ne recueillent que très peu de suffrages[1127]. Elle observe que « sans le souhaiter » le sondage devient dénonciateur d'actes interdits. Le fait que les jeunes avouent avoir vu des films interdits sans qu'ils ne les apprécient pour autant est interprété par Sander comme la preuve qu'ils ne se sont pas laissés prendre par la présentation d'un scénario qui semblait vouloir en masquer l'absurdité[1128]. L'auteure estime que la loi officielle de protection de la jeunesse à propos du cinéma est inefficace. La seule solution pour empêcher les jeunes de voir des films interdits est de ne faire que des films pour tous les publics. Sander évoque ensuite le « scepticisme » qui pourrait naître du fait que certains des « meilleurs » films ont été projetés durant les heures de *Jungendfilmstunde*, et donc sous le contrôle des groupes de la *Hitlerjugend.*

[1124] REESE Hartmut, *op.cit.,* p. 115.

[1125] *Nord* : 267 ; *Süd* : 168 ; Ost : 276 ; *Ostmark* : 709 ; *Berlin* : 16.

[1126] REESE Hartmut, *op.cit.,* p. 117.

[1127] Il paraît logique que les répondants âgés de plus de 18 ans puissent prétendre avoir vu des films interdits aux jeunes. Néanmoins, si Sander indique cela, c'est certainement parce que des questionnaires remplis par des jeunes âgés de moins de 18 ans indiquaient le visionnage de films interdits.

[1128] SANDER Annie U., *op.cit*., p. 117.

Elle réfute la possibilité que ces séances en groupe puissent donner lieu à une « influence de groupe » quant à leur appréciation. D'après elle, « l'esprit de groupe n'influence pas à un tel point la jeunesse »[1129].

Concernant les raisons invoquées pour justifier le choix des films préférés par les jeunes, les réponses les plus fréquentes sont dans l'ordre : historique (1335), pas d'argument (929), excellent contenu (870), instructif et éclairant (711), fidèle à la vie (632), politique ou film de propagande (585), histoire intéressante (529), passionnant (515), exemplaire (416). Au total, Sander identifie 79 réponses différentes. Elle donne le détail de ces réponses, selon l'âge et le sexe des sondés, pour certains films. On apprend que les 10-13 ans déclarent en majorité aimer les films passionnants et fantastiques alors que les plus âgés préfèrent les thématiques pertinentes ou instructives. Sander affirme qu'aucun film n'a été jugé bon parce qu'il comportait des scènes d'amour mais qu'au contraire quelques jeunes ont indiqué aimer certains films parce qu'ils n'en contenaient pas.

Concernant les films que les répondants disent ne pas avoir apprécié, Sander observe que la variété des réponses est plus faible (46 films différents) mais les raisons invoquées sont deux fois plus nombreuses : *Quax der Bruchpilot* (107), *Ein Windstoss*[1130] (129), *Sieben Jahre Pech* 108), *Sieben Jahre Glück* (104), *Die grosse Liebe* (103). Sander propose un tableau comparatif de six films afin d'identifier le nombre d'avis positifs et négatifs exprimés. Elle met en évidence des formes de plébiscite, comme pour *Jakko* qui obtient 188 avis positifs et 11 avis négatifs, ou des films plus clivant comme *Quax der Bruchpilot* qui obtient 56 avis positifs et 167 négatifs. Concernant ce dernier film, Sander note que bien qu'il ait eu une mention de recommandation pour la jeunesse, cela n'a pas influencé le jugement des jeunes spectateurs. Les résultats donnent 180 raisons différentes pour justifier que les films soient moins appréciés : le film n'a pas de sens (915), il est ridicule (768), il est improbable (591). On remarque ainsi que l'appréciation négative de l'intrigue recueille à elle-seule 2274 voix. Sander revient sur le fait que certains jeunes n'aiment pas les scènes d'amour et conclut en disant « soyons honnête : la jeunesse a raison ».

L'avant-dernière section concerne l'avis des jeunes spectateurs sur les films qui leur sont spécialement destinés. On y apprend que les jeunes apprécient ces films notamment parce qu'ils illustrent l'esprit de camaraderie de la jeunesse allemande (791), parce que les acteurs correspondent bien à la jeunesse allemande (745), et encore parce qu'ils montrent des jeunes

[1129] *Ibid* p. 118.
[1130] Walter Felsenstein, 1942, TR : *Une tempête de vent.*

qui leur ressemblent (730). Sander note que ces films sont plutôt appréciés dans leur ensemble. On compte 67 réponses qui disent que certains de ces films ne sont pas assez joyeux et 11 qui ne les trouvent pas assez naturels.

La dernière question concerne l'avis des parents sur ces mêmes films et Sander nous informe que cette question n'a pas obtenu beaucoup de réponses mais que, dans la majorité des cas, elles indiquaient que les parents ont des avis positifs sur ce type de production.

En guise de conclusion, l'enquêtrice publie des notes critiques rédigées par quelques répondants « de leur propre initiative » au sujet du cinéma allemand. Nous reproduisons les avis les plus représentatifs qui sont aussi les points de vue que Sander souhaite restituer. Il en ressort l'idée d'un cinéma perverti :

> *Il n'est pas vrai que nous ayons besoin de chansons modernes ! Par contre si un individu a grandi dans ce genre de musique, si à trois ans il connaît mieux Lili Marlène que nos belles berceuses enfantines, si cette musique l'accompagne au jour le jour, il ne pourra en effet plus la considérer comme étrangère, ou encore déplaisante. Il ne pourra (malheureusement) que difficilement s'en passer.*
>
> *Mais qu'ont donc les jeunes filles ? Nous trouvons dans la littérature un grand nombre de grandes femmes allemandes dont les vertus méritent d'être ancrées dans le cœur des filles. Cela n'a pas besoin d'être toujours ces films de filles, avec leurs grands appartements de ville, leur parcours professionnel, leurs grands domaines immobiliers, où leur intérêt pour la danse, le cirque, la variété ou l'opéra.*
>
> *Est-ce que le peuple allemand a vraiment besoin de visualiser ces choses idiotes ? Non seulement la désinvolture de l'homme dans le film, mais aussi celle de la femme, ses flirts, ses changements permanents de vêtements, leur maquillage, leur exubérance, sont des très mauvais exemples et sont pourtant (malheureusement) souvent imités. Qui dira à la majorité des filles (par rapport aux films de valeurs) : « C'est cela que tu dois voir », si la mère elle-même a d'autres préférences.*

Anneliese Sander se félicite qu'un seul garçon de 13 ans se soit prononcé en faveur de la musique jazz dans les films, tout comme pour les films policiers. Elle s'en sert pour démentir « toutes les calomnies portées sur les prétendus goûts du jeune public[1131] ». Sander termine en

[1131] *Ibid.*, p. 134

prônant plusieurs conseils pour améliorer les rapports entre les films et les jeunes. Elle prône la « perfection artistique » et la fusion de la forme et du contenu, de manière à ne plus distinguer celui qui a le plus contribué au succès du film[1132]. Elle incite à ne pas surévaluer le quotidien en précisant qu'un film proche de la vie quotidienne ne doit pas signifier qu'il doit « rester coincé dans l'étroitesse de celle-ci[1133]». Elle indique qu'il faut nécessairement proposer des films dramatiques qui soient adaptés à la jeunesse et cite *Hände Hoch* comme l'exemple type qu'il faut suivre. Enfin, elle demande à ce que les films soient d'une « éclatante fraîcheur », « aussi jeunes que le public qui les regardera ». Pour renforcer l'identification, les films doivent être vécus par les acteurs, professionnels ou non, et non mimés. Les productions doivent également inclure toute la « patrie allemande », c'est-à-dire également les jeunes de la campagne.

L'enquête menée par Sander, et l'interprétation qu'elle en fait, traduisent parfaitement le projet qu'elle porte pour améliorer le cinéma de la jeunesse. Elle place le chapitre consacré au sondage à la fin de son ouvrage et elle l'utilise, non pas comme une base pour son analyse, mais comme une illustration des points qu'elle a développés dans les chapitres précédents. Avant de comparer ces résultats à ceux obtenus durant les entretiens avec les jeunes Mosellans, il convient de formuler des remarques tant sur la forme que sur le fond de l'enquête quantitative de Sander. Le fait que ces entretiens soient envoyés aux sections d'encadrement de la jeunesse allemande modifie la manière dont les participants y répondent. En effet, bien que ce soit un moyen d'accès facilité à toute la jeunesse du *Reich*, grâce au maillage territoriale de ces organisations, le cadre idéologique de ces associations implique nécessairement une forme de subjectivité dans les réponses apportées. Par ailleurs, en s'adressant principalement aux chefs de ces groupes, Sander modifie la fiabilité de son échantillon. Les historiens ont montré les liens de proximité qui existaient entre la *Hitlerjugend* et certaines autres organisations paramilitaires, dont les SS[1134]. L'embrigadement dans les structures de jeunesse est certes obligatoire pour chaque jeune allemand, de 10 à 18 ans, mais tous ne sont pas « investis » de la même manière au sein de ces organisations[1135]. Les citations que Sander retranscrit à la fin de

---

[1132] *Ibid.*, p. 144

[1133] *Ibid.*

[1134] L'une des illustrations les plus évidentes est la constitution de la division *SS Panzer-Division Hitlerjugend 12*. Comme son nom l'indique, ses 20 000 soldats sont directement recrutés dans les sections de la *Hitlerjugend*. Ils combattront notamment en Normandie lors du débarquement allié. LEPAGE Jean-Denis, *Hitler Youth 1922-1945 : an illustrated History*, Jefferson, McFarland & Co, 2009, p. 135.

[1135] Pour autant, les archives nazies témoignent de sérieux problèmes quant aux qualités idéologiques des chefs de section. En 1943, le responsable de la section d'entrainement idéologique de la *Hitlerjugend* souligne le manque d'enthousiasme et de motivation des leaders de groupe. On organise d'ailleurs des stages à leur intention pour améliorer leur formation idéologique. Sur ce sujet, lire cette synthèse : HORN Daniel, « Coercion and Compulsion in the Hitler Youth, 1933-1945 », *Historian*, volume 41, 1979, p. 639-663. Il est avéré que les sections de la

son étude montrent une vision endoctrinée du cinéma. Elles témoignent d'un conservatisme obsessionnel typique de l'image que l'on se fait du « parfait » nazi sans que cela soit forcément représentatif des aspirations de la société tout entière, ni de la jeunesse en particulier. L'absence d'anonymat vient accentuer la subjectivité des réponses. Il est indiqué sur le questionnaire que celui-ci sera transmis aux services du parti en charge des questions de la jeunesse. Les répondants ont donc conscience du lien qui existe entre cette enquête et le parti. Cela peut soit accentuer leur vigilance, soit les inciter à écrire des réponses qui puissent plaire aux futurs lecteurs[1136]. Nous avons donc à faire à des jeunes à qui l'on demande de s'exprimer librement mais dans un cadre associatif politisé où s'opère la démonstration du respect strict des doctrines et injonctions du régime. Est-ce le meilleur contexte pour espérer un échange libéré de toutes pressions sociales ou idéologiques ? Nous en doutons et le plébiscite de films vantant l'histoire du *Reich*, eux-mêmes promus par le régime, tend à le confirmer. Il y a donc un risque évident de lire des réponses reproduisant « strictement » le discours national porté sur la question du cinéma.

Le traitement que l'auteure fait de la question des films les moins appréciés est lui aussi maladroit. Bien qu'elle constate très justement que les jeunes se sont beaucoup moins exprimés sur les mauvais films, on ne peut pas pour autant en conclure que les films qui arrivent en tête de ce classement « négatif » soient forcément rejetés par l'ensemble de la jeunesse allemande. Le film le plus apprécié obtient 1161 citations (*Der grosse König*) alors que le film le moins apprécié en obtient 167 (*Quax der Bruchpilot*). Cela montre surtout qu'il n'existe pas de consensus à propos des mauvais films même si on note une place prépondérante pour les comédies dans le palmarès des mauvais films.

D'autre part cette étude pose le problème fondamental de tout ce qui émane du régime nazi, à savoir la véracité des données citées. La littérature au sujet de l'histoire du cinéma nazi cite souvent l'étude d'Annie Sander. Elle n'est remise en cause par aucun des grands chercheurs qui s'intéressent à cet objet d'étude[1137]. C'est un premier élément qui consent à appréhender cette étude comme étant relativement objective. Par ailleurs, bien que l'enquête donne des résultats plutôt encourageants au sujet de l'accueil positif réservé par la jeunesse aux films

---

Hitlerjugend aient progressivement réduit l'enseignement de l'idéologie nazie. Leurs activités pendant la guerre se résument surtout à l'enseignement des doctrines militaires (défilé, maniements, camps de nature).

[1136] On identifie un phénomène similaire dans les écoles de Moselle où les enfants préparent des rédactions en fonction de ce que leur professeur attend d'eux. Voir : PFEFFERKORN Roland, « Mein Kampf enseigné aux enfants d'Alsace et de Moselle (1940-1944) », *Revue des Sciences sociales*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p.186-197.

