



HAL
open science

Nationalisme et cosmopolitisme dans le cinéma de propagande national-socialiste : l'opposition entre Eger et Karlsbad

Vincent Lowy

► **To cite this version:**

Vincent Lowy. Nationalisme et cosmopolitisme dans le cinéma de propagande national-socialiste : l'opposition entre Eger et Karlsbad . Marie-Louise Pelus-Kaplan, Anne-Marie Bernon-Gerth, Liliane Crips et Nicole Gabriel. Être citoyen du monde. Entre destruction et reconstruction du monde : les enfants de Babel XIVE-XXIe siècles, Édition Université Paris Diderot, pp.165-182, 2015, 978-2-7442-0198-1. hal-01322656

HAL Id: hal-01322656

<https://hal.science/hal-01322656v1>

Submitted on 27 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VINCENT LOWY¹

**NATIONALISME ET COSMOPOLITISME DANS LE CINEMA DE
PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE : L'OPPOSITION ENTRE EGER
ET KARLSBAD**

Mis en lumière par l'historien Christian Delage il y a maintenant une trentaine d'années, les courts et moyens-métrages de propagande national-socialiste comportent un intérêt historique considérable. Ces films permettent au spectateur contemporain d'accéder à l'intériorité des mécanismes de construction de sens du nazisme, en ouvrant des perspectives que le cinéma romanesque allemand de l'époque n'indique pas toujours. Ainsi, les documentaires nazis permettent d'aborder des domaines économiques, techniques ou scientifiques, délaissés par le film de reconstitution romanesque. Et en termes de propagande, ces productions en apparence mineures représentent un corpus beaucoup plus riche que les films de fiction : Régine Mihal Friedman souligne ainsi qu'une toute petite partie des 1094 longs métrages romanesques peut être analysée sous l'angle de la propagande politique (153 films). Mais il faut relativiser l'importance de ce faible pourcentage, s'empresse-t-elle d'ajouter ²:

« [Découvrir] que le cinéma nazi n'est pas uniquement, entièrement politisé, [c'est] ignorer d'une part qu'une idéologie ne se manifeste pas nécessairement au moyen d'une propagande agitatrice, poussant à l'action ou visant à changer des opinions. Elle peut se contenter d'avoir une fonction intégratrice de maintien de l'ordre établi. D'autre part, elles méconnaissent que, dans un système aussi contraignant, des directives extrêmement générales pouvaient suffire, les différentes instances refoulant à l'avance, filtrant d'elles-mêmes ce que les étapes successives de la censure étaient susceptibles de rejeter. Enfin, les rapports locaux, les statistiques, les indices de fréquentation des cinémas révèlent que c'est justement aux films les plus orientés politiquement, aux réalisations entreprises pour diffuser les mots d'ordre du régime, qu'allèrent les préférences des spectateurs. »

Contrairement au film romanesque, la production documentaire est totalement consacrée à la propagande du régime. Les documentaristes parviennent à infléchir le moindre discours d'instruction militaire, de

¹ Professeur des Universités, directeur de l'Institut Européen de Cinéma & d'Audiovisuel (Université de Lorraine), CREM (EA3476).

² R. MIHAL FRIEDMAN, *L'image et son juif*, Paris, Payot, 1983, pp. 19-20.

sciences naturelles ou d'histoire de l'art en glorification du régime, appliquant au film didactique le *Führerprinzip* cinématographique mis en place dès la fin des années vingt lors des campagnes électorales du NSDAP. Ainsi, des bandes récréatives étaient projetées dans les meetings nationaux-socialistes, dont les titres feraient aujourd'hui sourire, comme *Hitler survole l'Allemagne*³. Le documentaire didactique nazi reprend donc d'une part l'éloquence apologétique de ces films électoraux et d'autre part la tradition du célèbre *Kulturfilm* de l'U.F.A., dont il est un peu l'héritier. Dès 1930, le cinéphile Josef Goebbels dirige des réseaux de production d'image liés au parti, qui donnent aux nazis une avance décisive dans le domaine de l'intoxication de masse. Les techniques utilisées sont à la fois complexes et directes⁴:

« Goebbels a très habilement contraint les documentaristes à figurer ou à intégrer à leurs films la vision nazie de l'histoire, et les politiques à assurer une translation véritablement cinématographique des thèmes servant au programme et à l'action du gouvernement. Le statut d'objectivité et de vraisemblance du genre documentaire était donc à la fois un voile dissimulant la propagande véhiculée par les images et un révélateur de l'idéologie de transformation sociale du national-socialisme. »

Tirant parti de la réputation pédagogique du film documentaire, Goebbels met en œuvre un programme de production destiné à couvrir tous les champs de la connaissance telle que le national-socialisme la conçoit, resituant naturellement chaque sujet dans l'environnement *völkisch* qui fait figure d'arrière-plan culturel obligé.

Ces films procèdent d'un mouvement d'encerclement du réel : ils investissent différents secteurs de la vie civile et nationale en pratiquant une réécriture permanente de la culture allemande. Plus que d'instrumentalisation du réel, nous pouvons parler de modelage de la connaissance. Comme le dit très bien Hildegard Brenner en introduction de son étude sur la politique artistique du national-socialisme⁵:

« Il y a eu l'interpénétration, la plus réussie qui soit, de l'esthétique et du politique explicite. (...) Le domaine artistique a été fonctionnalisé, l'art a été utilisé, en partie tout à fait sciemment, comme moule (Formierungsmittel). »

Nous pouvons appliquer des termes identiques à la construction documentaire. Le film didactique nazi repose sur l'idée de la réécriture encyclopédique, comme le montre bien la classification opérée par Christian Delage, entre films sur le patrimoine culturel allemand, films à caractère historique, films politiques s'adressant à la société collectivement ou

³ *Ibid.* p. 16.

⁴ C. DELAGE, *La Vision nazie de l'histoire*, Lausanne, L'âge d'homme, 1989, p. 13.

⁵ H. BRENNER, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1963, p. 9.

DANS LE CINEMA DE PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE

sélectivement, films à sujet techniques comportant une dimension sociale ou nationale⁶... Films attrape-tout qui passent en un clin d'œil du style substantiel au style figuré, les documentaires didactiques nazis présentent le triple intérêt de faire revivre la persuasion de masse mise au point par Goebbels, de mettre à jour les grands linéaments de la révision historique hitlérienne et de bien marquer les perspectives d'interprétation du réel et du présent tel que les nazis l'envisagent. C'est dans cet ordre d'idée que nous allons voir comment la crise des Sudètes en 1938 va susciter au sein de cette production massive et exemplaire une mise en perspective où l'on oppose puissamment les notions de nationalisme et de cosmopolitisme, à travers le portrait de deux villes, Eger et Karlsbad.

