

Chanter pour séduire

L'Illusion
du cinéma musical
sous le Troisième Reich

Université Toulouse – Jean Jaurès

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et
Communication, Arts plastiques – Design

Master Cinéma et Audiovisuel,
Parcours Esthétique du cinéma

Mémoire de Master 2
Session de Septembre 2019

PETER AUER-GRUMBACH

Sous la direction de Zachary Baqué



Chanter pour séduire

**L'Illusion
du cinéma musical
sous le Troisième Reich**

Université Toulouse – Jean Jaurès

Département Lettres Modernes, Cinéma et Occitan
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et
Communication, Arts plastiques – Design

**Master Cinéma et Audiovisuel,
Parcours Esthétique du cinéma**

Mémoire de Master 2
Session de Septembre 2019

PETER AUER-GRUMBACH

Sous la direction de Zachary Baqué

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche Zachary Baqué qui m'a accompagné avec une très grande attention et m'a toujours donné des conseils critiques afin de bien réussir cette recherche.

Le *Filmarchiv Austria* à Vienne m'a donné accès à des sources rares qui ont été un enrichissement particulier pour ma recherche. Je remercie Kristina Höch qui m'a préparé tous ces documents précieux.

J'aimerais aussi remercier la Cinémathèque de Toulouse qui m'a donné accès à plusieurs documents papiers et numériques pour que je puisse préparer ma recherche. Anthony Rescigno, un de mes anciens professeurs à l'Université de Lorraine, m'a également bien conseillé dans mon sujet de mémoire.

Enfin, je remercie toute ma famille et mes proches qui m'ont soutenu pendant cette période de recherche et tous les grands artistes que je ne peux plus remercier de vive voix.

Sommaire

Note de présentation	5
1. Introduction	7
1.1. Wiener Blut (1942)	11
1.2. Operette (1940)	14
1.3. Wir machen Musik (1942)	19
1.4. Der Bettelstudent (1936)	23
1.5. Problématique	29
1.6. Méthodologie	32
2. La Propagande et l'Idéologie du national-socialisme	35
2.1. Sur la propagande nationale-socialiste de l'art	35
3. Le Cinéma du national-socialisme	37
3.1. Du Hitlerjunge Quex à Kolberg	37
3.2. La Propagande du cinéma	40
3.3. L'Économie du cinéma national-socialiste	46
3.4. Introduction sur la comédie musicale	47
4. Analyse et contextualisation à travers quatre films musicaux	53
4.1. Spectacle et Musique	53
4.2. Idéologie et Histoire	89
4.3. Mythologie du territoire	104
5. Conclusion	115
Bibliographie	119
Sitographie	123
Filmographie	128
Glossaire	129
Index rerum	133
Index nominum	134
Table des illustrations	135

Note de présentation

Dans ce travail les titres de films et des ouvrages sont systématiquement cités en allemand sauf s'il s'agit d'un titre provenant d'une autre langue que l'allemand. Le titre français ou une traduction littérale sont mentionnés en note de bas de page.

A la fin du mémoire, il y a un glossaire qui explicite plusieurs termes provenant de la langue allemande. Ces termes spécifiques sont cités en allemand et traités en détail dans le glossaire. Cela est annoncé par la remarque « Voir dans le glossaire. ».

Le minutage d'extraits de films est indiqué entre parenthèses sous le format « (h:mm:ss) » ou bien « (h:mm:ss)-(h:mm:ss) ».

La version de *Der Bettelstudent* (1936) de Georg Jacoby qui a servi ce travail n'est plus disponible sous la référence initiale sur le site youtube.com parce que le compte qui a mis la version en ligne a été supprimé. C'était un enregistrement d'une diffusion de télévision sur la chaîne allemande *Bayerischer Rundfunk (BR)* qui a été disponible sous ce lien : <https://www.youtube.com/watch?v=uHVPuqvRorU>. *Der Bettelstudent* sera donc cité sous cette forme : JACOBY, Georg. *Der Bettelstudent*. [film de fiction]. [1h29'41"].

Les illustrations qui ont servi ce travail proviennent des versions de films avec lesquelles j'ai travaillé. Après avoir fait des captures d'écran, j'ai intégré les illustrations dans ce mémoire.