[1137] La recherche de citation effectuée dans le moteur *Google Scholar* montre que *Jugend und Film* est cité dans 14 autres publications. Sa réédition est citée dans plus de 300 autres publications.

orientés idéologiquement tels que *Bismarck*, *Die Entlassung* ou encore *Ohm Krüger*, l'étude met également en évidence des points négatifs (le peu de votes recueillis par *Jud Süss* -92-, le manque d'efficacité des lois d'interdiction des salles aux mineurs). Pour notre part, nous estimons que cette étude est forcément influencée par son encadrement nazi. Mais c'est bien plus l'idéologie morale d'Anneliese Sander qui transparait de son interprétation et qui influence les résultats exposés. Elle appréhende les films comme des objets susceptibles de représenter une menace sérieuse à la morale des jeunes spectateurs lorsqu'ils ne leur sont pas adaptés. On comprend qu'elle considère avant tout l'éthique nationale-socialiste comme une base pour évaluer la valeur morale des films allemands. Dès lors que les films s'écartent de l'idéal national-socialiste, elle émet des réserves quant aux valeurs qu'ils véhiculent. Les citations des jeunes spectateurs retenues par la chercheuse dévoilent son point de vue, l'objectivité de l'exercice scientifique l'empêchant de l'exprimer franchement : « Quel grand film exprime notre amour pour la nature ? » ; « Très vite [les films] perdent leur splendeur, et nous renvoient à la bassesse humaine » ; « Est-ce que le peuple allemand a vraiment besoin de visualiser ces choses idiotes ? Non seulement la désinvolture de l'homme dans le film, mais aussi celle de la femme, ses flirts, ses changements permanents de vêtements, leur maquillage, leur exubérance (…) ». L'idéologie de ces avis nous rappellent notamment les conceptions nazies de la féminité et de la sexualité[1138].

L'étude *Jugend und Film* a le mérite d'exposer le fait que les films du cinéma nazi ne répondent pas forcément aux préoccupations morales des spectateurs les plus « endoctrinés ». En se basant sur l'expérience des représentants des groupes d'encadrement de la jeunesse, Annie Sander propose un rabotage de la morale au cinéma « par le bas ». Plutôt que d'accentuer les interdictions (80 % des films en 1943), elle propose d'adapter tous les films aux jeunes puisque le contrôle des accès aux salles n'est pas garanti. Elle pose ainsi le cinéma comme un loisir capable d'entraîner la déviance de la jeunesse alors qu'elle le considère comme un moyen de l'éduquer.

Sander légitime la parole des jeunes spectateurs d'une manière audacieuse. Néanmoins, il s'agit de jeunes spectateurs « particuliers » investis dans le cadre d'une activité idéologique avérée et non feinte. La comparaison que nous envisageons avec les spectateurs mosellans doit prendre en compte cette part de subjectivité.

[1138] Voir p. 288.

I.3.2.b Des goûts opposés ?

À la lecture des résultats de l'enquête menée par Anneliese Sander, il est évident que les goûts exprimés par les jeunes Allemands « sous influence nazie » ne sont pas du tout similaires à ceux des jeunes Mosellans. Les films qui recueillent le plus de voix négatives correspondent à quelques-uns des films ayant laissé les meilleurs souvenirs aux spectateurs mosellans interrogés : *Quax der Bruchpilot, Die grosse Liebe* et *Sieben Jahre Pech*[1139]. Ces préférences locales correspondent en outre à des films ayant remporté un succès considérable dans les cinémas de Moselle. À l'inverse, les jeunes Allemands les considèrent comme des films « ennuyeux » et « incohérents ». On identifie même dans les films qu'ils citent comme étant les plus mauvais des titres pointant précisément des acteurs fétiches des jeunes : « Moser-filme » ; « Rühmann-film ». La liste des films les moins aimés s'attache presque exclusivement à critiquer le cinéma de divertissement. Il est également surprenant de ne trouver presque aucune référence aux films avec Marika Rökk dans la liste des films les plus appréciés par les jeunes Allemands. Certes beaucoup d'entre eux étaient interdits aux moins de 18 ans mais, nous l'avons vu, cela n'a pas empêché les participants à l'enquête d'avouer avoir assisté à d'autres films proscrits.

Deux hypothèses peuvent être envisagées pour expliquer cette différence entre les goûts des uns et des autres. La première consiste à envisager que les répondants allemands ont adapté leurs réponses à ce qu'on attendait d'eux dans le contexte de l'époque[1140]. Dans ce cas, globalement, les jeunes Mosellans ne répondent pas à ces attentes. La seconde envisage que les jeunes allemands ont répondu sans être influencés par le « cadre » de l'étude, et ces goûts correspondent peu ou prou à ceux de la jeunesse allemande. Dans ce cas aussi, les préférences des Mosellans ne sont pas similaires.

Cela ne signifie pas pour autant que les Mosellans ne partagent aucun goût avec les autres Allemands. Comme nous l'avons vu, les spectateurs mosellans gardent de bons souvenirs de certains films s'inscrivant dans une démarche idéologique. C'est le cas de *...Reitet für Deutschland* qui est en septième position des films les plus appréciés par les jeunes Allemands (334 voix). Les Mosellans, surtout les hommes, ont cité plusieurs films présents au palmarès de l'étude de Sander. Raymond se souvient très bien du film *Ohm Krüger*, sixième dans ce

[1139] Voir p. 135.

[1140] On peut également penser que les résultats de l'étude ont été manipulés pour servir les propos de Sander. Mais de ce cas, il convient également de voir, dans l'exposé de ces goûts, l'illustration de ce que le régime attend de la part des jeunes spectateurs.

classement, de *Die Entlassung* (troisième), d'un « film sur Schiller[1141] » (quatrième), et d'un autre sur « Frédéric le Grand[1142] » (premier). Jean-Marie a, quant à lui, cité *Heimkehr* (cinquième), *Stukas* (neuvième) ou *Kampfgeschwader Lützow* (14ème de la liste). Il existe donc bien une correspondance des goûts sur ces titres de films. Mais la différence réside dans le fait que ces souvenirs, chez les témoins mosellans, côtoient des films de pur divertissement comme *Kora Terry, Münchhausen* chez Raymond ou *Der zerbrochene Krug* pour Jean-Marie.

D'autre part, nous sommes intrigués d'observer que les films paraissant dans les palmarès des jeunes allemands, où il y a presque deux fois plus de réponses de jeunes filles par rapport aux garçons, ne correspondent pas du tout à ceux exprimés par les spectatrices mosellanes. *Die goldene Stadt*, pourtant tellement apprécié par le public féminin mosellan recueille 96 voix et arrive en 31ème position sur 72[1143], *Die grosse Liebe* est quant à lui en 42ème position avec 41 voix.

Les Mosellans consomment et apprécient un cinéma qui ne correspond pas aux canons idéologiques du régime. Ils se démarquent de la jeunesse « nazifiée » dans les goûts qu'ils expriment. Si l'on globalise cet aspect au regard des palmarès locaux, on remarque que les films les plus appréciés des chefs de groupes de la *Hitlerjugend* n'entrent pas, pour la grande majorité d'entre eux, dans les palmarès de Moselle. Cela montre que les usages du cinéma au niveau local diffèrent des usages qu'en font ces jeunes gens endoctrinés. Cela semble être une logique basée sur les mentalités politiques. Les Mosellans ne peuvent pas répondre avec de l'enthousiasme à des films qui sont considérés, dans le même temps, comme les « meilleurs œuvres » par la jeunesse nazie.

I.3.2.c Les destinations touristiques

C'est dans un tout autre registre que l'on perçoit une influence de la culture du cinéma allemand sur les jeunes spectateurs mosellans. Il porte sur la vie après la guerre. Un lien existe entre le tourisme des témoins et leur expérience spectatorielle de l'annexion. Les destinations qui sont évoquées par les témoins mosellans ne sont pas forcément originales. Mais les témoins expriment eux-mêmes l'existence de ce lien et de la possibilité d'une remémoration des films

[1141] Entretien de juin 2013
[1142] *Ibid*.
[1143] En gardant en tête le fait que le film est censé être interdit aux moins de 18 ans tout de même.

du cinéma nazi lors de leurs voyages. Adèle nous apprend que lors de son premier voyage à Berlin, après-guerre, elle a fait « des pieds et des mains pour visiter les studios ». Elle s'est donc rendue à Babelsberg, là où la plupart de ses films favoris avaient été tournés. Plusieurs des témoins se sont également rendus à Prague (Raymond, Lucien, Alice, Jean-Marie, Marguerite et Marie-Louise) et ont eu l'occasion de confronter la représentation de la ville dans *Die goldene Stadt* à la réalité : « Bon vous savez que Prague, moi j'y étais par la suite, ce n'est pas les toits dorés comme on veut bien le dire ! C'est une très belle capitale mais le rapport entre le titre et la ville… ». Enfin, au terme de notre entretien avec Marie-Louise, elle s'est souvenue d'un voyage effectué en Autriche à la fin des années 1970. Elle l'a relié directement à ses souvenirs des films autrichiens, étant elle-même passionnée par les opérettes viennoises. Elle évoque les émotions que cette visite a suscitées chez elle :

> *Marie-Louise : En trois jours on est passé par la Suisse, l'Autriche italienne, les Dolomites. C'était magnifique. J'étais à Innsbruck. C'était magnifique. Mais un endroit beaucoup plus joli, c'était le* Seefeld *dans le Tyrol. (…) J'étais à l'auberge avec mon fils. Mon mari était décédé depuis longtemps et on était à l'auberge du Cheval Blanc. Alors là, j'ai vraiment retrouvé l'hôtel tel qu'il était, avec l'ambiance, les serveurs en gants blancs, le chariot qui passait dans les tables. J'ai retrouvé exactement… alors il y avait aussi le lac… (elle sourit beaucoup et semble émue). Je voulais y aller parce que je voulais savoir si je pouvais retrouve la sensation de l'époque.*[1144]

Lorsque Marie-Louise évoque l'auberge du Cheval Blanc, elle fait référence au film *Die Wirtin zum weissen Rössl'n* sorti en 1943 et qui se déroule dans la fameuse auberge qui se situe au bord du lac *Wolfgang* en Autriche[1145]. On y raconte le parcours d'une actrice célèbre qui se rend dans cet hôtel pour perfectionner son futur rôle de gérante. Marie-Louise nous montre que son voyage lui permet d'activer en elle une mémoire cinématographique et indique avoir voulu « retrouver la sensation de l'époque ». Elle confirme ainsi la filiation entre les voyages et les goûts du cinéma allemand.

Ce ne sont pas nécessairement les souvenirs des films qui dictent les destinations des voyages de nos témoins. Néanmoins le choix d'une destination de voyage répond à des attentes personnelles, notamment culturelles, qui se construisent d'après des prérequis provenant de

[1144] Entretien Marie-Louise.

[1145] Cette auberge a été notamment l'objet d'une célèbre opérette ainsi que d'un second film en 1960. Le film de 1943 bénéficie d'une circulation assez importante en Moselle annexée. Il est programmé au moins à 11 reprises et, fait inhabituel, on signale sa projection dans plusieurs petites salles sous-représentées dans les journaux d'ordinaire. Il est programmé au *Gloria* de Metz pendant 14 jours en juillet 1943 ainsi qu'au *Scala* en août 1944.

l'expérience de l'usager. Les chercheurs qui étudient ces processus de décision utilisent beaucoup le terme de « perception » pour définir la relation entre l'image que possède le consommateur et la destination qu'il compte choisir. Il s'agit d'un facteur déterminant du processus décisionnaire[1146]. Lorsque des témoins mosellans considèrent *Die goldene Stadt* comme l'un des films les plus marquants de leur vie se rendent à Prague, ils établissent de fait des connexions formelles entre leur expérience cinématographique et leur expérience touristique.

Ainsi les expériences touristiques sont un moyen de constater aisément une forme d'appropriation culturelle d'éléments issus du cinéma nazi et aussi une forme de continuité de cette culture en dépit d'un contexte où les films, eux, ne circulent plus. Cette forme d'influence est issue à la fois de l'utilisation faite par les autorités des attraits culturels du *Reich* mais également de l'attachement des Mosellans aux films. La volonté des Allemands de promouvoir leur patrimoine au sein des films de fiction, mais aussi des *Kulturfilm*, se trouve ainsi concrétiser par une sensibilité des spectateurs pour ce patrimoine bien des années plus tard.

Ainsi, les Allemands ont su imposer une hégémonie culturelle par leur contrôle total du loisir cinématographique. Sous couvert d'une domination culturelle inconditionnelle, ils ont littéralement inondé le marché local de films de tous genres. Cela n'a pas empêché les spectateurs mosellans d'exercer une sélection dans ces films pour y identifier ceux qui leur procuraient le plus de plaisir tout en restant attentifs à la valeur éthique de ces œuvres. Malgré cet effort de distanciation qui spécifie la consommation des publics locaux, il convient d'accorder aux films de l'annexion une capacité de forger les imaginaires des spectateurs mosellans et d'exercer une action d'éducation culturelle auprès d'eux. Les pratiques cinéphiles, la mémoire des noms précieux et le plaisir de la remémoration sont autant de témoignages d'un impact considérable du cinéma dans la vie des Mosellans annexés. Celui-ci s'est prolongé après la guerre, en dépit de la chape de plomb qui s'abat dès lors sur tout ce qui concerne le cinéma nazi.

[1146] CROUTSCHE Jean-Jacques, « Comportements et choix en matière de destination touristique : modèle ECCT », *Téoros*, volume 22, n° 1, 2003, p. 51-57. Les modèles de décision en matière de tourisme sont extrêmement complexes et nous ne pouvons prétendre reconnaître l'un ou l'autre chez les témoins interrogés.