Eger, ville allemande

Eger, eine alte deutsche Stadt est un film produit à la fin de l'année 1938 dans la perspective de l'invasion des provinces de Bohême et de Moravie, programmée par Hitler dans le mémorandum Hossbach. Il sert à expliquer les raisons historiques et sociales qui justifient l'annexion de ces territoires. Il s'agit de démontrer que ces provinces ont toujours été allemandes.

Eger, eine alte deutsche Stadt a été réalisé au mois de novembre 1938, juste après le dénouement de la crise des Sudètes. Le film dure un peu moins de 12 minutes, il comporte un court générique qui indique que la réalisation du film est due à Rudolf Butscher, le montage à Erika Fries et la musique à Friedrich Witechmik. Il commence par un avertissement qui prévient le spectateur de la nature exceptionnelle des images qu'il va voir :

« Le film a été produit alors que le gouvernement tchèque était encore en place. Le cameraman, Allemand des Sudètes, a pris chaque plan sous la menace permanente d'une arrestation et a apporté le négatif du film dans un sac de pommes de terre, pour qu'il soit en sécurité, jusqu'en Allemagne. »

Attirer en introduction l'attention du spectateur sur la rareté des images qu'il va voir, c'est faire preuve à la fois de modernité et d'un certain sens de la parodie. Mais la sincérité de ce certificat de clandestinité ne résiste pas à la vision du film : il n'y a pas une seule image qui justifie cette assertion, le style général d'*Eger, eine alte deutsche Stadt* étant celui de la reconstitution historique. Les images du film sont soignées et font preuve d'une qualité de conception incompatible avec les prétendues conditions de tournage. Il n'y pas à s'en étonner : la fonction de cet avertissement s'inscrit non pas dans la réalité mais dans un ensemble de fantasmes paranoïaques, sur lequel reposent l'activisme des Allemands des Sudètes et l'expansionnisme hitlérien.

⁶ C. DELAGE (*op. cit.*), p. 17.

Le film commence dans un climat bucolique : alors qu'au premier plan, des paysans se livrent à leurs occupations, Eger apparaît en contrebas d'une vallée richement boisée. La musique impressionniste utilise des harmonies imitatives et de gracieux accents de flûte rappellent le chant des oiseaux. Une carte de l'ancienne Bohême habsbourgeoise de la fin du XVI^e siècle, entièrement encadrée d'armoiries, apparaît à l'écran. Des accessoires historiquement significatifs défilent ensuite à l'écran : sceaux et livres en allemand, vues de l'intérieur d'une chapelle où s'accumulent des ornements divers. Mais une peinture murale retient l'attention du spectateur : on y voit très clairement des symboles sacrés, croix à branches coudées qui rappellent nettement la croix-gammée hitlérienne. Le commentaire pratique de stupéfiants raccourcis :

« La tradition allemande est ici présente partout et les ornements de cette église montrent que le national-socialisme était déjà un principe de conduite et de culture en Bohême, il y a trois cents ans. Ici, dans cette chapelle, nous savons que Frédéric Barberousse s'est arrêté pour prier, avant de partir pour reconquérir des territoires sacrés qui nous avaient été enlevés. »

La référence à Barberousse est prépondérante : né en 1122 à Waiblingen, Frédéric 1^{er} Barberousse a été le plus grand empereur du Saint Empire romain germanique (1152-1190), avec son petit-fils Frédéric II. Barberousse est un pilier essentiel de l'identité allemande et de ses traditions populaires. Ce grand conquérant est parvenu à tenir l'ensemble de l'immense empire germanique sous sa domination, tout en effectuant des croisades contre l'impiété qui accurent le prestige et la crainte de l'Empire. Mais sa légende doit pratiquement autant à sa mort qu'à ses exploits : le 10 juin 1190, Barberousse se noie sur la route d'Antioche. Mais ses sujets ne croient pas à cette nouvelle et restent persuadés qu'il est encore vivant et qu'il va revenir sauver l'Empire. Une marque identitaire décisive était désormais inscrite sur le visage de l'Allemagne du *Volkstum*⁷:

« L'amertume de cette mort soudaine, la surprise qu'elle causa, la conviction qu'elle arrachait cet homme de soixante-huit ans à une destinée glorieuse, accurent sa renommée, bien plus encore que s'il avait remporté dix victoires. Elles firent naître bientôt dans le peuple allemand, qui n'avait pas assisté à cette trop banale noyade, le mythe de la survie de Barberousse. On murmurait partout des merveilles sur son retour anonyme en la terre germanique. Au XVI^e siècle fut forgée cette légende, sœur de la Belle au Bois dormant, mais plus digne de l'imagination allemande, que le grand empereur vivait encore caché au fond d'un burg sur la montagne de Kyffhauser en Thuringe. Accoudé à une table de pierre, il

⁷ I. GOBRY, *Frédéric Barberousse, une épopée du Moyen-Âge*, Paris, Éditions Tallandier, 1997, p. 257.

DANS LE CINEMA DE PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE

dormait d'un long sommeil ; mais sa barbe de feu continuait à grandir ; et quand elle aurait encerclé sept fois la table, Frédéric, se réveillant, sortirait de sa retraite inconnue et viendrait rendre à la nation germanique son unité et son enthousiasme conquérant. »

Célébré à l'époque romantique par Wilhelm Grimm, Friedrich Rückert et Heinrich Heine, Barberousse reste toujours présent à l'époque de Bismarck puis dans les références nationalistes du national-socialisme. L'importance de ce souverain pour Hitler n'est pas à démontrer : l'invasion de l'U.R.S.S. lancée le 22 juin 1941 porte le nom de code *Barbarossa*, symptôme évident de l'omniprésence de cette figure tutélaire dans l'imaginaire néo-*völkisch*. Josef Peter Stern rapporte ainsi les propos d'Hitler⁸ :

Il aimait discourir sur l'histoire des empereurs du Moyen Âge, qu'il considérait comme l'époque glorieuse du passé allemand, et il en jugeait aussi finement qu'un fonctionnaire autrichien de la vieille école : « De par mes origines, je suis en merveilleuse position vis-à-vis des autres tribus du Reich allemand. Je peux me prévaloir du fait que cinq siècles durant, ma propre patrie était un puissant empire avec une vaste cité impériale mais que je n'ai pas hésité à sacrifier ma patrie à l'idée impériale. »

Barberousse cristallise plusieurs tendances constitutives de la construction historique du *Volkstum* : l'appétit insatiable de conquête, qui correspond au thème pangermaniste du *Lebensraum* pour Hitler ; l'entretien d'une mythologie païenne liée au culte du chef et aux grandes liturgies de masse (la religiosité du *Führerprinzip* et les rassemblements de Nuremberg) ; la doctrine de la race comme point de fixation nationaliste, qui implique que toute conquête repose sur l'élimination des sous-hommes...