1. Introduction

Étant amateur d'opérettes et de comédies musicales, ce travail me donne l'occasion d'approfondir ma passion pour cet art hybride. Les opérettes ont désormais une longue histoire et ont été représentées de nombreuses fois au théâtre et également adaptées au cinéma.

Eduard Wolff et Heinrich Zelton expliquent dans *Operette und Musical – Der neue Führer*¹ le schéma narratif de l'opérette :

« Il y a des déguisements et des quiproquos, des erreurs et des feintes, des dignitaires affectés et des adversaires qui se moquent. Des affaires d'état, qui sont gonflées ironiquement, font partie de l'opérette comme une espèce de gai naturel. Cela finit presque toujours bien. L'opérette ne cherche pas à accomplir quelconque schéma mais le « happy end » fait partie intégrale de ce genre. »²

L'exemple type, *Die Fledermaus*³ de Johann Strauss II, a eu sa première représentation en 1874 et est devenu l'œuvre phare de l'opérette viennoise. Ce genre du théâtre lyrique « est issu du besoin d'une représentation divertissante et n'est ni de l'opéra dégénéré ni de l'opéra-comique dégénéré »⁴. Même aujourd'hui, les opérettes de Strauss II ou bien de l'école viennoise de la fin du 19^{ème} siècle sont représentées régulièrement dans les théâtres.

De plus, l'opérette intègre des sujets d'actualité. En 2013, j'ai assisté à une mise en scène de *Die Fledermaus* au *Schloss Stadl* dans la campagne styrienne en Autriche. A cette époque en Autriche, les gens ont beaucoup discuté de l'abolition du service militaire. Frosch, le gardien de la prison dans *Die Fledermaus*, a intégré ce sujet dans son discours. Le metteur en scène a, en effet, adapté le livret original pour parler des sujets d'actualité de 2013. De la même façon, les responsables artistiques du national-socialisme savaient comment intégrer des messages dans les mises en scène théâtrales ou filmiques afin de propager leur idéologie.

Par ailleurs, il faut prendre en compte l'aspect de l'attente du spectateur avant de voir une opérette ou bien un film musical. Jean Starobinski écrit dans la préface de *Pour une esthétique de la réception* que « la figure du destinataire (...) de l'œuvre est, pour une grande part, inscrite dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antécédentes qui ont été retenues au titre d'exemples et de normes »⁵. Dans notre cas, nous attendons une expérience qui est censée nous divertir.

¹ Littéralement : L'Opérette et la comédie musicale – le nouveau guide.

² WOLFF, Eduard et ZELTON, Heinrich. *Operette und Musical – der neue Führer*. Weyarn : Seehamer Verlag, 1995, p. 9.-10.

³ Titre français : *La Chauve Souris*.

⁴ IMBERT, Charles. *Geschichte des Chansons und der Operette*. Lausanne : Editions Rencontre, 1967, p. 84.

⁵ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Éditions Gallimard, 1978, p. 14.

Quand nous pensons au cinéma du nazisme, la première personne qui vient souvent à l'esprit, c'est Leni Riefenstahl. Puis nous pouvons penser à la représentation du corps dans *Olympia 1. Teil - Fest der Völker*⁶ (1938) et encore à quelques aspects de propagande. À part Leni Riefenstahl, d'autres réalisateurs comme Veit Harlan ou Fritz Hippler créaient des œuvres avec une propagande directe et malfaisante. Pourtant, en regardant une opérette filmée telle que *Wiener Blut*⁷ (1942) de Willi Forst ou un film musical comme *Wir machen Musik*⁸ (1942) de Helmut Käutner, nous devons faire une recherche approfondie pour trouver des références politiques derrière la surface illusoire du récit.

Par conséquent, la propagande et l'idéologie des comédies musicales du national-socialisme vont nous intéresser en particulier. Elles sont d'ailleurs moins traitées dans les ouvrages universitaires germanophones. Certaines ont l'air ridicules au premier regard mais il ne faut pas sous-estimer leur impact sur les spectateurs. En prenant des œuvres qui ont déjà connu un succès et en montrant une belle époque passée, nous avons de bons ingrédients pour un film qui peut potentiellement marcher auprès du public allemand. Même aujourd'hui, les comédies musicales, comme *La La Land* (2016) de Damien Chazelle par exemple, cherchent à réussir grâce à mise en scène d'une nostalgie.