I.4 Le devenir de la culture cinématographique allemande à la Libération

La Libération de la Moselle entraîne de fait la fin du loisir cinématographique dirigé par les nazis en Moselle. Depuis le débarquement en Normandie la vie quotidienne est marquée par des signes de ralentissement, les Allemands sentent le vent tourner et la population se préparent à l'arrivée des Alliés.

Le 1er septembre 1944, une grande partie de l'administration allemande se dispose à partir de Metz par peur de l'arrivée des troupes américaines. Ces dernières ont en effet libéré Reims le 30 août et s'apprête à libérer Verdun[1147]. Les journaux n'étant plus imprimés, il demeure difficile de savoir si les cinémas continuent de projeter des films dans ce contexte. Néanmoins, la fuite des fonctionnaires est rattrapée par Adolf Hitler. Il leur ordonne de reprendre leur poste à Metz et déclare la ville « forteresse du Reich »[1148]. Des manœuvres militaires importantes ont lieu dans tout l'ouest du département mosellan. Les journaux sont à nouveau imprimés au cours du mois d'octobre et évoquent des sujets agréables n'ayant aucun lien avec l'actualité locale : on atteint le paroxysme de la propagande. On retrouve alors quelques programmes des cinémas *Palast* et *Rex* qui nous permettent d'affirmer que ces salles sont toujours en activité, et ce au moins jusqu'au 10 novembre, soit en pleine bataille de Metz. Trois jours avant, « 1300 bombardiers lourds et moyens déversèrent sur les positions allemandes et les ouvrages fortifiés [des alentours de Metz] des centaines de tonnes d'explosifs et de napalm »[1149]. Il demeure inutile de se demander ce que pouvait bien représenter pour la population une programmation cinématographique au milieu d'un chaos pareil, d'autant que la plupart des habitants sont dans des abris. C'est ainsi que se terminent les 53 mois d'hégémonie du cinéma allemand à Metz. Il faut attendre mars 1945 pour que l'ensemble du département

[1147] COLIN Jean, « Contribution à l'histoire de la libération de la ville de Metz : Les combats du fort Driant (septembre-décembre 1944) », *Académie nationale de Metz*, 1963, p. 105-124.

[1148] Pour une synthèse précise, documenté et illustré de la bataille de Metz, voir : KEMP Anthony, *Metz: the unknown* Battle, New-York, Stein and Day, 1985.

[1149] *Ibid*.

soit libéré. Néanmoins, dès décembre 1944 les populations qui ne sont pas encore libérées subissent un terrible siège[1150].

I.4.1 La situation après-guerre[1151]

I.4.1.a Une transition en forme de rupture

Il est difficile de concevoir l'effet produit par l'effacement soudain d'une cinématographie. Avec la fin du cinéma allemand en Moselle, disparaissent également les genres, les vedettes, les réalisateurs, les chants, les sons, les musiques et les paroles, qui lui étaient spontanément associés. L'enjeu est de savoir si les exploitants vont alors accentuer cette rupture ou prendre en compte les goûts de leurs spectateurs hérités de l'annexion, et donc aussi leurs « lacunes » concernant les films américain et français.

Comme nous l'avons observé dans la première partie de cette étude, ce n'est pas la première fois que les enjeux géopolitiques et socioculturels influent directement sur la programmation des salles du département. En effet, la période du début des années 1930 jusqu'à 1945 peut être divisée en quatre moments ayant chacun leur spécificité quant à l'exploitation cinématographique en Moselle :

- De 1930 à 1934 : il s'agit des premiers temps du cinéma parlant où les salles s'adaptent à cette innovation technologique et prennent en compte les goûts de leurs spectateurs dont beaucoup ne parlent que l'allemand.
- De 1934 à 1940 : cette période est marquée par un contrôle renforcé des services de l'État sur les programmes des salles pour contenir l'afflux de films allemands en Moselle.

[1150] Bien que la Moselle ait été presque entièrement libérée par les forces alliées au cours de l'automne 1944, le secteur le plus à l'est du département a dû attendre plusieurs semaines supplémentaires pour l'être à son tour. Entre le 29 novembre 1944 et le 15 mars 1945, plus de 120 personnes trouvent la mort dans les rues de Forbach, principalement par les bombardements des Alliés, 200 autres sont blessées et 1600 maisons sont endommagées ou détruites. La ville a subi un siège de 105 jours pendant lesquels la population vivait terrée dans les caves et autres souterrains creusés dans la roche. Les raisons de cette situation catastrophique semblent être à la fois liées au durcissement des conditions climatiques, à la contre-offensive allemande dans les Ardennes ainsi qu'à la volonté américaine de renforcer ses lignes avant d'entrer en territoire allemand. Voir : FLAUSS Jean-Claude, *La Chronique du Siège*, Sarralbe, Imprimerie Albe-Graphic, 1999.

[1151] Ce sous-chapitre s'appuie sur des recherches menées à l'occasion du colloque final de l'ANR *Cinepop50*. RESCIGNO ANTHONY, « Du cinéma des perdants aux cinémas des vainqueurs : le cinéma à la libération après cinq années d'annexion nazie », in : LE GRAS Gwenaëlle, SELLIER Geneviève, *Cinémas et cinéphilies populaires dans la France d'après-guerre : 1945-1958*, Edition Nouveau Monde, 2015, p. 253-267.

- De 1940 à 1944-45 : c'est l'annexion nazie. Il ne subsiste aucun film français (ou en français). Néanmoins, cette période ne marque pas une rupture culturelle importante, car une grande partie du public mosellan est déjà familière des productions allemandes ainsi que de leurs vedettes.
- Après 1945 : la quatrième période, celle qui nous intéresse ici, débute au moment de la Libération lorsque plus aucun film allemand n'est projeté et que les films français et américains sont de retour dans les salles. Cette fois-ci, la rupture est plus forte car le cinéma allemand qui avait su attirer les spectateurs mosellans depuis le début des années 1930 disparaît du jour au lendemain[1152]. De plus, le cinéma français a opéré quelques évolutions sous l'occupation avec l'émergence de nouveaux réalisateurs et de nouvelles vedettes qui sont inconnus des spectateurs locaux[1153].

I.4.1.b La programmation des salles à Metz de décembre 1944 à mars 1945

La reconstitution de la programmation des salles s'avère utile pour comprendre la manière dont se déroule la « libération » du loisir cinématographique en Moselle. Comme pour la démarche entreprise au sujet de l'annexion, cette reconstitution permet de prendre en compte à la fois les films les plus récents ainsi que les productions plus anciennes.

Afin d'étudier la programmation des salles au moment de la libération de la Moselle, nous avons reconstitué l'intégralité des programmes des salles sur une période allant du 16 décembre 1944, date à laquelle la première salle rouvre, au 30 mars 1945. Les programmes ont été restitués à partir de la presse qui paraît à la libération. Seules les salles de Metz y figurent de manière exhaustive, c'est pourquoi cette reconstitution ne concerne que le chef-lieu de Moselle. Quarante-deux films sont projetés dans trois salles différentes (le *Palace* et le *Rex*, les deux grandes salles du centre-ville, ainsi que l'*UT-Sablon* redevenu le *Lux*). Entre les approximations des journaux, les séances où les films sont projetés en continu et les coupures d'électricité fréquentes à la fin de la guerre, il demeure difficile de comptabiliser le nombre

[1152] Il faut attendre juin 1948 pour voir un nouveau film allemand sortir en France. *Bulletin d'information du CNC n° 7*, Paris, CNC, Janvier-Février 1949, p. 24.
[1153] CHEDALEUX Delphine, *Jeunes premiers et jeunes premières sur les écrans de l'occupation (France, 1940-1944)*, Pessac, Presse universitaire de Bordeaux, 2016.

exact de séances pour chaque film. Une moyenne relative montre que le *Rex* et le *Palace* proposent quatorze séances par film sur six jours alors que le *Lux* propose cinq séances réparties sur trois journées.

L'étude de la programmation laisse apparaître deux informations majeures. Alors que le premier mois d'exploitation montre une forte présence des meilleurs films français produits sous l'occupation, leur présence diminue progressivement pour laisser place à un nombre croissant de films datant de la seconde moitié des années 1930. Les productions américaines, dont la proportion dans les programmes augmente rapidement, marquent également leur retour mais uniquement avec des films d'avant-guerre.

Les premiers films projetés à Metz sont tous français : le premier est *La Duchesse de Langeais* (Jacques de Baroncelli, 1942). À l'image de cette production, on voit se succéder des films réalisés sous l'occupation et reconnus pour leur qualité. Alors que se déroule au même moment la *Quinzaine du cinéma français*, un événement destiné tout autant à honorer le cinéma hexagonal qu'à affirmer la différence entre les œuvres cinématographiques produites sous l'occupation et le régime de Vichy, les trente premiers jours de programmation proposent 4 des 15 films retenus pour cet événement[1154] : *Pontcarral, colonel d'Empire* (Jean Delannoy, 1942), *Douce* (Claude Autant-Lara, 1943), *Le Mariage de Chiffon* (Claude Autant-Lara, 1942), et *Goupi mains rouges* (Jacques Becker, 1943). Cet accent mis sur les grands films des quatre dernières années suggère une volonté de promouvoir le renouveau du cinéma français incarné par des réalisateurs et des vedettes qui ont émergé depuis 1940, comme Claude Autant-Lara, Jacques Becker ou encore l'actrice Odette Joyeux. Pour les mois de décembre 1944 et janvier 1945, 11 films français sur 15 sont des productions de l'occupation (soit 73 %). La proportion atteint 100 % au *Rex* ainsi qu'au *Palace*, et seul le *Lux* propose des films des années 1930. Mais pour les mois de février et mars 1945, ce ne sont plus que 9 films sortis après juin 1940 qui sont projetés sur les 18 programmés (soit 50 %), et répartis plus équitablement dans les trois salles. Cela ne peut pas s'expliquer par le fait qu'il aurait été plus facile de projeter des copies récentes dès le lendemain de la libération plutôt que quelques mois plus tard. Cette modulation s'explique plutôt par les attentes des spectateurs et leur prise en compte progressive par les exploitants. Dans son enquête de terrain effectuée en 1946 dans *L'Écran français*, Jean-Pierre Barrot rapporte une préférence des exploitants alsaciens pour des films vieux d'une dizaine d'années et dont les réservations s'étendaient jusqu'en 1947. D'après les témoignages qu'il

[1154] BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *art.cit.*, 2005.

recueille alors, il constate une difficulté de la population à s'adapter « aux films actuels [...] "qui parlent trop" »[1155].

Le cinéma de l'occupation – la future « Qualité française » – a-t-il déstabilisé les spectateurs de Moselle ? Cette hypothèse est difficilement vérifiable aujourd'hui en entretien, car ce phénomène s'observe sur une période très courte. Ce qui est probable, c'est que les spectateurs prennent plaisir à redécouvrir des films et des vedettes qu'ils avaient été contraints d'oublier depuis 1940. On retrouve dans les longs-métrages programmés des grands noms des vedettes d'avant-guerre comme Fernandel, Raimu ou Pierre Fresnay dont les journaux saluent le retour sur les écrans. Au cours du mois de mars est annoncée la réouverture imminente de la *Société des films Vox*, un prestataire de location local, qui annonce la disponibilité immédiate de plusieurs films : « LA BÊTE HUMAINE avec JEAN GABIN, PIÈGES avec MAURICE CHEVALIER ; CONFLITS et LE JOUR SE LÈVE avec JEAN GABIN, etc. » [1156]. Cette sélection confirme un attrait pour les films de la fin des années 1930 ainsi que pour les vedettes d'avant-guerre.

La libération marque également le retour des films américains sur les écrans de Moselle. Dès 1940, les autorités allemandes ont organisé un embargo sur cette production, dont aucun film n'a été projeté en Moselle depuis mai 1940. L'étude de la programmation donne des indications intéressantes quant à la progression des films américains dans les programmes. Sur les 42 films projetés durant la période étudiée, 10 sont d'origine états-unienne. D'abord sporadique, leur présence est de plus en plus grande. On trouve un film américain sur les sept films projetés en décembre, un sur dix en janvier, trois sur 12 en février et enfin cinq sur 13 en mars. Ainsi la proportion passe de 12 % à la libération à 38 % quelques semaines plus tard. Tous ces films ont été produits entre 1936 et 1939 et on se pose légitimement la question de leur provenance à ce moment précis. Un distributeur *Paramount* s'installe dans les locaux du cinéma *Scala* à Metz, mais seulement à partir de mars 1945, pour proposer la location de ces films. Les critiques dans la presse font état de l'ancienneté des films proposés, mais sans que cela leur soit reproché. C'est plutôt la qualité de l'œuvre et le plaisir de retrouver des stars boycottées pendant quatre ans et demi, qui sont mis en avant. On lit par exemple à propos du film *La Mascotte du régiment* (*Wee Willie Winkie*, John Ford, 1937) : « La réalisation de cette bande, déjà quelque peu ancienne puisque Shirley est actuellement âgée de 17 ans, est

[1155] BARROT Olivier, *op.cit.*, p. 128.
[1156] Les titres et les noms apparaissent en majuscule dans la publicité.

parfaite », ou encore au sujet de *Kentucky* (David Butler, 1938) : « L'action de ce beau film américain, dont la réalisation n'est pas récente, se situe principalement sur la piste. Loretta Young dont nous n'avons pas oublié l'adorable physionomie à l'écran (…) ». Cette montée en puissance des films produits dans la seconde moitié des années 1930 paraît correspondre à une attirance des spectateurs pour des références filmiques datant de cette époque. L'étude de la programmation et des articles en rapport avec le cinéma dans la presse nous montre que c'est le plaisir de retrouver des anciennes stars qui semble le principal motif des sorties au cinéma. Il s'agit de comprendre comment les goûts cinématographiques soumis aux aléas culturels de l'annexion s'adaptent durant la période étudiée. En effet, si dans un premier temps la programmation fait la part belle à un cinéma plus ancien, l'objectif des exploitants reste de faire connaître aux spectateurs les nouveautés.