Mais au-delà de ces perspectives politiques qui tiennent à la représentation du pouvoir, la référence à Barberousse comporte un aspect clairement transcendantal dans l'histoire des empires allemands. En effet, les légendes multiples qui accompagnent cette figure fondatrice impliquent un rapport superstitieux à l'histoire du Reich, en prise directe avec la mystique germanico-païenne réactivée par le millénarisme hitlérien. L'idée d'un sauveur qui viendrait tôt ou tard reconstituer l'unité allemande est aux sources mêmes de l'aventure hitlérienne et c'est la mort lointaine de Barberousse qui l'a initiée : dans une des nombreuses légendes *völkisch* attachés à la mémoire du grand ancêtre, on raconte que l'empereur se réveille tous les mille ans dans sa grotte de Kyffhäuser pour voir si son

⁸ J. P. STERN, *Hitler, le Führer et le peuple*, Paris, Éditions Flammarion, 1985, p. 44.

empire a été reconstitué. Déçu le plus souvent, il se rendort aussitôt pour mille ans. Comme le rappelle Cees Nooteboom⁹ :

« Que cette légende, à l'origine, n'ait pas été tissée autour de lui, mais de son petit-fils Frédéric II (stupor mundi, l'ébahissement du monde) n'a plus aucune importance depuis longtemps. Frédéric Barberousse convenait mieux aux nationalistes en quête d'identité du début du siècle dernier, n'avait-il pas été le dernier à régner sur un empire de quelque réalité ? (...) Mulisch considère ce Hohenstaufen comme un maillon de la chaîne Hermann – Barberousse – Bismarck – Hitler, ce faisant il instille le XIX^e siècle dans le XII^e. On peut aussi tenir le raisonnement inverse. Si l'empereur de Staufén, à l'instar de ses contemporains français et anglais, les Capet et les Plantagenêt, était parvenu à établir son empire comme une entité durable, l'histoire de l'Allemagne et par là même, celle de l'Europe en eût été changée. (...) Après la mort de Barberousse, son héritage fut perdu et depuis cette époque, l'histoire allemande cachait une bombe à fragmentation qui eût suffi à plonger dans la névrose n'importe quel pays. »

La mémoire de Barberousse est donc au centre de l'identité allemande : l'unité ruinée de l'empire de Barberousse, lamentablement éparpillé en 1648 par les deux traités de Westphalie qui mirent fin à la guerre de Trente ans, n'a pas été atteinte sous Bismarck, malgré les progrès substantiels atteints à la fin du XIX^e siècle. Il revient donc au Reich hitlérien de rassembler sous l'autorité pangermaniste les fragments éparpillés de la mosaïque brisée. Dans ce film destiné à démontrer que les Sudètes sont une part immémoriale de l'empire allemand, la présence de Barberousse a donc une fonction bien précise : elle renvoie chaque spectateur aux fantasmes de la souveraineté perdue. L'image de Barberousse priant dans cette chapelle d'Eger réintègre les Sudètes et plus encore la Bohême dans l'espace matriciel de l'identité germanique – et institue une relation transcendante directe entre Adolf Hitler et Barberousse. Dans le répertoire de la propagande nationale-socialiste, l'image d'Hitler priant en secret dans une chapelle fait partie des toutes premières images de son règne, lorsque des nécessités électoralistes le conduisaient encore à des mises en scène de ce genre, auxquelles son photographe particulier Heinrich Hoffmann se prêtait consciencieusement. Ainsi peut-on voir, dans une plaquette de propagande datant de 1933, Hitler sortir d'une chapelle, habillé en civil, l'air recueilli, la croix étincelante du portail intérieur flottant dessus de la tête nue du chef nazi. La légende qui accompagne cette photographie assure¹⁰ :

« Un hasard photographique devient symbole. Adolf Hitler, le prétendu hérétique, sortant de l'église de la Marine à Wilhelmshaven. »

⁹ C. NOOTEBOOM, *Une Année allemande, chroniques berlinoises 1989-1990*, Arles, Actes Sud, 1990, pp. 230-231.

¹⁰ Cf. A. GROSSER, *Le Crime et la mémoire*, Paris, Éditions Flammarion, 1989, p. 179.

La symbolique païenne attachée au nazisme dans ses manifestations de masse se retourne en *Kulturreligion*, piété traditionaliste à l'intention de l'Allemagne rurale et croyante. D'une représentation à l'autre, la sacralisation du visuel dans le système national-socialisme fait feu de tout bois.

Après l'apparition furtive mais prépondérante de Barberousse, l'atmosphère *völkisch* s'accroît : le spectateur visite maintenant le centre de la ville d'Eger. Place du marché, cathédrale, ville médiévale, bords de la rivière Eger, qui donne son nom à la ville : l'atmosphère champêtre et idyllique des images communique une impression de sérénité qui fait d'Eger une forme superlative et paradigmatique du village allemand. Le commentaire souligne que la vieille cité allemande est à l'abri des agitateurs bolcheviques :

« Toutes ces images sont des preuves de la grandeur allemande en Bohême et notre opérateur a pu enregistrer pour l'éternité la splendeur menacée de ces trésors. Car lorsque ces prises de vue ont été effectuées, le pouvoir ploutocratique tchèque envisageait de détruire ces vestiges, pour effacer les traces vivantes du glorieux passé germanique. Mais l'éternelle poésie allemande, que personne ne peut effacer, garde les traces de notre histoire en Bohême. Schiller vécut à Eger et en 1791, il y a écrit sa populaire saga Wallenstein. »

La seconde partie du film est entièrement consacrée à cette référence à Schiller et à son drame en trois parties *Wallenstein*, composé des pièces *Le camp de Wallenstein* (1798), *Les Piccolomini* (1799) et *La mort de Wallenstein* (1799). Le spectateur assiste à une représentation en plein air d'un passage tiré de *Wallenstein* qui se termine par une procession populaire : des figurants approximativement grimés en villageois du XVII^e siècle défilent bruyamment avec une bouffonnerie toute théâtrale. Hallebardiers, gardiens de cochons, serveuses d'auberge, notables bien mis et mercenaires d'opérette suivent l'armée populaire de Wallenstein qui part au combat contre les ennemis de l'empereur Ferdinand. Ce cortège truculent se transforme lui-même progressivement en défilé des *Hitlerjugend*, parade impeccable de boy-scouts munis de tambours. Les nazis arrivent à Eger et l'on comprend que cette représentation était organisée par les habitants de la ville pour accueillir les héros de la *Wehrmacht*.