Au niveau des travaux universitaires rédigés, nous pouvons voir un grand nombre de mémoires et de thèses dans les pays germanophones. Les travaux traitent surtout du cinéma du national-socialisme avec une approche historique et politique.

Les ouvrages qui ont une approche historique traitent du rôle des réalisateurs tels que Leni Riefenstahl⁹ ou Veit Harlan¹⁰ et de l'analyse et de la fonction du film au national-socialisme¹¹. Hannah Schaub, l'auteur du premier exemple, essaie de s'approcher de l'esthétique d'*Olympia*. Roland Strojnik, qui a travaillé sur le troisième exemple, se concentre surtout sur la propagande et son impact lors du national-socialisme.

Les travaux sur la politique s'appuient souvent sur des films en particulier, tels que *Wunschkonzert*¹² (1940) d'Eduard von Borsody, *Die große Liebe*¹³ (1942) de Rolf Hansen¹⁴,

⁶Titre français : *Les dieux du stade, la fête des peuples*.

⁷Titre français : *Sang viennois*.

⁸Titre français : *Vive la musique*.

⁹P. ex. : *Riefenstahls Olympia: Körperideale - ethische Verantwortung oder Freiheit des Künstlers?* (Les Dieux du stade de Riefenstahl : Idéaux corporels – responsabilité éthique ou liberté de l'artiste ?) de Hannah Schaub.

¹⁰P. ex. : *Veit Harlan: Analysen und Materialien zur Auseinandersetzung mit einem Film-Regisseur des deutschen Faschismus* (Veit Harlan : Analyses et matériaux pour la confrontation avec un réalisateur du fascisme allemand) de Siegfried Zielinski.

¹¹P. ex. : *Die Instrumentalisierung des Mediums Film im Nationalsozialismus – Mit einer Analyse der ideologischen Elemente des nationalsozialistischen Spielfilms „Wunschkonzert“* (L'instrumentalisation du médium film au national-socialisme – Avec une analyse des éléments idéologiques du long-métrage national-socialiste « L'Épreuve du temps ») de Roland Strojnik.

¹²Titre français : *L'épreuve du temps*.

¹³Titre français : *Un grand amour*.

¹⁴P. ex. : *(Kriegs-) Propaganda und Unterhaltung: Die NS-Filme „Wunschkonzert“ und „Die große Liebe“* (Propagande (de guerre) et divertissement : Les films nationaux-socialistes « L'Épreuve du temps » et « Un grand amour ») de Jan Braunschweig.

*Paracelsus*¹⁵ (1943) de Georg Wilhelm Pabst¹⁶, *Jud Süß*¹⁷ (1940) de Veit Harlan¹⁸ ou *Titanic* (1943) de Herbert Selpin¹⁹. Jan Braunschweig analyse dans son travail d'étude à quel point les deux films traités lient la propagande et le divertissement. Ida Karvonen s'interroge dans son mémoire de licence sur le contenu propagandiste de *Jud Süß* en l'analysant par rapport à l'idéologie national-socialiste. Hemma Marlene Prainsack analyse comment les nationaux-socialistes allaient adapter et changer l'histoire du *Titanic* à leur guise afin d'intégrer leur propagande.

Enfin, les travaux qui traitent de la comédie musicale ou bien des films musicaux s'appuient notamment sur le réalisateur Willi Forst, ses créations et son attitude politique. Nous pouvons citer des œuvres telles que *Der stille Protest des Willi Forst: die Filme des österreichischen Regisseurs unter dem Blickwinkel einer Opposition im Nationalsozialismus*²⁰ de Marion Slunsky ou *Der Topos "Musikstadt Wien" in den Filmen von Willi Forst : Analyse der Filme "Wiener Blut" und "Wiener Mädeln"*²¹ de Daniela Burgstaller. Cette dernière analyse la représentation de la ville de Vienne connue comme « ville de musique ».

Avant d'aborder la comédie musicale allemande du national-socialisme, je me suis renseigné sur le cinéma du national-socialisme en général. La vision des films nationaux-socialistes et la lecture des ouvrages sur cette période m'ont permis de comprendre le fonctionnement et la politique de ce cinéma. Les ouvrages *Die Geschichte des Films 1934-1945*²² de Jerzy Toeplitz et *Histoire du cinéma nazi* de Francis Courtade et Pierre Cadars décrivent l'ensemble de la production. Avant tout, les auteurs parlent des films de propagande interdits mais la comédie musicale a aussi une place importante. Nous devons aussi noter que Joseph Goebbels, ministre de l'Éducation du peuple et de la Propagande, « allait contrôler toutes les phases de la production cinématographique, de l'idée première aux projections publiques, en passant par la réalisation. »²³.