Le recueil des témoignages des spectateurs ayant vécu cette période vise à faire émerger leurs souvenirs. Le but de ces entretiens est autant de restituer des détails qui caractérisent les séances à la Libération que de comprendre comment les goûts de ces spectateurs se sont adaptés aux changements de la programmation.

I.4.1.c Le devenir des goûts des spectateurs

Les spectateurs adolescents semblent avoir subi d'une manière radicale le bouleversement de la libération en matière de programmation. Ils ont vécu leur première expérience cinématographique au début de l'annexion et ont donc construit leur culture cinéphilique avec les codes du cinéma allemand et ses vedettes. Que se passe-t-il lorsque toutes leurs références culturelles leur sont interdites à la Libération ? Lorsqu'on les interroge sur cette période, ils expriment presque tous la même opinion, à savoir que le cinéma de la libération ne leur procure pas la même excitation que celui de l'annexion. Ils semblent alors dépourvus de souvenirs, sans doute à cause d'une expérience du cinéma moins facile à mémoriser que celle de la période précédente :

Discutant : Et donc après-guerre il n'y avait plus de films allemands ?

Raymond : Non, non. Enfin si, ils en projetaient de temps en temps pour les anciens.

Discutant : Quand je parle de l'après-guerre, je parle de tout de suite après la libération.

Raymond : C'était fini !

Alice : On était content de voir des films français, mais j'y allais moins...

Discutant : Vous avez des souvenirs des premiers films que vous avez vus ?

Alice : Pas trop, à croire que ça m'a moins marquée !

La discussion en groupe fait bénéficier à chacun du processus de remémoration des autres et permet de faire ressurgir petit à petit les détails des pratiques spectatorielles. On découvre ainsi que certains de ces jeunes gens participaient à des séances offertes par l'armée américaine :

Lucien : J'ai vu des Américains tout de suite après-guerre, ils avaient un truc d'aide pour les Français et ils ont ouvert un foyer près du parking du Match*. Il y avait un foyer de jeunes, on buvait du* Coca-Cola*, et il y avait une table de ping-pong. Et une fois ils ont mis un film mais lequel, je ne sais pas !*

Mais c'est surtout l'introduction d'autres références cinématographiques par le discutant qui permet de faire ressurgir des souvenirs de plus en plus précis :

Discutant : La Belle et la Bête*, vous l'avez vu ?*

Raymond : Oui, après la guerre.

Alice : Oui, oui.

Raymond : Et puis Les Enfants du paradis *!*

Lucien : La Bataille du rail...

Anthony : Les Enfants du paradis *est sorti en 1945.*

Raymond : Il a été tourné pendant la guerre alors avec Arletty.

Lucien : La Bataille du rail*, je me souviens, et un film aussi avec...* La Grande Illusion.

Alice : Ça, ça devait être avant-guerre.

Raymond : Après la guerre, on a vu beaucoup de films avec Stroheim.

Le reste de la discussion met en évidence les vedettes ayant laissé le plus de souvenirs dans les esprits des témoins présents. Leurs références cinématographiques sont liées à une

culture populaire héritée autant du cinéma des années 1930 que de celui des années 1950. Les témoins citent notamment Ray Ventura, Marcel Pagnol, Raimu ou encore Jean Gabin. Aucun nom associé de manière plus étroite au cinéma de l'occupation n'est cité.

Loin d'avoir fait l'impasse sur leur culture cinématographique, les spectateurs interrogés aujourd'hui dévoilent des formes de prise en compte de leur expérience cinématographique à l'époque de l'annexion pour appréhender le cinéma de l'après-guerre. Le fait qu'ils utilisent des vedettes françaises d'après-guerre pour évoquer des vedettes allemandes de l'annexion est une première indication d'un mécanisme de transposition de leurs goûts entre ces deux époques. Ainsi, la vision d'un portrait de Benjamino Gigli, ténor italien à l'affiche de nombreux films durant la guerre, leur rappelle tout d'abord Tino Rossi[1157]. De la même manière, Thérèse dont l'idole fut Marika Rökk se sert d'Annie Cordy pour décrire ses qualités[1158] :

Discutant : Vous l'avez vue souvent ?

Thérèse : Oui, je ne loupais aucun film de Marika Rökk.

Discutant : D'accord.

Thérèse : C'est au-dessus de tout pour moi. Elle a plus de tempérament qu'Annie Cordy, elle a tellement de punch, de tempérament. Elle sait chanter, danser...

Discutant : Et vous l'avez connue...

Thérèse : Par les films.

Discutant : Après-guerre ?

Thérèse : Pendant la guerre, et avant la guerre.

Ce type de transposition se retrouve dans la plupart des entretiens où les témoins créent d'eux-mêmes des paires de vedettes. On peut voir là une stratégie des spectateurs qui utilisent leur mémoire des noms qui leur sont précieux pour évoquer leur propre culture cinématographique mais aussi leurs critères de jugement des œuvres.

[1157] Dans le film allemand *Ave Maria* (Johannes, Rieman, 1936), Benjamino Gigli interprète, comme souvent, un chanteur d'opéra qui se nomme Tino Dossi. Les producteurs semblent jouer avec ce rapprochement avant-guerre déjà.

[1158] Néanmoins, Annie Cordy démarre sa carrière cinématographique au début des années 1950. Cette transposition nous éloigne légèrement de la période de l'immédiat après-guerre.

L'analyse approfondie des entretiens révèle toutefois que les souvenirs les plus forts concernent les films musicaux projetés pendant et après la guerre, à l'image des observations faites au sujet du cinéma de l'annexion. Bien qu'eux-mêmes n'expriment pas clairement leur attirance pour ce type de films après la Libération, on remarque qu'ils sont capables de se remémorer les films musicaux américains projetés après-guerre :

Lucien : On s'intéressait aux actualités pour la fin de la guerre, il y avait plusieurs films américains d'actualités.

Alice : Il y avait quand même des Jean Gabin !

Lucien : On voyait des films sur les colonies.

Raymond : Un des premiers films américains que j'ai vus c'était Swing out the Blues (rire). *On trouvait ça bien parce qu'on ne connaissait pas.*

Swing out the Blues est un film américain de Malcolm St. Clair, sorti en 1943 avec l'acteur Bob Haymes. Il s'agit d'une comédie avec des numéros musicaux. Dans un autre entretien, nous avons utilisé le titre de ce film pour voir s'il signifiait quelque chose pour d'autres témoins :

Discutant : Swing out the Blues*, ça vous rappelle quelque chose ?*

Adèle : Non, ça ne me dit rien...

Thérèse : Non.

Adèle : Moi, si, il y a eu les, euh... In the Mood... Quand il y a eu les musiques avec euh...

Thérèse : In the Mood ? Avec euh...

Adèle : Oui...

Thérèse : Oh ! Oh ! (elle tape dans ses mains)

Adèle : Vous voyez ? Ça vous dit quelque chose ?

Discutant : Je ne le connais pas.

Adèle : C'est quand le swing *est venu là, on était enragé. Et...*

Thérèse : Oh celui qui est mort, il est mort... Il est tombé, l'avion s'est écrasé en mer... Il faisait de si belles musiques... Hmm ?

Adèle : Oui... Je cherche...

L'utilisation de ce titre de film a permis d'entamer un échange au sujet de la chanson *In the Mood*, jouée dans le film musical américain *Sun Valley Serenade* (H. Bruce Humberstone, 1941)[1159] sorti en 1941. Thérèse se souvient très bien de cette chanson qui semble lui rappeler beaucoup de souvenirs. Sans être capable de donner le nom du film, elle identifie son interprète Glenn Miller, mort au cours d'un accident d'avion dans la Manche en 1944. Même si on ne peut vérifier précisément à quel moment Thérèse a vu ce film, nous remarquons qu'il fait partie de la liste des 40 films sélectionnés par l'*Office of War Information* et envoyé en Europe au moment de la libération[1160]. Ces longs-métrages ont été sélectionnés dans une perspective propagandiste pour diffuser notamment, à travers eux, une image positive des États-Unis. *Sun Valley Serenade* s'inscrit dans le corpus des films censés présenter l'*American Way of Life* et capable de démentir l'image de l'Amérique qu'avait diffusées la propagande allemande notamment[1161].

Les souvenirs des films musicaux semblent se jouer des ruptures qui se sont produites dans la programmation des salles de Moselle. Que ce soit à travers des films allemands avec Zarah Leander ou Marika Rökk, des opérettes françaises ou italiennes avec Benjamino Gigli ou Tino Rossi, ou encore des films américains de *swing,* le genre des films musicaux constitue une part importante des éléments que les témoins sont capables de se remémorer.

La rupture qui se produit à la Libération lorsque les films allemands sont remplacés par les films français et américains n'est pas si brutale. Bien que les spectateurs interrogés aient construit leurs goûts du cinéma et leurs critères de jugement des œuvres en grande partie avec le cinéma de la période nazie, ils ont su mettre en place à la libération des automatismes destinés à remplacer des vedettes dès lors bannies des salles par d'autres de nationalité française et américaine. Bien qu'il soit difficile de déterminer précisément les détails des pratiques

---

[1159] *Tu seras mon mari*.

[1160] LEONARDI Francesca, *Les films du débarquement : étude du lot de « 40 » longs-métrages hollywoodiens sélectionnés par l'Office of War Information pour l'Europe (génèse, analyse et diffusion en Italie et en Europe, 1943-1945)*, thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, 2013, p. 244. Le corpus se compose d'une sélection de cinq films pour chacun des grands studios américains.

[1161] *Ibid*., p. 213.

spectatorielles à la fin de la guerre, l'exemple des films musicaux montre qu'il existe des formes de continuité dans ces pratiques. Les témoins interrogés se souviennent très bien des grands films allemands d'opérette ou de revue et des films musicaux de l'après-guerre car ils s'inscrivent dans une même perspective esthétique.

Il demeure difficile d'estimer précisément ce que devient le loisir cinématographique dans les mois qui suivent la période étudiée dans cet article. À titre d'observation, nous avons reconstitué les programmes de Metz pour le mois de décembre 1945. Outre une programmation plus équilibrée entre les films de la période de l'occupation et celle des années 1930 ainsi qu'une proportion de films américains d'environ un quart, notre regard est attiré par la présence d'une production autrichienne, *Der Zauber der Boheme*[1162]. Il s'agit d'un film sorti en 1937, réalisé par Géza von Bolváry avec Theo Lingen et Paul Kemp, trois noms que l'on retrouve beaucoup dans la programmation des salles de Moselle durant l'annexion. Il s'agit d'un film musical, réalisé certes avant l'*Anschluss*, mais qui répond parfaitement aux caractéristiques des films autrichiens prisées par les spectateurs mosellans durant l'annexion. Le casting, la réalisation et le genre du film permettent aux spectateurs de l'évaluer à coup sûr comme un film correspond à ceux des films de l'annexion[1163]. Theo Lingen est l'un des acteurs les plus cités dans les entretiens sur le cinéma nazi et Paul Kemp est présent dans de nombreux films allemands programmés entre 1940 et 1944. Pourtant le programme affiché dans *Le Républicain lorrain* n'indique pas leur nom, une manière implicite de rejeter le cinéma de l'annexion nazie et d'oublier le plaisir qu'il a pourtant réellement procuré aux spectateurs mosellans pendant plus de quatre ans de guerre.

[1162] TVF : *Le charme de la Bohême.*

[1163] On pourrait même penser qu'il est choisi car il s'inscrit justement dans ce type de films mais qu'il n'est pas concerné par l'embargo qui touche le cinéma nazi dans l'immédiate après-guerre.

I.4.2 Le problème de la reconnaissance d'une qualité artistique

Au lendemain de la guerre, la société tout entière semble prendre conscience du lien pourtant évident qui a existé entre l'industrie cinématographique allemande et le parti nazi pendant 12 ans. Outre les films allemands qui sont interdits de diffusion, la fin des années 1940 est marquée par les comparutions et arrestations de plusieurs réalisateurs allemands[1164].

L'épuration du nazisme qui se produit en Moselle et le poids psychologique des souffrances endurées par la population vont progressivement recouvrir la vie quotidienne de l'annexion d'une chape de plomb. À mesure que l'annexion s'éloigne, il devient de plus en plus difficile pour les spectateurs de témoigner leur attachement au cinéma de leur adolescence. Comment se remémorer les souvenirs d'un cinéma désormais disparu et sans continuité ? À ce titre, les adaptations qu'ils effectuent de leurs goûts cinématographiques sont un moyen de rediriger leur attention sur des objets légitimes.