Friedrich von Schiller est une des deux ou trois gloires romantiques dont l'œuvre s'inscrit dans la célébration du tempérament germanique. À ce titre, Schiller a été récupéré par le national-socialisme et tous les aspects progressistes et réformistes du début de sa carrière ont été occultés au profit du classicisme conformiste des dernières années. La trilogie sur *Wallenstein* fait justement partie de ces œuvres tardives, qui ne gardent rien de la fraîcheur novatrice des années 1780 et se prêtent particulièrement aux

récupérations du théâtre selon Hitler. Dans un passage de *Mein Kampf*, Hitler montre bien que Schiller et Goethe représentent les deux grands étalons de la culture classique allemande, surtout si on compare leurs grands drames scéniques au théâtre sous influence spartakiste de la République de Weimar ¹¹:

«*Qu'auraient pensé les grands dramaturges de tous les temps d'une telle mesure et qu'auraient-ils dit surtout des circonstances qui l'avaient provoquée ? Combien se seraient détournés de Schiller avec fougue, de Goethe avec violence !* »

Et le classicisme du monde de Schiller est également associé à la recherche de légitimité culturelle qui accompagne l'arrivée au pouvoir du nazisme. Dans l'abondance des sous-produits qui ont accompagné le culte de la personnalité des premières années du nazisme, Hildegard Brenner évoque les pièces de théâtre S.A., para-littérature à la mode pendant l'été de 1933 ¹²:

«*Le marché était envahi par des romans et des pièces de théâtre S.A. : Mes frères, une pièce S.A. ; Fidélité allemande ; Les héros bruns ; Schlageter, héros allemand ; Allemagne réveille toi ! ; Schiller en chemise brune ; Schiller, compagnon d'armes de Hitler constituèrent les premières tentatives d'annexer aussi le passé.* »

Schiller fait donc partie des références directes du nationalisme hitlérien en matière de classicisme et de pureté culturelle. Il y a à cela plusieurs raisons historiques : Schiller, tout comme Fichte et son *Discours à la nation allemande* de 1807, paradigme fondamental du pangermanisme moderne, considérait en effet l'Allemagne en termes de nationalisme ¹³, ce que revendique son descendant direct Heinrich von Gleichen-Russwurm, qui fonde dès la fin de la Première Guerre mondiale la Ligue de solidarité national-socialiste, sans rapport direct avec ce qui deviendra le parti nazi mais inspirée de schémas analogues et tendue vers des objectifs comparables. Pour Gleichen ou pour Arthur Moeller van den Bruck, ces nationalistes de l'effondrement qui sont les vrais théoriciens du national-socialisme, le romantisme du *Sturm und Drang* retrouve un charme certain, avec son culte de la volonté, de l'énergie et de l'héroïsme. Comme le rappelle Fritz Stern ¹⁴:

«*En 1773 avait paru le manifeste de ce nouveau nationalisme, Von deutscher Art und Kunst, manifeste auquel Goethe et Möser avaient eux aussi participé. Quelques années plus tard, Herder s'exclamait « Grand, Reich, Reich de dix peuples, Allemagne ! Tu n'as pas de Shakespeare, mais n'as-tu pas*

¹¹ Cité par C. DELAGE (*op. cit.*), p. 102.

¹² H. BRENNER, (*op. cit.*), p. 69.

¹³ F. STERN, *Politique et désespoir, les ressentiments contre la modernité dans l'Allemagne pré-hitlérienne*, Paris, Armand Colin, 1961, p. 169.

¹⁴ *Ibid.* pp. 289-290.

DANS LE CINEMA DE PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE

d'anciens chants dont tu peux être fière ? ... Étions-nous destinés dès le début, nous autres pauvres Allemands, à seulement traduire, à seulement imiter ? » (...) *Les critiques germaniques* (Paul de Lagarde, Julius Langbehn ou Arthur Moeller) subirent l'influence évidente des premiers nationalistes, les patriotes qui, à l'époque de la Révolution française, cherchaient à libérer l'Allemagne de la tyrannie de l'autorité et de la mode étrangères. Fichte, qui, lorsque l'Allemagne était humiliée, avait cherché à exalter le destin culturel de la nation, les attirait tout particulièrement. Moeller, nous le savons, est apparu à ses contemporains - et peut-être à lui-même - comme le Fichte de son temps, qui, à une époque de désastre encore plus grand, tenterait de sauver la nation. Certes, on retrouve les « grandes idées » des Discours à la nation allemande de Fichte dans les œuvres des critiques germaniques, et son célèbre dicton, « avoir du caractère et être allemand [Charakter haben und deutsch sein], cela veut sûrement dire la même chose », est devenu l'un des principaux slogans du nationalisme germanique. Fichte (...) avait prôné un grand avenir à l'Allemagne, faisant écho à la phrase de Schiller : « Tout peuple a son grand jour dans l'histoire, mais le grand jour des Allemands est la moisson de tous les temps. » Tous ces thèmes ont aussi été ceux de l'idéologie des critiques germaniques, qui étaient encore touchés par la foi qu'exprime Fichte à la fin de ses Discours : « De tous les peuples modernes, vous êtes celui dans lequel la semence de la perfection humaine se trouve le plus indubitablement et auquel est confiée la direction de son développement. Si vous succombez dans ce qui est votre nature essentielle, alors succombez avec vous tout espoir de salut pour le genre humain dans son ensemble, du fonds de ses misères. »

Pour les auteurs d'*Eger, eine alte deutsche Stadt*, faire référence à Schiller, c'est donc garantir culturellement la germanité des Sudètes et donner la possibilité aux Allemands de Bohême d'identifier leur appartenance au grand *Reich* : la perspective de l'invasion de mars 1939 est déjà contenue dans cette mise en perspective culturelle.

Dans la même logique de quête de légitimité, les scénaristes choisissent de citer longuement *Wallenstein*, sous la forme d'une représentation reconstituée : ils manipulent là encore des motifs historico-culturels qui ne doivent rien au hasard. Albrecht von Wallenstein était un noble d'origine tchèque qui servait à la fois de généralissime et de banquier à l'empereur germanique Ferdinand II de Habsbourg. Wallenstein écrasa la révolte de la Bohême qui fut à l'origine de la guerre de Trente ans, tout en convoitant la couronne de Bohême que l'empereur lui refusait. Coupable d'avoir pris contact avec les ennemis de l'Empire pour obtenir cette couronne, Wallenstein fut assassiné à Eger en 1634, par des agents des Habsbourg.