Les films de propagande servaient à dénoncer les minorités dont les Juifs (*Jud Süß*), les puissances étrangères (*Titanic*) ou à renforcer l'enthousiasme pour la guerre (*Kolberg* (1945) de Veit Harlan).²⁴

¹⁵ Titre français : *Paracelse*.

¹⁶ P. ex. : *Film und Propaganda im Nationalsozialismus: Der Film Paracelsus* (Film et propagande au national-socialisme : Le film Paracelsus) d'Ulas Incedal.

¹⁷ Titre français : *Le juif Süß*.

¹⁸ P. ex. : „*Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können*.“ *Nationalsozialistische Propaganda im Film Jud Süß* (« Un film antisémite tout à notre guise. » Propagande nationale-socialiste dans le film Le Juif Süß) d'Ida Karvonen.

¹⁹ P. ex. : *So sank die Titanic. Antibritische Propaganda im nationalsozialistischen Spielfilm* (Ainsi coulait la Titanic. Propagande antibritannique dans le cinéma national-socialiste) de Hemma Marlene Prainsack.

²⁰ Littéralement : La protestation calme de Willi Forst : les films du réalisateur autrichien du point de vue d'une opposition au national-socialisme.

²¹ Littéralement : Le topique « Vienne, ville de musique » dans les films de Willi Forst : Analyse des films « Sang viennois » et « Young Girls of Vienna ».

²² Littéralement : L'histoire du cinéma 1934-1945.

²³ KOCHENRATH, Hans-Peter. *Der Film im Dritten Reich – Dokumentation*. Cologne : Arbeitsgemeinschaft für Filmfragen an der Universität zu Köln, 1963, p. 6. (273 p.).

²⁴ SUCHSLAND, Rüdiger. *Quand Hitler faisait son cinéma (1933 - 1945) || Documentaire ARTE 2017 HD ||*. [12 décembre 2017]. [Film documentaire]. In : Youtube. [1h39'16"]. Disponible sur <https://www.youtube>.

Je me suis ensuite plongé dans une recherche sur la propagande et l'idéologie du national-socialisme ce qui m'a permis d'avoir une plus ample compréhension des notions telles que l'« art dégénéré » et les grandes idées de la propagande. Celle-ci servait à éduquer et diriger le peuple. Les journaux montraient, par exemple, une campagne de dénigrement. Les actualités au cinéma montraient une fausse réalité des champs de bataille et les films de fiction plongeaient les spectateurs dans un univers illusoire loin des angoisses quotidiennes. Ce qui est encore intéressant à retenir, c'est le fait que par une grande censure, la consommation de l'art a complètement changé.

Nous allons voir une présentation de *Wiener Blut*, *Operette*²⁵ (1940) de Willi Forst, *Wir machen Musik* et *Der Bettelstudent*²⁶ ainsi que les biographies des réalisateurs pour connaître le contexte du sujet de ce travail.

com/watch?v=KgfhXVMulGk (Consulté le 07/04/2019).

²⁵Titre français : *Opérette*.

²⁶Titre français : *L'étudiant pauvre*.

1.1. Wiener Blut (1942)²⁷

Fiche technique	
Durée	106 minutes
Ratio	1.37 : 1
Date de sortie (Allemagne nazie)	Le 2 avril 1942
Société de production	Wien-Film
Équipe	
Réalisation	Willi Forst
Scénario et textes musicaux	Ernst Marischka
Production	Willi Forst
Musique	Johann Strauss II
Arrangement musical	Willi Schmidt-Gentner
Image	Jan Stallich et Hans Werner Schlichting
Son	Alfred Norkus
Montage	Hans Wolff
Conseiller des costumes	Alfred Kunz et Toni Mautner
Direction chorégraphique	Hedy Pfundmayer
Distribution	
Graf Wolkersheim	Willy Fritsch
Melanie	Maria Holst
Knöpfel	Hans Moser
Jean	Theo Lingen
Fürstin Auersbach	Hedwig Bleibtreu
Ludwig von Bayern	Fred Liewehr
Liesl Stadler	Dorit Kreysler
Fürst Ypsheim	Paul Henckels
Anni	Vilma Tatzel
Cilli	Claramarie Skala
Daffinger	Egon v. Jordan
Metternich	E. F. Fürbringer
Fürst de Ligne	Julius Karsten
v. Treysing	Karl Blühm
Urwiener	Fritz Imhoff

²⁷ Voir les sources de ce tableau dans la « Bibliographie » et la « Sitographie ».