La plupart des Mosellans interrogés révèlent une sorte de fracture en eux, causée par cette incapacité à parler librement de leur culture cinématographique héritée de l'annexion. Cela s'observe surtout chez les personnes qui nous ont contactés d'elles-mêmes, à la suite de l'appel à témoin publié dans la presse régionale. Le fait qu'elles aient pris l'initiative de répondre positivement à l'annonce révèle une envie, voire un besoin, de parler de leur cinéphilie proscrite. Le témoignage devient alors un moyen de renouer avec le cinéma de cette époque et de prolonger son expérience soixante-dix ans plus tard. Avec eux, l'entame des discussions se produit presque de la même manière :

[1164] Veit Harlan est jugé pour « crime contre l'humanité » à Hambourg en 1949 et finit par être acquitté (voir NOAK Frank, « Trial », *Veit Harlan : the life and work of a Nazi-filmmaker*, Lexington, University Press of Kentucky, 2016, p. 271-274). Leni Riefenstahl est arrêtée au lendemain de la guerre puis placée en résidence surveillée par les autorités françaises d'occupation en Autriche (BIMBENET Jérôme, *Quand la cinéaste d'Hitler fascinait le France : Leni Riefenstahl*, Panazolle, Lavauzelle, 2006, p. 190-193). Ces deux cas sont l'occasion entre 1945 et 1950 d'une surmédiatisation importante qui joue certainement un rôle dans la perception du cinéma allemand.

Jean-Marie : Vous avez eu d'autres réactions ?

(…)

Jean-Marie : Moi je vais plutôt écouter ce qui vous a motivé, puis après on verra… Parce que, vous êtes originaires d'où ?[1165]

Marguerite : Dites-moi pourquoi vous vouliez-ça ?

Discutant : Alors, pourquoi, vous parlez de…

Marguerite : Pourquoi vous vouliez que je vous parle de ce temps là ?[1166]

Lucien L. : Ça marche, il y a des réponses (ndr : à l'appel à témoin*) ?*

Discutant : Oui, c'était le but de l'article, d'avoir au moins une réponse ! Et pour l'instant il y en a eu quatre ou cinq.

Lucien : Alors dites-moi voir qu'est-ce que vous attendez de moi ?[1167]

Ces questions posées par les témoins envers le discutant dévoilent leur état d'esprit. Il s'agit d'un mélange de curiosité, d'excitation et de méfiance vis-à-vis de la discussion qu'ils s'apprêtent à entamer. Ils tentent avant tout de mesurer l'existence d'un groupe de passionnés. Ils s'appuient beaucoup sur le discutant et attendent de lui qu'il leur suggère des pistes thématiques pour débuter l'entretien. Alors que tous les trois ont pris l'initiative de contacter le chercheur, elles inversent la situation pour se placer en situation d'observateur. Il s'agit d'une manière de prendre ses distances avec l'objet de la discussion dont ils connaissent les ambiguïtés idéologiques. Les témoins ont conscience de la mauvaise image du cinéma nazi comme le signale Marie-Louise : « Pendant longtemps le cinéma allemand, il a été… mal perçu, mis à l'index. Donc du coup, il y a beaucoup de gens qui ne s'y sont jamais intéressés ». Jean-Marie estime aussi qu' « en France "ça" c'est…mal vu … ». Pour lui, « en tant que Mosellan », il sait faire la part des choses, c'est-à-dire séparer le régime nazi du cinéma qu'il a produit. Il nous a confié avoir voulu écrire un article au sujet du cinéma allemand de l'annexion. Il avait alors collecté des informations, acheté des livres au sujet du cinéma nazi, notamment l'*Histoire du Cinéma nazi*[1168], et s'était ensuite adressé à des associations spécialisées dans

[1165] Entretien Jean-Marie.
[1166] Entretien Marguerite.
[1167] EG-4.
[1168] CADARS Pierre, COURTADE Francis, *op.cit*.

l'histoire locale. Malheureusement pour lui, son initiative n'a jamais soulevé la curiosité de celles-ci. En 1999, il a écrit une lettre à la *Deutsche Kinemathek* à Berlin dans l'espoir de nouer un dialogue et de collecter quelques informations au sujet du cinéma nazi. Certains passages de ce document témoignent du besoin de Jean-Marie partager son expérience :

> *Je suis français, habitant aux environs de Metz en Moselle (…) J'essaie en vain jusqu'à présent de satisfaire l'intérêt que je porte au cinéma allemand en dehors de toute idéologie, pour la période précédant la dernière guerre et jusqu'à la fin de celle-ci. (…) J'aimerai savoir si un répertoire des films de cette période existe et si ces films ont été sauvegardés malgré les destructions et les interdits pour certains. Sont-ils accessibles dans l'ensemble et de quelle façon ? Je serais très désireux si vous pouviez, soit me donner les adresses utiles qui me permettraient de faire des recherches sur le sujet, ou me mettre en relation avec une personne qui aurait le même intérêt que moi. (…)*

Le paradoxe de cette lettre est qu'elle témoigne d'une passion intacte pour le cinéma allemand mais que, pour autant, Jean-Marie ignore beaucoup du devenir du cinéma nazi au cours de la seconde moitié du XXème siècle. Un an auparavant, Il avait déjà envoyé cette lettre au président d'une association culturelle de Sarrebruck, en Allemagne, pour tenter de nouer un échange. Dans les deux cas, Jean-Marie n'a jamais reçu de réponse.

I.4.2.a La « mise à l'index » de la culture cinématographique de l'annexion

Les spectateurs mosellans témoignent d'un sentiment de rejet à leur encontre ainsi qu'à l'égard de leur cinéphilie héritée de l'annexion. Ils n'hésitent pas d'ailleurs à relier cette marginalisation à celle des acteurs et actrices qu'ils ont admirés à cette époque.

Pendant la première partie de son entretien, Marie-Thérèse est revenue à plusieurs reprises sur le fait que les vedettes allemandes avaient été « mises à l'index » après la guerre[1169]. La retranscription de l'entretien, et le recul permis par l'analyse, nous ont révélé que cette qualification s'appliquait autant aux stars qu'à sa propre expérience de spectatrice :

[1169] Cette assertion est en partie réelle puisque, pendant plusieurs années, la plupart des vedettes se mettent en retrait de l'industrie cinématographique. Pour autant, ils démarreront tous une « seconde carrière » et continueront de « vivre » du cinéma. Bien entendu, l'impact de ces films réalisés après-guerre n'atteindra jamais le niveau de celui du cinéma nazi.

Marie-Thérèse : (…) Ma foi... Ilse Werner qui était si... Qu'est-ce qu'elle était bien cette Ilse Werner... Elle dansait, elle chantait, elle sifflait... Elle était bien. Je l'ai vue à la télé après... Elle a dit : "Il fallait bien qu'on mange, qu'on travaille"... Qu'est-ce qu'ils auraient dû faire ? Ils auraient dû partir comme la Marlène Dietrich en Amérique. Et encore, après-guerre, les Allemands lui en ont voulu parce qu'elle avait été infidèle à son... (elle se reprend et hausse le ton*) Qu'est-ce qu'on doit faire ? Mais qu'est-ce qu'on doit faire ? On collectionnait tous les... On collectionnait ça* ! (elle regarde ses cartes postales d'acteurs allemands).[1170]

La citation des propos d'Ilse Werner permet à Marie-Thérèse de trouver des mots pour évoquer son propre malaise. Le rapprochement qu'elle opère entre l'actrice et elle transparaît dans la dernière phrase lorsqu'elle passe soudainement du pronom « *ils* » au pronom « *on* ». Elle s'associe ainsi au dépit de la vedette « condamnée » à exercer son métier malgré la politique, comme elle fut « contrainte » de se divertir avec des films produits par les nazis. Marie-Thérèse actualise ensuite la problématique soulevée par Ilse Werner en passant du conditionnel passé (« Qu'est-ce qu'ils auraient dû faire ? ») au présent de l'indicatif (« Qu'est-ce qu'on doit faire *?* »). Le malaise quant à sa propre appréhension de son expérience marginalisée est donc toujours présent dans l'esprit de notre témoin. D'autre part, on remarque aussi que soixante-dix ans après l'annexion, l'admiration de Marie-Thérèse pour Ilse Werner est toujours l'occasion d'une identification de l'une à l'autre pour permettre de parler de soi.

L'entretien est alors une manière pour le témoin de s'interroger à son propos en opérant « une autoanalyse provoquée et accompagnée »[1171]. Lorsqu'on explique à Marie-Thérèse le sens de la démarche entreprise dans l'étude du cinéma de l'annexion, on en profite pour lui indiquer que nous ne souhaitons pas « juger » la pratique spectatorielle mais la comprendre et la légitimer. Cette intervention qui définit plus clairement l'objectif de l'entretien finit par rassurer Marie-Thérèse lorsqu'elle reprend mot pour mot les propos du discutant :

Marie-Thérèse : Soixante-dix ans, tabou. Ils ont vraiment été mis à l'index tous ces artistes. « Fallait bien qu'on mange » qu'elle a dit Ilse Werner... Fallait bien qu'on mange, fallait bien qu'on travaille. Ben

[1170] Entretien Marie-Thérèse.

[1171] HAAS, Valérie, MASSON Estelle, « La relation à l'autre comme condition à l'entretien », *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, volume 71, n°3, 2006, p. 77-88.

oui, et alors nous autres, comme vous avez dit. Oui c'est bien votre réflexion ! Alors nous autre parce qu'on allait voir leurs films on était nazi ? Hein ![1172]

On remarque ici la difficulté d'entamer un entretien au sujet d'une thématique délicate, voire taboue. Il convient d'évaluer le confort moral du témoin pour qu'il puisse parler en étant certain qu'il ne sera pas jugé. Cette empathie nécessaire envers le témoin ne modifie pas, à notre sens, la vraisemblance des souvenirs qui sont ensuite relatés. Au contraire, elle ouvre la voie à une rétrospection libérée d'une partie de ses « chaînes éthiques ».

Paradoxalement à la fin des années 1940, lorsque nos témoins ont déjà entamé une « dissimulation » de leur passion pour les films allemands, nous observons en France un phénomène de légitimation artistique à l'intention d'une partie des réalisateurs du Troisième Reich.

I.4.2.b L'héritage du cinéma nazi dans la France de l'après-guerre

La littérature au sujet du cinéma en France pendant l'occupation est plutôt abondante[1173]. Elle aborde en détails la mainmise de l'Allemagne nazie sur le secteur de l'industrie cinématographique dès les premières semaines de l'occupation, souligne la présence d'une part importante de films allemands mais n'accorde qu'une place minoritaire à l'analyse détaillée de la place desdits films dans le marché cinématographique français.

Nous sommes confrontés à deux points de vue concernant la consommation des films allemands par les spectateurs français. Certains prônent l'échec des films allemands sur le marché local quand d'autres affirment que certaines séances de films allemands étaient bien fréquentées par les spectateurs. Georges Sadoul écrit quelques années seulement après la fin de la guerre : « Le grand public, dès la fin de 1940, s'était mis à boycotter les films allemands, qui

[1172] Entretien Marie-Thérèse.

[1173] Nous renvoyons le lecteur aux références liées au cinéma en France pendant l'occupation dans la bibliographie du tome 2.

furent bientôt projetés devant des fauteuils vides »[1174]. Le critique français Jacques Siclier tempère ce jugement dans son ouvrage consacré au cinéma de l'occupation : « Une opinion largement répandue veut que le public ait boudé [les films allemands], par patriotisme. Eh bien, non ! Ils n'attirèrent pas autant de spectateurs que les films français, mais ils furent vus par beaucoup de monde »[1175]. Paradoxalement, l'avalanche de publications sur le cinéma de l'occupation n'accorde que très peu de place à la comptabilisation des entrées des films selon leur nationalité. On sait que les films allemands représentent 43 % des films programmés à Paris en 1942, et 32 % l'année suivante[1176]. Nous savons également qu'au cours de la saison 1941-1942, les films allemands représentent 15 % du « rendement » des salles en France et 12,7 % l'année suivante[1177].

Ce sont les analyses locales qui permettent de mesurer plus précisément ces tendances. À Caen, la reconstitution de la programmation indique que 77,2 % des films projetés entre 1940 et 1944 sont français et 19,4 % sont allemands[1178]. On note quelques disparités selon les périodes (11 % de films allemands pour le premier semestre de 1944, 23,8% de films allemands au premier semestre de l'année 1942) et les quatre salles du centre-ville. Certaines proposent jusqu'à 38 % de films allemands[1179]. Une programmation de films n'existe pas indépendamment du jugement des spectateurs. Il convient donc d'admettre que cette présence des films allemands répond à une demande et les exploitants ne sacrifieraient pas un cinquième de leur programmation à des « fauteuils vides ». De plus, l'attrait pour les films allemands, comme en Moselle, est bien antérieur au début de la guerre[1180]. C'est finalement à Longwy qu'on obtient une mesure précise du poids des films allemands, du moins pour le premier semestre de l'année 1944. La reconstitution des programmes opérée par Fabrice Montebello

---

[1174] SADOUL Georges, *Histoire générale du cinéma (Tome VI) : Le cinéma pendant la guerre 1939-1945*, Paris, Denöel, 1954, p. 44-45.

[1175] SICLIER Jacques, *La France de Pétain et son cinéma*, *op.cit*, p. 19-20.

[1176] GARÇON François, *op.cit.,* p. 173-174.

[1177] Archives nationales F/42/132, dossier Léo Vogelweith, cité dans ; MONTEBELLO Fabrice, *op.cit*., 2004, p. 40-41. Le rendement signifie la recette nette d'un film moins la part à destination de la salle calculée selon le pourcentage de location du film. Par contre, aucun film allemand n'est identifié parmi les 25 films qui réalisent les meilleurs rendements au cours de l'occupation.