Selon Christian Delage, la référence à Wallenstein dans *Eger, eine alte deutsche Stadt* procède d'une volonté de réécriture historique ¹⁵:

« Le cas de Wallenstein est exemplaire de la perversion que les nazis font subir à la culture et à l'histoire (...) Schiller avait davantage été intéressé par les qualités et les caractères particuliers de Wallenstein que par sa dimension historique : le goût du pouvoir, l'attrait de la puissance militaire et politique ont toujours été des ressorts dramatiques privilégiés. Les nazis en font un modèle de l'héroïsme national et, à l'issue de la représentation de la trilogie de Schiller, un intertitre indique : Ewiges licht (lumière éternelle) sur des plans tournés dans une église où des tableaux rappellent l'épopée de Wallenstein. »

Il nous apparaît que c'est plutôt Schiller qui fait ici l'objet d'un culte, et non Wallenstein : la représentation qui est reconstituée dans le film ne fait pas ressortir la grandeur du personnage mais plutôt la beauté de la langue allemande. L'idée que cette langue poétique fait partie des richesses du patrimoine germanique en territoire tchèque est d'ailleurs le sens premier de cette référence à Schiller. La Bohême doit revenir à l'Allemagne parce que la culture allemande y est représentée par des œuvres prestigieuses, alors que la culture tchèque n'équivaut pour ainsi dire à rien. Aucune référence à la présence culturelle tchèque n'est apportée par le commentaire du film. Les Tchèques constituent une sorte de puissance d'occupation dictatoriale, qui détruit consciencieusement les traces de la culture allemande dans les Sudètes. On retrouve ici une des figures de style préférées de l'écriture historique d'extrême-droite, qui consiste par retournement à accuser l'ennemi de conduire la politique que l'on mène soi-même. Dans ce contexte, ce syllogisme est doublement truqué. En effet, effacer la présence et la culture tchèque en Bohême correspond à une vaste occultation historique qui relève de la réécriture du passé. Et plus encore, aucune référence n'est faite aux usines d'armement et de matériel ferroviaire Skoda de Plzen, qui constituaient le seul patrimoine intéressant Hitler dans la région. La mystification contenue par ce commentaire s'applique aussi bien au passé (révisionnisme historiographique) qu'au présent (intoxication politique). Cette double articulation se cache derrière l'argumentation *völkisch*, qui sert d'écran de fumée culturel aux visées tactiques de la conquête hitlérienne.

La séquence sur Wallenstein se termine par des vues intérieures de l'église d'Eger où se trouvent des fresques consacrées à Wallenstein mais aussi un casque d'acier entouré de couronnes mortuaires : c'est l'évocation des soldats de la région morts pendant la Première Guerre mondiale. Les images de l'arrivée triomphale d'Hitler à Eger défilent alors à l'écran. On reconnaît les images des sujets d'actualité que nous avons déjà décrites : la

¹⁵ C. DELAGE (*op. cit.*), pp. 102-103.

DANS LE CINEMA DE PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE

voiture d'Hitler fend la foule sous les banderoles ; sur la place, l'activiste nazi Konrad Henlein et Hitler tiennent des discours, pendant que Göring distribue des bonbons aux enfants. Dans ce climat de liesse villageoise où l'on voit distinctement une vieille femme chavirer d'extase, les chefs nazis sont présents pour adorer le précieux écrin de culture *völkisch* que constitue Eger, ce qui donne à la conclusion de ce film une étrange atmosphère de kermesse fanatique. Cette manifestation semi-religieuse est à rapprocher d'un passage du documentaire *Feierliche Eingliederung des Böhmerwaldes in den Gau Bayerische Ostmark* (1939), dont le commentaire final est presque le même que celui d'Eger, *eine alte deutsche Stadt* :

« Les monts de Bohême sont une vieille région allemande : pays d'inspiration völkisch et du romantisme allemand, contraint pendant des dizaines d'années à la misère et à la souffrance des Sudètes allemands, il retrouve maintenant son heure de gloire. »

Au terme de l'étude de ce document, on comprend mieux pourquoi les assertions de l'avertissement initial semblent dénuées de toute logique comme de toute crédibilité. Il est évident que le film a été tourné dans de bonnes conditions, bénéficiant de moyens confortables. Si bien que l'on se demande au final si ce sont les prises de vues des bords de l'Eger, les défilés des *Hitlerjugend* tambourinant, les échanges tirés de Schiller ou l'arrivée triomphale d'Hitler qui ont été enregistrés « *sous la menace permanente d'une arrestation* »...

Karlsbad, ville cosmopolite

Comme le souligne Siegfried Kracauer ¹⁶:

« Dans la pratique politique réelle, la propagande nazie ne se contentait jamais de répandre simplement des suggestions, elle préparait le terrain pour les faire accepter par une combinaison habile de terrorisme et de mesures d'organisation créant une atmosphère de panique et d'hystérie. Sur l'écran, ces mesures préparatoires reviennent à l'articulation. (...) Tant que les instincts et les émotions du spectateur sont maintenus éveillés, sa faculté de raisonnement est systématiquement écrasée. (...) Les propagandistes du cinéma nazi pratiquaient le montage technique gauchiste, mais à l'envers : ils ne tentaient pas de découvrir la réalité dans une articulation dénuée de sens de prises de vue, ils coupaient à la racine toute signification réelle que le travail sur le vif de la caméra pouvait transmettre. »

Il n'est pas un seul film produit par le ministère de Josef Goebbels qui contrevienne à ces principes de base. L'articulation des motifs, c'est à dire

¹⁶ S. KRACAUER, *De Caligari à Hitler*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1973, p. 333-339.

leur mise en rapport par différents procédés de continuité ou de contiguïté, est effectivement au centre de la problématique audiovisuelle nazie. Renoncer à toute forme de vraisemblance, libérer les tendances simplificatrices de la connaissance humaine, accorder entre eux des phénomènes sans rapport pour suggérer le sens idéologique recherché : autant de portes ouvertes sur la persuasion filmique de masse que recherche Josef Goebbels.

Un des aspects du film de montage *Schicksalswende* (1939) est particulièrement représentatif de cette anesthésie de la raison que recherche le film persuasif nazi auprès de son public. Réalisé au moment où l'Allemagne prépare les opérations d'invasion du territoire polonais, ce documentaire ne diffère en apparence qu'assez peu des productions du même type. On y célèbre l'annexion des Sudètes et de la Bohême-Moravie comme une étape décisive dans le processus de recomposition du grand *Reich* d'avant 1919.

Ce film de 28 minutes est présenté au cours du générique par le Service de la Propagande du *Reich* (*NSDAP Reichspropagandaleitung*). Réalisé par Johannes Häussler, il bénéficie, comme *Eger, eine alte deutsche Stadt*, d'une musique originale solennelle, signée cette fois par Ludwig Preiss. Une fois encore, c'est la vieille carte du *Reich* de Barberousse qui ouvre le film, avec les mentions écrites *Königreich Böhmen* et *Markgstmären* appliquées sur la Bohême et la Moravie, *Herzogtum Österreich* sur l'Autriche. Le rappel en images des grandes heures de la présence allemande en Bohême (Barberousse à Eger, l'université allemande de Prague, *Wallenstein* de Schiller, la grandeur des Habsbourg...) introduit la carte du deuxième *Reich*, réduit en morceaux par les traités de Versailles et de Saint-Germain. Belles industries de Bohême et de Moravie : dentelles, eau de source et lutherie. Comme c'est le cas dans tous les films nazis sur les Sudètes, les usines d'armement Skoda ne sont pas mentionnées : les métiers à tisser et les violons correspondent mieux à l'atmosphère *völkisch* qui règne en Bohême que ce type d'industrie (qui intéressait pourtant bien davantage Adolf Hitler).

Mais tous ces trésors sont enlevés à l'Allemagne par deux terroristes à la solde de Moscou, le fondateur Masaryk et le Président Benes. Ils n'apparaissent pas mais on voit rapidement une séance du parlement tchèque. Masaryk et Benes ont édifié un terrible réseau de fortifications entre Tchécoslovaquie et Allemagne, destiné à séparer les frères allemands. Le référendum de mai 1938 n'y change rien, bien que 91 % de la population des Sudètes se prononce pour un régime spécial, qui aboutisse à l'indépendance des régions germanophones. Dans les Sudètes, les travailleurs allemands vivent dans une misère terrible : ils ne gagnent la plupart du temps qu'un mark par semaine. Ils vivent dans des taudis, souvent avec des animaux. Les Tchèques leur réservent les emplois les moins valorisants : ils travaillent dans les mines et dans les hauts-fourneaux, dans des conditions fatales pour leur santé. Leur espérance de vie est incroyablement courte. Sur les hauteurs,

DANS LE CINEMA DE PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE

les paysans allemands sont dépossédés de leurs terres. Ils doivent payer de lourds tributs à la République. Un couple de paysans allemands témoigne de cette misère : ils ne sont âgés que d'une soixantaine d'années mais ce sont deux vieillards séniles qui se déplacent avec difficulté. Ils se nourrissent avec peine et de cruels gros plans sur leurs visages montrent la décrépitude de ces victimes de la République. Mais le gouvernement de Prague n'est pas seul en cause : les juifs sont également responsables de la misère des Allemands des Sudètes. Ils accaparent leurs richesses et vivent dans le luxe à Karlsbad. Ils poussent Benes à martyriser les paysans et les ouvriers des Sudètes – et ils encouragent la Tchécoslovaquie à entrer en guerre contre l'Allemagne. Pendant que les juifs font des cures thermales, les *Freikorps* du SDP s'organisent pour défendre le sang allemand. Benes oblige Paris et Londres à mobiliser leurs troupes alors que la nation allemande se groupe derrière son chef. Mais à la dernière minute, la conférence de Munich est annoncée dans les journaux. Les Français et les Anglais abandonnent le gouvernement de Prague, qui doit libérer les Allemands de la tyrannie. C'est l'entrée des troupes du *Reich* dans les Sudètes : panneaux abattus, signalisation tchèque saccagée, retour de l'abondance, vêtements et nourriture... Prague continue de vouloir la guerre mais le pays s'enlise dans la dépression économique. Le président Hacha se rend à Berlin pour demander l'aide économique de l'Allemagne. La *Wehrmacht* entre à Prague, sous des feux d'artifices. Pour conclure ce film, deux cartes sont comparées : l'Allemagne de 1933 et celle de 1939. Les mots *Grossdeutschland* et *Grossdeutsches Reich* illuminent l'écran.

Pour comprendre en quoi *Schicksalswende* définit Karlsbad comme une ville cosmopolite, il faut analyser plus finement la séquence antisémite. Elle débute par l'image d'un panneau de quai de gare : Karlovy-Vary. Ce nom est à lui seul une marque d'étrangeté pour les nationalistes allemands qui se souviennent avec nostalgie des séjours aux bains de la famille impériale. La station thermale a été fondée au XIV^e siècle par Charles IV, empereur germanique et roi de Bohême : la ville en tire son nom allemand de Karlsbad, la traduction tchèque ayant été instituée en 1918. Les images suivantes montrent la vie quotidienne des habitants aisés de la ville, qui accomplissent des actes anodins : entrer et sortir, traverser la rue, emmener ses enfants à l'école. Mais cette classe favorisée de Karlsbad est typée selon les critères physiques que les nazis attribuent aux juifs : cheveux noirs, lèvres épaisses, dos voûtés. Häussler insiste sur l'aisance de cette population : on voit ainsi une mère de famille sortir d'un institut de beauté avec une ribambelle d'enfants. La petite troupe moutonnaire se dirige ensuite à l'angle de la rue, où une imposante limousine noire vient la cueillir. Le plan suivant montre une plaque sur une grille ouvragée : « *Chaim Isidor Goldschmidt, Bankier* ». Les clients des thermes apparaissent alors, installés dans des chaises-longues : ce sont des jeunes hommes d'allure décontractée, qui lisent des journaux financiers et des romans modernes, qui portent des lunettes de soleil qu'ils remontent sur leur front. On les voit se lever et quitter leurs confortables peignoirs. Ils plongent dans l'Eger. Plus loin,

plusieurs enfants s'éclaboussent dans un petit bassin, sous l'œil vigilant de leur nourrice. Quelques plans des casinos de la ville, autour desquels les juifs semblent s'affairer, concluent ce passage éloquent.

Cette séquence est quasiment muette, pas le moindre commentaire, mais une musique aux accents judaïques : des clarinettes langoureuses évoquent la mollesse des personnages, sur une rythmique répétitive de trombone à coulisses qui fait penser aux bêlements d'une chèvre. Lorsque la séquence se termine, la musique baisse d'intensité et entame une vigoureuse marche militaire, alors qu'à l'écran, un défilé irréprochable des valeureux *Freikorps* de Konrad Henlein succède à la démarche indolente des curistes. Cette interruption du commentaire, la seule de tout le film, satisfait une volonté de laisser l'image et la musique gouverner à elles seules l'appréciation du spectateur, comme si la charge émotionnelle contenue par ses seuls vecteurs de sens était plus forte que les arguments parlés. Et de fait, ce passage prend l'aspect parenthétique d'une brèche narrative dans le tissu du récit de la crise des Sudètes.