[1178] LECOUTURIER Yves, « Le cinéma à Caen sous l'occupation (1940-1944) », *Annales de Normandie*, année 38, n°1, 1988, p. 19-29.

[1179] *Ibid*.

[1180] C'est ce que montre François Garçon lorsqu'il indique que le cinéma allemand est présent dans les circuits français dans les années qui précèdent la guerre et qu'il parvient « non pas simplement à s'y maintenir, mais à prospérer, y compris dans la montée du bellicisme hitlérien » (GARÇON François, *op.cit*., p. 170). Georges Sadoul témoigne aussi de son expérience personnelle lorsqu'il indique qu'à la veille de sa mobilisation en 1939, il profite de sa « dernière soirée » pour se rendre au cinéma et tombe sur le film allemand *Der Rebel*. Sadoul le qualifie de « propagande hitlérienne » mais la réalisation date de 1932. Pour autant, le film plaît tout particulièrement à Hitler et Goebbels (ils assistent ensemble à une projection en janvier 1933). Ce dernier entrevoit dans cette réalisation « le film de l'avenir ». HULL David S., *op.cit.,* p. 15.

montre qu'entre le 1er janvier et le 15 août 1944, 85 programmes sur 290 proposaient un film allemand, soit 29 % du total[1181]. Ces films représentent 23 % des entrées enregistrées[1182]. Parmi les 30 programmes, toutes nationalités confondues, réalisant le plus d'entrées, on ne compte que deux films allemands : *Die goldene Stadt*[1183], avec 4025 entrées, réalise le deuxième meilleur score[1184] ; *Tonelli*[1185], avec 1948 entrées arrive en 25ème position. Ces chiffres attestent d'une consommation des films allemands dans la commune de Meurthe-et-Moselle. Même si elle demeure minoritaire par rapport aux films français, elle est loin d'être négligeable[1186]. Nous pouvons également nous référer aux publications hebdomadaires de l'*Agence d'information cinégraphique* pour identifier quelques chiffres de recette. Ces bulletins corporatistes se consacrent presque exclusivement à informer les lecteurs de l'actualité de l'industrie cinématographique française. Néanmoins, certaines grandes villes françaises transmettent presque chaque semaine les recettes de leurs cinémas. Les informations à propos des films allemands sont lacunaires mais elles attestent d'une consommation effective de ces films sur le marché cinématographique français. On apprend notamment que l'opérette *Wiener Blut* réalise une « bonne semaine » au *Paris-Forum* à Nice en mars 1943[1187]. Le film *Die Sache mit Styx*[1188] réalise 224 808 F de recette après une semaine au *Variétés* de Toulouse début-avril tout comme *Frauen für Golden Hill*[1189] au *Cinéac* de la même ville[1190]. Au début du mois de janvier 1944, *Titanic* est le film réalisant les plus grandes recettes à Marseille et à Toulouse[1191]. Du 9 au 16 février, *Die goldene Stadt* est programmé simultanément dans deux salles de Marseille (*Majestic* et *Studio*) et y réalise 340 000 F de recette en sept jours[1192]. On identifie également les passages de films plus anciens comme *Das indisch Grabmal* qui est programmé au *Vox* à Toulouse en janvier 1944[1193]. Ces quelques évocations de films allemands ne sont pas

---

[1181] MONTEBELLO Fabrice, *op.cit.*, 1997. Nous le remercions d'avoir mis sa base de données à notre disposition pour effectuer ces calculs.

[1182] Soit 72 150 tickets sur 308 649.

[1183] Dans un souci de cohérence avec le reste de la thèse, les titres sont donnés dans leur version originale bien que les auteurs cités les donnent dans leur version française.

[1184] Le film est programmé à deux autres reprises et cumule en tout 6782 entrées sur les huit premiers mois de l'année 1944, alors que les films arrivant en 1ère, 3ème et 5ème place ne sont programmés qu'une seule fois sur cette même période. Ainsi, *Die goldene Stadt* est le film qui connait le plus de succès durant ces huit mois de l'année 1944. *Ibid.*

[1185] Viktor Tourjansky, 1942, TVF : *La coupole de la mort.*

[1186] À l'exception de 12 programmes contenant des films italiens, tous les autres films de l'année 1944 sont des productions françaises.

[1187] *Agence d'information cinégraphique, 27 mars 1943, 13ème année, n°12.*

[1188] Karl Anton, 1941, TVF : *L'affaire Styx.*

[1189] Erich Waschneck, 1938, TVF : *Femmes pour Golden Hill.*

[1190] *Agence d'information cinégraphique*, 10 avril 1943, 13ème année, n°14.

[1191] *Agence d'information cinégraphique*, 22 janvier 1944, 14ème année, n°04.

[1192] *Agence d'information cinégraphique*, 22 janvier 1944, 14ème année, n°04.

[1193] *Agence d'information cinégraphique*, 26 février 1944, 14ème année, n°09.

exhaustives, il faudrait y consacrer une étude approfondie, mais elles suffisent à confirmer la consommation du cinéma allemand en France occupée.

Nous pouvons également nous référer aux témoignages de certaines personnalités de la cinéphilie « savante », eux-mêmes spectateurs pendant l'occupation, pour faire émerger les souvenirs de l'expérience des films allemands. À l'instar des témoins mosellans, ils vivent le cinéma de leur adolescence pendant cet « âge d'or » de l'industrie cinématographique française[1194] et parmi les films qu'ils consomment se trouvent des films allemands. Il suffit que les critères de sélection de ces jeunes Français correspondent à ce que ces films leur promettent pour qu'ils soient tentés d'aller les voir. François Truffaut cite *Die goldene Stadt* et *Münchhausen* lorsqu'il aborde son expérience de jeunes spectateurs dans la préface du livre *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*[1195]. Ces deux films sont parmi les premières productions en couleur du cinéma européen, il n'est donc pas étonnant qu'ils aient retenu l'attention du futur réalisateur, ne serait-ce que pour découvrir cette innovation technique[1196]. Le témoignage de Jacques Siclier, déjà évoqué ci-dessus, est plus riche encore et nous renseigne sur la dimension plaisante de certains des films et vedettes du cinéma nazi[1197]. Il cite *Jud Süss*, un « film esthétiquement fignolé [qui] suscita, il faut le dire, un succès de curiosité », *Ohm Krüger*, *Hitlerjugend Que*x ainsi que *Weisse Sklaven*, sans que l'on puisse savoir si lui-même a vu tous ces films. Par contre, il se souvient très bien de Zarah Leander considérée « comme un substitut de Greta Garbo et très appréciée »[1198], de Marika Rökk, « la vedette dansante et chantante des films de Georg Jacoby » ainsi que de la « blonde et fadasse » Kristina Söderbaum dont il dit qu'elle incarnait « pour [lui] la *Gretchen* typique ». Pour Jacques Siclier, la production allemande est « loin d'avoir laissé de mauvais souvenirs » même s'il concède qu'après la libération « peu de français osèrent dire qu'ils y avaient trouvé du plaisir, qu'ils avaient admiré – entre autres – *La Ville dorée* de Veit Harlan et *Les aventures fantastiques du baron de Münchhausen* ». L'auteur nous montre qu'il possède une connaissance précise de l'offre cinématographique allemande issue en partie de son expérience de l'occupation. En dépit de leur origine, ces films sont une source fiable de divertissement.

[1194] GARÇON François, « Vichy, ce curieux âge d'or des cinéastes français », *Les cahiers de l'IHTP*, n°8, 1988, p. 193-206.

[1195] TRUFFAUT François, « André Bazin, l'occupation et moi », in : BAZIN André, *Le cinéma de l'occupation et de la résistance*, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 11-31.

[1196] François Truffaut est né en 1932, il est donc très probable que ces films soient les premiers qu'il ait vu en couleur.

[1197] SICLIER Jacques, *op.cit*.

[1198] *Ibid*., p. 20.

À côté de ces souvenirs, qui de par l'aura de leurs auteurs contribuent à caractériser l'expérience des films allemands en France occupée, on observe également un intérêt pour le cinéma nazi dans les programmes des ciné-club de la fin des années 1940. L'étude d'ampleur menée par Léo Souilles-Debats au sujet de « la culture cinématographique du mouvement ciné-club »[1199] nous permet d'observer la présence des films allemands dans les programmes de la *Fédération française de ciné-club*. On remarque les programmations de *Die goldene Stadt* (diffusé à 13 reprises dans l'ensemble du réseau national durant la saison 1948/1949), d'*Ohm Krüger* (diffusé à trois reprises durant les saisons 1948/1949 et 1949/1950), de *Sieben Jahre Pech* (diffusé une fois durant la saison 1947/1948) et de *Romanze in Moll* (diffusé à sept reprises durant la saison 1948/1949 et à 6 reprises durant la saison 1949/1950). Léo Souilles remarque par ailleurs qu'*Olympia* est le film le plus programmé durant la saison 1948-1949 de la FFCC avec 44 séances dans toute la France[1200]. Cela ne semble poser aucun problème de conscience aux membres du réseau. Lors de son passage au ciné-club de Poissy, le documentaire est accompagné « par un authentique champion olympique venu introduire la séance ». Les recherches menées par Olivier Poupion au sujet du cinéma à Rouen nous offrent un autre témoignage de l'attrait pour les films de l'époque nazie dans les ciné-clubs français[1201]. On apprend que le 23 juin 1948, le *Film club* organise une soirée de projection avec, entre autres, *Münchhausen*. D'après l'article que consacre *Paris-Normandie* à cette soirée, seuls les ciné-clubs ont alors le droit de projeter des films allemands uniquement à leurs membres. En novembre 1948, le *Film Club* projette *Olympia* et *Die goldene Stadt*. Ce dernier est présenté par le secrétaire général du club qui n'est autre que Jacques Rivette, le futur critique des *Cahiers du cinéma* et réalisateur de la Nouvelle vague.

En 1957, la Cinémathèque française organise une rétrospective à propos d'Helmut Käutner. À cette occasion, Louis Marcorelles rédige une filmographie critique du réalisateur allemand qui est publiée dans les *Cahiers du cinéma*[1202]. Le critique français relie l'esthétique de Helmut Käutner à celle de Jean Cocteau et de Nicholas Ray. Il place « la vérité individuelle avant la vérité sociale, cultive la nuance, l'émotion choc » et propose des films où la virilité est absente et où prédomine « un sentimentalisme féminin ». Louis Marcorelles évoque *Kleider machen Leute* où il salue la direction des comédiens qu'effectue le réalisateur allemand. Il

[1199] SOUILLÉS-DEBATS Léo, *La culture cinématographique du mouvement ciné-club : histoire d'une cinéphilie (1944-1999) Tome 2*, Thèse d'histoire du cinéma, Université de Lorraine, 2013.
[1200] *Ibid.*, p. 214.
[1201] *Rouentographe, Années 1940*, Olivier Poupion, <http://rouentographe.pagesperso-orange.fr/Annees-1940.htm>, consulté le 20 août 2017.
[1202] MARCORELLES Louis, « Kaütner, le dandy », *Cahiers du cinéma*, numéro 73, juillet 1957, p. 26-29.

aborde ensuite *Auf Wiedersehn Franziska* qui représente à ses yeux « une des plus poignantes histoire d'amour » de l'histoire du cinéma, une œuvre où Käutner « frôle le réel sans s'y insérer trop profondément ». À propos de *Romanze in Moll*, Louis Marcorelles indique que Marianne Hope est l'un des plus beaux visages que l'écran lui ait révélé, « une sorte de Michèle Morgan plus anguleuse, avec une sensibilité et une émotivité qui viennent véritablement de l'intérieur ». Le journaliste des *Cahiers* voit dans *Romanze in Moll* « les plus belles scènes d'amour et d'intimité à deux » qu'il ait vu à l'écran, à l'exception de films réalisés par Frank Borzage ou Nicholas Ray. Il termine en évoquant les autres films d'Helmut Käutner sortis après 1945.

On ressent dans cet article un processus de légitimation artistique à destination des films du réalisateur allemand. À travers les références multiples à d'autres réalisateurs adulés par la cinéphilie parisienne des années 1950, Louis Marcorelles caractérise le cinéma d'Helmut Käutner autant qu'il renforce la qualité de son art[1203].

Dans son article consacré à *Jud Süss*, la philosophe Emmanuelle Glon rappelle que valeurs morales et valeurs esthétiques sont étroitement liées[1204]. Les spectateurs, et la société d'une manière plus générale, sollicitent bien souvent la morale pour évaluer l'esthétique lorsqu'ils regardent une œuvre. Cette liaison explique en grande partie les raisons du rejet systématique des films allemands produits sous le nazisme. Le simple fait qu'ils s'inscrivent dans une politique menée par le Troisième Reich suffirait à les exclure de tout processus de reconnaissance de leur qualité. À la lumière des observations faites au sujet du devenir des films allemands au lendemain de la guerre en France, il semble que le rejet envers le cinéma nazi se soit accentué après les années cinquante[1205]. Lorsque Leni Riefenstahl est la réalisatrice la plus programmée de la saison 1948/1949 de la FFCC, elle est considérée à travers le prisme de son œuvre et non en fonction du contexte de production de son film[1206]. On peut en penser tout autant de *Die goldene Stadt* dont les projections permettent de souligner une certaine qualité artistique alors qu'au même moment son réalisateur est accusé de crime contre l'humanité[1207]. Ou, plus simplement, ces projections peuvent permettre à des cinéphiles de revoir un film qui

[1203] Cet hommage adressé au réalisateur allemand n'est une démarche envisageable qu'au regard du caractère subversif, voire dissident de ses films, dont nous avons déjà souligné certains traits. Helmut Kaütner réalise huit films pendant la guerre dont deux sont censurés quelques jours après leur sortie (*Kitty und die Weltkonferenz*, *Grosse Freiheit Nr. 7*) mais cela ne l'empêche pas de pouvoir entreprendre la réalisation d'autres films. Cette dissidence « contrôlée » a certainement joué en faveur d'une reconnaissance légitime de son talent.