Pourtant, ce passage qui paraît hors de propos correspond aux tendances générales du film nazi en 1939. Au début du règne d'Hitler, la production allemande s'est globalement tenue à l'écart de la haine raciale. Certes, des personnages typés apparaissent de façon circonstancielle, associés au pouvoir bolchevique et à la République de Weimar. Mais il n'y a là rien de caractéristique, d'autant plus que ce type d'antisémitisme secondaire existait déjà dans des œuvres importantes du cinéma de Weimar, comme *Das alte Gesetz*¹⁷ (1923) d'Ewald André Dupont, et même dans des films français de qualité, comme *La petite Lise* (1930) de Jean Grémillon.

Il faut attendre 1939 pour que l'antisémitisme hitlérien se libère au cinéma. Il y a à cela des raisons historiques : dans la montée en puissance qui conduit l'Allemagne de 1933 à l'état de guerre de septembre 1939, on distingue plusieurs périodes d'accalmie et de tension. La persécution des juifs d'Allemagne connaît au moment des Jeux de Berlin un relatif apaisement, qui fait oublier au public étranger les violents assauts du printemps 1933 et de l'été 1935. Il s'agit dès lors de modérer pour un temps les méthodes prédatrices et voyantes utilisées par le régime hitlérien depuis trois ans : en dressant un cadre officiel et législatif à l'antisémitisme, en neutralisant la brutale SA, en limitant le nombre d'arrestations d'opposants au régime et de pensionnaires dans les camps de concentration, le pouvoir national-socialiste entend profiter de l'année olympique pour faire croire qu'une normalisation du régime est possible et que le nazisme peut offrir au monde un visage fréquentable, proche de celui du fascisme mussolinien.

Mais en 1937, le chef de la Sécurité du *Reich* Heydrich prend des mesures qui seront appliquées en 1938 : interdiction aux juifs de pratiquer certaines professions, ajout obligatoire des prénoms Sarah et Israël, etc. Les

¹⁷ Film également connu sous le titre *Baruch* et dont Dupont a réalisé un remake en Angleterre, *Two Worlds* (1930).

DANS LE CINEMA DE PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE

pogroms sont également encouragés, après plusieurs années de prohibition : ils culminent pendant l'été avec le pillage de la synagogue de Munich. Le lancement du journal *Der Stürmer*, en octobre, donne à son auteur principal Julius Streicher l'occasion régulière de proférer des insultes antisémites à longueur de publication, façonnant du même coup l'opinion de masses longuement conditionnées.

Lorsque les vannes de la terreur antisémite sont enfin ouvertes par la Nuit de cristal du 10 novembre 1938, la place du juif comme sujet cinématographique prend une nouvelle importance. Plusieurs films anodins du début de 1939 reflètent ce passage de l'implicite à l'explicite, comme *Robert und Bertram* de Hans Heins Zerlett, comédie musicale qui montre un couple de parvenus juifs vulgaires et cupides. Les tournages de grands films antisémites se succèdent au cours des mois qui suivent : *Die Rothschilds* (1940) d'Eric Waschnek, le documentaire *Der Ewige Jude* (1940) de Fritz Hippler et surtout *Jud Süß* (1940) de Veit Harlan, le seul grand succès du film antisémite. Cette étonnante conjonction montre bien que le cinéma allemand s'est subitement consacré à la propagande raciale, comme si l'on s'était aperçu d'un coup que rien d'ambitieux n'avait été consacré jusque là à la haine des juifs. Il convient de s'interroger sur les formes de ce décalage, comme le fait Christian Delage :

« *Les nazis n'aborderont de manière frontale l'antisémitisme que tardivement, comme s'il s'agissait d'entériner l'extermination des juifs d'Allemagne et d'Europe centrale.* »

Nous pensons pour notre part que le problème juif fonctionne dans l'imaginaire nazi de manière strictement parallèle à la conduite de la guerre. Le déclenchement de celle-ci engage les vecteurs de l'imagerie populaire dans un durcissement radical, ce que démontre l'incorporation arbitraire de la thématique antisémite dans le récit de la crise des Sudètes que fait *Schicksalswende*. S'il est indéniable que les persécutions s'aggravent en 1939, c'est véritablement en 1941 que la politique d'extermination des juifs met en oeuvre les méthodes industrielles qui font sa spécificité. C'est d'ailleurs le déchaînement de la guerre totale, initiée par l'opération *Barbarossa* en juin 1941, qui va donner aux fonctionnaires allemands les moyens administratifs et directs de détruire physiquement la plus grande partie des juifs d'Europe centrale. Ainsi, la destruction des juifs n'est qu'un aspect de la guerre nazie, l'une entraînant l'autre dans son sillage.

Le cinéma nazi de l'été 1939 n'est déjà plus le même que celui d'octobre 1938. Il s'agit d'un cinéma plus offensif encore, entièrement consacré à l'intoxication de la propagande de guerre. Nous entrons avec *Schicksalswende* dans le régime extravagant des années quarante, où la conduite des opérations militaires autorise toutes les contre-vérités, procédant ainsi à l'écrasement méthodique des perspectives du réel. Dans son ouvrage fondamental *L'Image et son juif*, Régine Mihal Friedman met justement en cause la volonté directe d'Adolf Hitler de radicaliser le style de

la production cinématographique, à la suite de la déclaration de guerre franco-allemande. Elle cite le docteur Rosenberg qui rapporte qu'Hitler se serait plaint à la fin de 1939 de la timidité des films de propagande ¹⁸:

Hitler : « *Il se passe actuellement en Allemagne des choses prodigieuses autour de la mobilisation générale (...) mais le cinéma n'en tient aucun compte (...) que nous ayons accompli la révolution nationale-socialiste, rien dans sa thématique ne permet de le savoir.*

Goebbels : *Pourtant, nous avons quelques grands films à thème national de Karl Ritter !*

Hitler : *Oui, des films patriotiques d'une manière générale mais pas nationaux-socialistes. On a su critiquer beaucoup de choses mais des Judéo-bolcheviques, notre cinéma n'a pas jusqu'ici osé parler. Dans le nouveau Robert und Bertram, ce sont les Allemands qui sont présentés sous un mauvais jour. Les plaintes sont générales, il n'y a rien à dire : elles sont parfaitement justifiées. »*