[1204] GLON Emmanuelle, « Le Film comme Crime : le cas Veit Harlan », *art.cit.*

[1205] Il faudrait désormais pouvoir analyser des corpus de programmes sur les périodes en question pour identifier la circulation des films produits sous le nazisme après-guerre.

[1206] SOUILLÉS-DEBATS Léo, *op.cit.*, p. 273.

[1207] NOACK Frank, *op.cit.*, p. 273.

les a légitimement marqués par sa réussite ou le plaisir qu'il a suscité chez eux. Pourtant le 7 janvier 1974, la programmation de *Die goldene Stadt* sur la troisième chaîne française provoque un vif débat dans la société ainsi que des protestations. Le lendemain dans *Le Monde*, Jacques Siclier écrit un article pour tâcher de normaliser le rapport à l'œuvre de Veit Harlan en minimisant son impact idéologique auprès des spectateurs : « Il faudrait avoir vécu cette époque, posséder de fortes connaissances historiques ou se référer à l'analyse pertinent de Cadars et Courtade, pour se rendre compte aujourd'hui que le film justifiait hypocritement la mainmise des nazis sur la Tchéquie » [1208]. Dans *France Soir,* Jean-Claude Lamy donne également raison à la direction de la chaine n°3 d'avoir maintenu la programmation de *Die goldene Stadt*[1209]. Il soutient également que le film est exempt d'idéologie et nous informe que la diffusion a été précédée et succédée d'un avertissement concernant l'absence d'antisémitisme dans l'œuvre. Quelques temps auparavant, l'émission française *Les dossiers de l'écran* avait annulé « sans explication » la diffusion d'*Ohm Krüger*[1210] et le directeur de l'O.R.T.F., Jean-Jacques De Bresson, aurait également « très discrètement » empêché la projection d'*Opfergang*[1211] (Veit Harlan, 1944).

Ces tensions reposent sur une non-prise en compte du jugement des spectateurs de ces films et donc d'une ignorance quant à leur propre démarche d'évaluation éthique des œuvres « en contexte ». Si les spectateurs annexés ou sous occupation ont jugé que certains films étaient des bons films, c'est que soit ces films ne proposaient pas de contenu idéologique, soit les spectateurs étaient capables de faire usage de leur « attention oblique » pour faire fi de la propagande ou que le film demeurait assez réussi pour « mettre de côté » ses travers moraux. Ce dernier point représente une constante dans l'histoire du cinéma, des œuvres peuvent être reconnues comme étant des chefs d'œuvre en dépit des valeurs idéologiques qu'elles peuvent contenir et propager, à l'instar de *Naissance d'une Nation* de David Griffith[1212].

[1208] SICLIER Jacques, « La ville dorée "film nazi" », *Le Monde*, 8 janvier 1974.

[1209] LAMY Jean-Claude, « Un film qui annonçait Bergman », France soir, 9 janvier 1974.

[1210] SICLIER Jacques, « La ville dorée : mélo en couleurs », *Le Monde*, 9 janvier 1974.

[1211] TVF : *Offrande au bien-aimé.*

[1212] C'est ainsi qu'Emmanuelle Glon sépare *Jud Süss* du documentaire *Der ewige Jud* en soulignant la piètre qualité de ce dernier quand le film de Veit Harlan bénéficie d'une qualité esthétique formelle saluée par Kubrick ou Fassbinder. GLON Emmanuelle, *op.cit*.

I.4.2.c Pour une objectivation de la qualité des films allemands

Le rapprochement entre les films allemands mis en lumière après-guerre en France et le palmarès de la Moselle, et des Mosellans, met en évidence des titres en commun. *Die goldene Stadt* est certainement l'un des films ayant bénéficié de la plus grande diffusion dans la France d'après-guerre et, pour rappel, il s'agit du film le plus projeté de Moselle durant l'annexion. *Romanze in Moll* est le neuvième film le plus programmé dans les salles de Moselle[1213]. Ces deux films ont acquis une notoriété grâce à la reconnaissance de leur qualité artistique au cours de la guerre et qui a été renforcée après celle-ci. Il convient également de remarquer la diffusion, certes unique, de la comédie populaire *Sieben Jahre Pech* dans un programme de la FFCC. Ce film ainsi que son réalisateur ne figurent certainement dans aucune histoire du cinéma rédigée en français[1214]. Il est pourtant remarquable que le film le plus programmé à Metz durant l'annexion (deuxième à Thionville) fasse également partie des quelques films « promus » par la FFCC au lendemain de la guerre. Ces quelques éléments pour lesquels une étude approfondie au sujet de la postérité du cinéma nazi en France serait nécessaire, nous montrent qu'il existe une convergence des jugements qualitatifs entre les spectateurs de Moselle et ceux de France, malgré des expériences vécues dans des cadres politiques différents. Possiblement, *Sieben Jahre Pech* a réalisé de bonnes audiences en France occupée. Sinon, rien ne justifierait que le ciné-club l'ait choisi parmi les dizaines et dizaines de films allemands programmés en France entre 1940 et 1944[1215].

Il faut aussi signaler les points sur lesquels la convergence des expériences cinématographiques diffère. *Ohm Krüger* est programmé dans le réseau de la FFCC, et manque d'être diffusé à la télévision française. Pourtant ce film n'est pas tellement programmé en Moselle[1216]. Un constat similaire se produit au sujet de *Weisse Sklaven*. Il s'agit d'un film de 1937, foncièrement antibolchévique, qu'on identifie aussi dans la programmation de la FFCC. Il aurait connu un succès important à Paris durant l'occupation[1217]. En Moselle, le film n'est programmé qu'à deux reprises (le 30 janvier 1943 à Hagondange et le 10 mars 1944 à Hayange).

[1213] Dans le palmarès reconstitué n°3. Voir p. 140.

[1214] Il est déjà relativement absent de l'historiographie du cinéma nazi.

[1215] À l'inverse, *Olympia* aurait pu retenir l'attention des membres de la FFCC dans une démarche pédagogique visant à identifier l'usage du cinéma en tant qu'instrument de propagande par les nazis.

[1216] Georges Sadoul remarque, à juste titre, que l'environnement coercitif du film à l'égard des populations Boers entrainait chez les Français un rapprochement évident avec leur propre situation. SADOUL Georges, *op.cit*.

[1217] ORY Pascal, La France allemande, 1933-1945, Paris, Gallimard, 2013.

L'héritage laissé par les films allemands produits sous le nazisme souffre du relatif manque d'intérêt à l'égard de cette cinématographie en France, et également de l'expérience des spectateurs durant la Seconde Guerre Mondiale. Pourtant c'est seulement en compilant les points d'accord sur « le jugement de jugements » en provenance d'expérience les plus éloignées les unes des autres (spectateurs mosellans, parisiens, allemands, etc…) qu'on puisse objectiver la qualité de l'objet artistique. Les spectateurs mobilisent des critères personnels acquis par la répétition des expériences et qui les familiarisent avec l'objet. C'est cette compétence qui caractérise l'expert et qui prouve la convergence de goûts chez des spectateurs mosellans « ordinaires » et des spectateurs faisant partie de la future élite cinéphile française. Par ailleurs, la reconnaissance de la qualité artistique de certains films allemands en France s'accorde avec la reconnaissance de cette qualité par les nazis eux-mêmes. En effet, parmi les 30 films les plus programmés à Metz, Thionville ou dans le reste du réseau mosellan, la moitié d'entre eux a été récompensée d'une mention les recommandant pour leur qualité artistique (« particulièrement recommandé pour sa qualité artistique » ou « recommandé pour sa qualité artistique ») par la *Filmprüfstelle*. C'est le cas aussi le cas de *Die goldene Stadt*, *Auf wiedersehn Franziska*, *Ohm Krüger* et *Münchhausen* qu'on a pu retrouver dans les évocations du cinéma allemand formulées par les auteurs français.

Ainsi l'expertise de la qualité artistique converge également avec les critères artistiques retenus par les fonctionnaires nazis. En soi, cette constatation confirme tout logiquement l'impératif de la performance artistique qui doit permettre au film de convaincre les spectateurs. Les choix qu'ils opèrent et leur souci de rentabiliser leur investissement dans l'achat d'un ticket de cinéma, doivent être anticipés par les producteurs et expliquent à eux-seuls la présence relativement faible de l'idéologie dans le cinéma nazi, et plus particulièrement en Moselle annexée.

Conclusion

Au terme de cette étude, le cinéma en Moselle nous apparait comme un loisir organisé et contrôlé, ayant représenté des enjeux importants pour les autorités nazies. Néanmoins, l'idéologie nazie y est peu présente et les films de propagande sont loin d'inonder le marché local. L'enjeu principal se situe du côté de l'influence culturelle. Cette étude a montré que les films allemands ont entraîné une adhésion locale. Elle s'observe dans la richesse et la spontanéité des témoignages ainsi que dans l'augmentation de la fréquentation des salles de cinéma. Alors qu'en France, on a pu expliquer la progression constante de la fréquentation des salles par la montée en puissance du cinéma français au fil de l'occupation[1218], on ne peut pas établir ce raisonnement avec la Moselle : la part annuelle de films allemands ne descend jamais sous les 86 %.

L'adhésion du public mosellan entraine des formes d'attachement consécutives au plaisir suscité par la consommation des films. Dès lors, il devient possible d'envisager que les films de l'annexion aient pu être l'objet d'usages sociaux et culturels de la part des spectateurs mosellans placés sous le contrôle des autorités allemandes. Nous soulevions en introduction l'hypothèse d'un rôle prépondérant du cinéma dans l'hégémonie culturelle spécifique qui s'impose aux Mosellans dès l'été 1940. L'usage du cinéma à ces fins est une évidence lorsqu'on observe la domination du film allemand sur le marché local et, à l'inverse, la censure des films français en Moselle. Nous imaginions également que les films avaient pu diffuser une sensibilité allemande, elle-même capable à son tour de renforcer cette hégémonie. L'attachement des spectateurs mosellans, surtout ceux pour lesquels nous avons pu proposer une observation approfondie de leurs goûts et de leurs souvenirs, semble vérifier la possibilité d'un partage d'une sensibilité avec l'Allemagne nazie. Les manières de cultiver leur passion du cinéma pendant la guerre, et de la restituer soixante-dix ans plus tard dans le cadre d'entretiens, démontrent un attrait pour les objets culturels allemands, indépendamment de leur contexte de production. Qu'en est-il alors du rôle du cinéma dans la germanisation de la Moselle ? Nous pensons qu'il a indéniablement contribué à intégrer les Mosellans dans une sphère culturelle commune avec la population allemande, notamment à travers son caractère anodin, en dehors

[1218] « Le boycott des films allemands par le grand public eut une conséquence — en apparence paradoxale : le cinéma français connut une réelle prospérité matérielle pendant l'occupation. La guerre avait augmenté en France comme dans le monde entier la fréquentation des salles. Et les films étrangers n'occupaient plus qu'une place très restreinte dans les programmes ». SADOUL Georges, *op.cit.*, p. 45.

du système coercitif et cloisonnant, et le fait qu'il ait imposé une pratique de l'allemand à ses spectateurs.

Cette intégration à une même communauté d'admirateurs s'observe dans toute l'Europe et auprès de populations aussi soumises, voire davantage, à la coercition nazie que l'étaient les Mosellans. Pour autant, tous ses spectateurs peuvent faire « usage » des films selon leur(s) besoin(s) et leurs envies du moment. Le « contexte » intègre autant la sphère publique soumise aux aléas de la guerre que la sphère privée en proie à des problématiques d'ordre social et intime. En Moselle, l'étude comparative de la consommation des films entre jeunes Mosellans et jeunes Allemands a montré qu'il apparaissait des différences fondamentales entre leurs goûts cinématographiques respectifs.

Pour autant, l'observation des formes de continuité d'un attachement affectif envers les films et les vedettes du cinéma allemand, identifiées chez certains témoins, nous interrogent sur le pouvoir culturel des films allemands, et de la culture de l'annexion en général, sur la population locale. Nous envisageons ces observations comme des preuves en elles-mêmes de l'effet de la domination culturelle imposée et organisée par les autorités nazies. Le malaise ressenti par les jeunes spectateurs mosellans qui ont été contraints de renoncer, ou de dissimuler, leur passion acquise pourtant au fil d'expériences positives peut être considéré en partie comme une conséquence perverse de l'emprise de la culture nazie sur leurs esprits.