Le manque d'audace de l'antisémitisme cinématographique est donc ressenti par le dictateur en 1939 et les reproches qu'il adresse à Josef Goebbels ne restent pas lettre morte puisque moins d'un mois plus tard, le tournage du film de Veit Harlan est annoncé avec éclat. Dans les grandes productions d'Eric Waschnek, de Fritz Hippler et de Veit Harlan, mais aussi dans des œuvres mineures, le problème juif n'est plus seulement constitutif de l'arrière-plan social ou politique mais devient le seul et unique motif du film. Le juif quitte la toile de fond pour apparaître sur le devant de la scène, sous les projecteurs, personnage principal d'un drame souvent historique. En effet, la puissance et l'influence de ce contre-modèle social n'existent plus dans l'Allemagne hitlérienne mais par nécessité scénaristique, le juif doit tout de même menacer les fondements de la société allemande : pour le scénariste nazi, le seul moyen est donc de montrer des juifs historiques, qui prouvent que l'esprit germanique a vécu pendant des siècles sous la menace de la corruption juive. Projeter ce personnage dans le passé, c'est déjà le tuer un peu ; c'est aussi montrer par contraste que ces germes nuisibles ne menacent plus l'Allemagne grâce à la politique de ségrégation menée par les nazis.

Cet aspect se retrouve dans le passage antisémite de *Schicksalswende*. La démonstration de Johannes Häussler repose sur l'idée que la vie sybaritique que mènent les juifs à Karlovy Vary fait partie des agents qui oppriment la vie des paysans allemands des Sudètes. Or le film est justement réalisé pour célébrer la libération des Sudètes et l'occupation de la Bohême-Moravie. Le passage antisémite a donc une valeur rétrospective, à l'instar des séquences sur la misère des paysans ou sur la lutte inégale entre police tchèque et *Freikorps* allemands. Les juifs sont une émanation directe du régime démocratique et républicain qui règne indûment sur Prague : Karlovy

¹⁸ Cité par R. MIHAL FRIEDMAN, *L'Image et son juif*, Paris, Payot, 1983, p. 55.

DANS LE CINEMA DE PROPAGANDE NATIONAL-SOCIALISTE

Vary livrée aux rapaces devient une représentation métonymique du vieux royaume germanique de Bohême. En rattachant la majeure partie de la Tchécoslovaquie au grand *Reich*, Hitler met un terme à tous ces facteurs humiliants, y compris à la domination juive sur Karlsbad. Au moment où le film est projeté, Karlovy Vary fait partie d'un passé définitivement révolu et les curistes juifs qui n'ont pas pu fuir s'appêtent à subir l'antisémitisme d'Etat. Beaucoup d'entre eux rejoindront les ghettos de Pologne ou le camp de Terezin (Theresienstadt), petite forteresse dont la Gestapo prend le contrôle en juin 1940.

Le juif est donc considéré comme l'agent cosmopolite qui a longtemps corrodé les structures sociales et étatiques de l'empire austro-hongrois. Nous retrouvons ici entre autres poncifs antisémites l'opposition entre mode de vie urbain et travail au grand air, la critique de la modernité et de l'enrichissement, les luttes d'influence politique, qui marginalisent ceux qui respectent le mode de vie *völkisch*. Malgré sa brièveté (moins de deux minutes sur un film d'une demi-heure), cette séquence rassemble toute l'imagerie antisémite des années trente liée au cosmopolitisme :

- Les comportements décadents liés à la vie citadine : *nonchalance, shopping, jeux de hasard...*
- Le besoin de domination financière : *la plaque du banquier...*
- Le besoin de domination sociale : *les domestiques, chauffeur et nourrice...*
- Le besoin de domination intellectuelle : *la lecture de romans contemporains...*
- Le rapport à l'information et à la presse : *la lecture des journaux...*
- Le sens du secret et de l'intrigue : *les vitres teintées de la limousine...*
- Le culte de l'oisiveté et le refus du travail manuel : *la cure thermale...*
- L'usurpation des attributs de l'honorabilité et la sophistication : *l'institut de beauté...*
- Le tribalisme, associé à une tendance à l'invasion : *la famille nombreuse...*
- Le germe de destruction du grand héritage national : *la cité thermale de l'empereur Charles livrée aux prédateurs...*
- L'influence, le goût du pouvoir occulte : *deux juifs discutent au pied du casino, en se tenant par le bras, tête baissée...*

L'antisémitisme condensé de ce passage de *Schicksalswende* ne s'arrête pas là. Il épouse également des données spécifiques à la situation des Allemands de Bohême. Le film s'inscrit dans une perspective de propagande

active, où les traits sont violemment accusés. L'irruption du juif dans le récit immuable de la crise de Sudètes provoque un croisement référentiel qui reflète toute l'habileté des monteurs nazis. En amont, l'aisance des curistes juifs tranche avec l'état pitoyable du couple de paysans cacochymes, qui précède juste leur arrivée. La santé vigoureuse et le train de vie des juifs contraste brutalement avec l'indigence des paysans. Et en aval, l'insolente paresse des juifs est opposée à la vigueur des *Freikorps* de Konrad Henlein, qui marchent au pas dans des uniformes de fortune, portant avec eux le rêve ardent de rejoindre la patrie. Cette double articulation permet au spectateur d'effectuer un double rejet du juif cosmopolite, mais plus encore d'identifier la trilogie victimes/bourreaux/sauveurs qui doit régir tout bon discours de propagande filmique. Cette représentation oblique conditionne efficacement la haine antisémite du spectateur.

Il ne manque plus alors qu'à tuer métaphoriquement le mode de vie cosmopolite, comme Veit Harlan débarassera définitivement le Wurtemberg des juifs dans la séquence finale du *Jud Süß*. Dans *Schicksalswende*, le meurtre symbolique des curistes est moins facile à repérer : il intervient dans les dernières minutes du film, de la manière incidente et presque imperceptible. Alors que les soldats de la *Wehrmacht* occupent le territoire de Sudètes, ils détruisent systématiquement toutes les anciennes traces de la période républicaine. Sous un préau, des tas de débris ont été accumulés. Un soldat les arrose d'essence. Un autre soldat arrive par la droite, il retourne en souriant une pancarte et l'enfonce profondément dans le brasier : *Karlovy Vary*. Et le lien purement subjectif ainsi tissé entre ces images donne à *Schicksalswende* une signification supplémentaire, qui attire notre attention sur un des aspects les moins commentés des conséquences de la conférence de Munich. Il existe à coup sûr un rapport de cause à effet entre l'aggravation de violence antisémite et le règlement de la crise des Sudètes. Pendant le mois qui sépare l'accord de Munich de la Nuit de cristal, s'effectue un passage symbolique de la violence politique à la violence civile, comme si la première rendait la seconde possible, l'autorisait et donc l'encourageait.