Les nazis n'ont certainement pas su « transformer » les Mosellans en fervents défenseurs du nazisme. Par contre, ils ont pu instrumentaliser les arts, grâce à la puissance de leur industrie culturelle, pour exercer une acculturation sur les populations locales. Les jeunes Mosellans ont vécu une adolescence mise à mal par le déclenchement de la guerre en 1939. Entre mai 1940 et novembre 1944, une jeune messine comme Marie-Louise, Marguerite ou Adèle, a changé à trois reprises de nationalité et s'est vue imposée des bouleversements culturels d'une intensité rare. La nature impose aux êtres vivants de s'adapter à leur environnement sous peine de disparaître. Ne peut-on pas prétendre un raisonnement similaire, spécifique à l'être humain, concernant la possibilité d'un ajustement culturel ? Ce dernier apparaitrait comme une nécessité fonctionnelle pour les jeunes Mosellans afin qu'ils puissent espérer un avenir « normalisé », notamment grâce à l'assimilation des codes culturels de la nation ennemie.

Néanmoins, nous avons aussi souhaité montrer dans la troisième partie de cette étude que l'hégémonie culturelle n'empêchait nullement les spectateurs de prendre leur distance avec

l'idéologie des films allemands[1219]. Les Mosellans sont certes soumis au *diktat* de l'industrie culturelle et de l'idéologie nazie mais ils n'en sont pas forcément des spectateurs passifs[1220].

La corrélation entre les goûts cinématographiques des Mosellans, les films allemands dont on sait qu'ils ont eu du succès en France occupée[1221] et la légitimation artistique observée après-guerre, nous semble très importante. En effet, elle nous montre que les spectateurs mosellans, bien qu'ils fussent annexés et originaires d'une ère culturelle germanique, ont développé des préférences cinématographiques parfois très proches de celles du reste de la France. Il s'agit certainement d'un processus inconscient mais il est révélateur de la persistance d'une identité culturelle française chez les Mosellans.

L'histoire du cinéma en France pourrait être enrichie par la prise en compte des films allemands qui ont circulé sur le territoire occupé. On a beaucoup reproché à Siegfried Kracauer dans *De Caligari à Hitler* une vision restreinte du marché cinématographique allemand constitué uniquement de films nationaux[1222]. Or, la situation du cinéma en France pendant l'occupation souffre d'un problème identique puisqu'on ne s'est jamais intéressé à la consommation des films allemands et de leurs effets. Peut-être, fallait-il démontrer qu'une prise de distance effective avec l'idéologie nazie était possible, même dans les films allemands, et surtout entamer une objectivation de la qualité de ces objets[1223]. L'étude de la réception des films du cinéma nazi en France pourrait étendre notre compréhension des usages sociaux du film pendant la période de l'occupation. Nous aimerions considérer que cette « micro-histoire » du cinéma nazi en Moselle puisse être la première étape d'une investigation nationale à propos de la consommation des films allemands avant-guerre, pendant celle-ci, puis dans la seconde moitié du XXème siècle.

Nous souhaitons aussi que cette histoire du cinéma en Moselle annexée puisse inciter à mener de nouvelles recherches à propos de la vie quotidienne des Mosellans entre 1940 et 1945. Les perspectives de l'étude des pratiques culturelles sont nombreuses et quasiment toutes vierges d'investigation scientifique. La parole que nous avons donnée aux témoins leur ont

---

[1219] C'est un paradoxe inhérent dans l'étude du cinéma nazi et du nazisme en général. Nous avons observé et relaté à de nombreuses reprises les ambiguïtés de la société allemande, surtout à propos de sa tension entre la tradition et la modernité.

[1220] Bien qu'il s'agisse là d'une vision opposée quant à l'analyse formulée par Theodor Adorno dans *L'industrie culturelle*, la relecture de ce texte dévoile en fait une observation cohérente avec l'appréhension que les nazis ont eu de cette même industrie culturelle. ADORNO Theodor W, « L'industrie culturelle », *Communications*, n°3, 1964, p. 12-18.

[1221] Sur ce point, il y a encore beaucoup de données à explorer et à analyser.

[1222] KRACAUER Siegfried, *op.cit*, 1984.

[1223] Theodor Adorno considère cette objectivation comme étant « obligatoire » à la critique de l'industrie culturelle. Cette dernière doit être prise « au sérieux en proportion de son rôle incontesté ». ADORNO Theodor, *art.cit.*

offert la possibilité de se confier sur un quotidien qui demeure encore trop peu documenté. Beaucoup d'informations inédites, qui auraient eu un caractère « anecdotique » dans cette étude si elles avaient été développées, pourraient se révéler davantage pertinentes ailleurs. Il nous a semblé, à certains moments, faire émerger des sentiments et des points de vue qui étaient jusqu'à présent tus. Il est indispensable de recueillir cette parole pour approfondir notre connaissance d'une période extrêmement courte, mais ô combien sensible.

Enfin, même si nous avions l'ambition d'effectuer une observation qui soit la plus approfondie possible, des investigations complémentaires sont envisageables. Cette étude constitue un support descriptif et analytique du loisir cinématographique en Moselle annexée. Elle peut désormais être mise en corrélation avec d'autres micro-histoires de la consommation des films pendant la guerre et être confrontée aux sources officielles de l'Allemagne nazie. Il conviendrait également de poursuivre les recherches d'archives en lien avec l'exploitation locale.

Nous espérons avoir correctement répondu à l'appel lancé par Jean-Pierre Barrot, il y a plus de soixante-dix ans, quant à l'étude du cinéma dans les départements annexés.

Index des titres de films

6 Tage Heimaturlaub, 131, 137, 165, 285, 286
Alkazar, 69, 75, 130, 131, 145, 156, 163
Am Abend auf der Heide, 131, 165
Andreas Schlüter, 217, 364
Annelie, 135, 136, 144, 151, 152, 159, 310, 312
Anton der Letzte, 188
Auf wiedersehn Franziska, 137, 397
Bali – Kleinod der Südsee, 300
Bismarck, 47, 77, 217, 279, 317, 364
Carl Peters, 199, 201, 203
D III 88, 114, 199, 201, 203, 217
Damals, 130, 132, 135, 173, 178, 287
Das Bad auf der Tenne, 97, 136
Das Herz der Königin, 178, 179
Das indisch Grabmal, 110, 181, 391
Das Lied der Wüste, 179
Der 5. Juni, 87
Der Blaufuchs, 53, 178
Der dunkle Punkt, 199, 350
Der ewige Jude, 39, 125, 193, 221, 230
Der grosse König, 155, 217, 364, 368
Der grosse Preis, 89
Der Herr im Haus, 183
Der Herrscher, 217
Der laufende Berg, 153, 155, 161, 162
Der liebe Augustin, 144, 186
Der Postmeister, 56, 96
Der Stammbaum des Dr Pistorius, 199
Der Tiger von Eschnapur, 110, 151, 157, 181
Der ungetreue Eckehart, 183
Der Weg ins Freie, 88, 131, 178
Der weisse Traum, 132, 133, 134, 135
Der Zauber der Boheme, 384
Der Zerbrochene Krug, 153, 156
Des Teufels General, 301
Die Drei von der Tankstelle, 152, 155, 157
Die Entlassung, 87, 97, 131, 217, 279, 364, 369, 371
Die Feuerzangenbowle, 21, 135, 153, 163, 165, 295
Die Frau meiner Träume, 97, 135
Die Geierwally, 77, 313
Die goldene Stadt, 62, 97, 99, 110, 111, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 145, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 172, 176, 228, 256, 264, 294, 313, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 336, 337, 338, 340, 341, 344, 345, 371, 372, 373, 391, 392, 393, 394, 396, 397
Die grosse Liebe, 62, 112, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 138, 145, 151, 153, 154, 160, 162, 173, 179, 190, 281, 285, 351, 365, 370, 371
Die grosse Nummer, 131, 135
Die lustigen Vagabunden, 163
Die Rothschilds, 193, 231, 232, 233
Die Sache mit Styx, 391
Die unvollkommene Liebe, 145
Die vier Gesellen, 179
Dorf im roten Sturm, 257
Dunkelrote Rosen, 71
Ehe in Dosen, 358
Ein Walzer mit dir, 132, 176, 356
Ein Windstoss, 365
Es war eine rauschende Ballnacht, 179
Fahrts ins Abenteuer, 134, 165, 356
Falstaff in Wien, 130, 185
Feinde, 201, 203, 205, 207
Feldzug in Polen, 57, 114, 241
Flüchtlinge, 26, 195, 207, 257, 283, 304
Frau Luna, 105, 153, 155, 160, 163, 165
Frauen für Golden Hill, 391
Frauen sind doch bessere Diplomaten, 99, 130, 135, 136, 173, 179, 180, 189, 228, 294, 295
Friedemann Bach, 98
Fritze Bollmann wollte angeln, 189
Fronttheater, 87, 131, 135, 138, 199, 201, 203, 205, 209, 314
Gabriele Dambronne, 136
Gasparone, 141, 153, 155, 160, 161, 165
Geliebter Schatz, 144, 145
Gewitter in Mai, 151, 162

Hände Hoch!, 114
Hans Westmar, 220
Heimat, 53, 57, 130, 172, 173, 179, 185, 190, 235, 314, 318, 319, 321, 338
Heimkehr, 26, 163, 187, 199, 201, 203, 207, 217, 256, 283, 364, 371
Himmelhunde, 201, 203, 208, 363
Hitlerjunge Quex, 114, 199, 201, 203, 208, 220, 271, 363
Illusion, 98, 142, 380
Immensee, 97, 134, 135, 136, 153, 154, 160
Jakko, 201, 203, 205, 208, 363, 365
Jud Süss, 18, 43, 76, 77, 97, 107, 121, 122, 123, 130, 131, 136, 150, 151, 153, 155, 158, 160, 162, 163, 172, 193, 199, 205, 206, 217, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 234, 275, 329, 369, 392, 394, 395
Jungens, 201, 203, 208, 363
Kamerad Hedwig, 201, 203, 204
Kampfgeschwader Lützow, 163, 165, 201, 203, 217, 371
Karneval der Liebe, 98, 144, 145, 292
Kolberg, 201, 203, 204
Königswalzer, 105
Kora Terry, 141, 153, 155, 160, 180, 181, 294, 371
Kriminalkommissar Eyck, 358
La Habanera, 178
Lache Bajazzo, 132, 191
Leinen aus Irland, 221, 231, 232, 233
Liebe Streng verboten!, 53
Liebelei und Liebe, 144
Liebesbriefe, 144, 145
Liebesgeschichten, 130, 132, 143, 173, 286
Liebespremiere, 145
Liebesschule, 144, 145
Lumpacivagabundus, 155
Mädchen in Uniform, 72, 318, 358
Man rede mir nicht von Liebe, 145
Männer mussen so sein, 53
Maria Ilona, 57
Maske in Blau, 98, 132
Mein Leben für Irland, 163, 207, 284
Meine Tochter lebt in Wien, 185
Mit Büsche und Lasso durch Afrika, 88
Morgenrot, 234
Münchhausen, 98, 132, 134, 135, 136, 151, 153, 159, 183, 279, 356, 371, 392, 393, 397
Mutter, 69, 191
Mutterliebe, 62, 97, 191, 310, 312
Mutterlied, 191
Ohm Krüger, 77, 85, 107, 153, 154, 157, 160, 163, 165, 199, 202, 204, 205, 217, 225, 256, 275, 279, 364, 369, 370, 392, 393, 395, 396, 397
Olympia, 121, 122, 216, 220, 240, 393
Opernball, 56, 184, 186, 190
Opfergang, 186, 395
Paracelsus, 185, 290
Polizeiakte 909, 202, 204
Pour le Mérite, 202, 204, 234, 235, 256
Premiere der Butterfly, 133, 145, 314
Quax der Bruchpilot, 130, 132, 153, 154, 163, 164, 190, 279, 295, 356, 365, 368, 370
Reitet für Deutschland, 114, 130, 135, 139, 150, 156, 211, 212, 214, 215, 216, 234, 235, 364, 370
Robert Koch, 217
Romanze in Moll, 132, 138, 141, 186, 314, 393, 394, 396
SA-Mann Brand, 202, 204, 220
Schrammeln, 135, 184
Sein letzter Bericht, 87
Sieben Jahre Pech, 127, 130, 131, 133, 153, 155, 158, 160, 163, 164, 183, 185, 279, 351, 365, 370, 393, 396
Sieg im Westen, 77, 133, 150, 241
Sommerliebe, 144
Sonntagskinder, 132, 165
Sophienlund, 135, 136
Stärker als die Liebe, 144
Stern von Rio, 57
Stosstrupp 1917, 195, 234
Sun Valley Serenade, 383
Tanz mit dem Kaiser, 130, 131, 132, 140, 145, 173, 176, 179, 181, 185, 295
Togger, 164, 199, 202, 204
Tonelli, 136, 391
Tragödie einer Liebe, 145
Träumerei, 87
Trenck, der Pandur, 58, 77, 155
Über alles in der Welt, 202, 204, 208
U-Boote westwärts, 77, 202, 204, 205, 285

Venus vor Gericht, 130, 202, 204, 205, 206, 209, 221, 234, 279, 356
Verlassen, 69, 75
Violanta, 131, 185
Weisse Sklaven, 257, 392, 396
Wen die Götter lieben, 130, 131, 217, 218
Wien 1910, 185, 187, 234
Wiener Blut, 97, 132, 135, 150, 155
Wir bitten zum Tanz, 184
Wir machen Musik, 130, 150, 182, 193, 279, 314, 318, 320, 322, 325, 342, 350, 351, 356
Wir machen Musik!, 182
Wir seh'n uns wieder, 202, 204
Wolfgang Liebeneiner, 77, 87, 195, 204
Wunschkonzert, 97, 122, 135, 163, 165, 182
Ziel in den Wolken, 195
Zirkus Renz, 132, 135, 136, 163, 299