1.1.1. Résumé de Wiener Blut

Le film se déroule lors du Congrès de Vienne en 1814/1815. Graf Wolkersheim, diplomate du petit État Reuß-Schleiz-Greiz, se rend à Vienne avec sa femme viennoise Melanie pour participer au Congrès. Les deux sont accompagnés du valet Jean. Au début, Wolkersheim n'est pas très content d'entendre de la musique partout à Vienne.

Au Palais Auersbach, la propriété de la tante de Melanie, Fürstin Auersbach, Jean rencontre Knöpfel, le valet de la tante. Ils ne s'entendent pas du tout dans un premier temps. Quand Graf Wolkersheim et Melanie se disputent parce que Wolkersheim n'arrive pas à supporter son affinité pour la danse, Melanie se rend avec Knöpfel à Baden chez sa tante.

Après une petite initiation à la danse par le maître du *Kärntnertortheater*, Wolkersheim rencontre la danseuse Liesl Stadler qui le lance dans la vraie vie viennoise. Les deux s'amuse et passent des soirées de danse dans le café-restaurant *Dommayer* alors que Melanie est toujours à Baden.

L'intrigue se complique lorsque Fürst Ypsheim, supérieur de Wolkersheim, arrive à Vienne. A la sortie de sa réunion avec Wolkersheim, il croit que Liesl Stadler, qui est de plus en plus envahissante, est son épouse.

Soudainement, Melanie rentre avec Knöpfel et sa tante. Tout le monde au Palais est surpris. Wolkersheim cache le fait qu'il a rendez-vous avec Liesl au grand bal et dit à Melanie qu'il a prévu de travailler toute la soirée. Cette dernière, pourtant, se laisse convaincre par sa tante de l'accompagner au grand bal.

Lors du grand bal Fürstin Auersbach découvre immédiatement Wolkersheim qui est en train de danser avec Liesl. Très déçue au début, Melanie se fait vite inviter à la table du charmeur Ludwig von Bayern. Elle veut ainsi mettre à l'épreuve son mari Wolkersheim. Ludwig von Bayern reçoit une fausse information et croit que Melanie soit Liesl Stadler en réalité.

Fürstin Auersbach croise Fürst Ypsheim par hasard. Elle dit qu'elle aimerait beaucoup rencontrer l'épouse de Graf Wolkersheim. Ypsheim suppose toujours que l'épouse de Wolkersheim est Liesl Stadler. Quand Fürstin Auersbach et Fürst Ypsheim rencontrent Wolkersheim avec Liesl, ce dernier est ahuri.

Puis, l'adjudant de Ludwig von Bayern demande Wolkersheim et son épouse à table. Wolkersheim et Melanie s'y reconnaissent, ce qui crée de l'embarras. Après plusieurs échanges entre Wolkersheim et Melanie sur la piste de danse, Wolkersheim décide de rentrer du bal. Liesl apprend que Melanie, qui a pris involontairement son nom ce soir, est l'épouse de Wolkersheim.

Au Prater les deux valets hostiles, Knöpfel et Jean, arrivent à se réconcilier enfin. Ils décident de réconcilier également leurs maîtres Melanie et Wolkersheim.

Le lendemain, Melanie apprend que Reuß-Schleiz-Greiz va être dissolu et sera attaché à la Bavière. Elle se rend chez Ludwig von Bayern et demande si celui-ci pourrait faire en sorte que Reuß-Schleiz-Greiz ne perde pas son statut indépendant.

Enfin, Reuß-Schleiz-Greiz gardera son indépendance et Wolkersheim reste diplomate du petit État. Il a le droit d'exprimer un vœu chez son supérieur Fürst Ypsheim. Wolkersheim souhaite pouvoir toujours rester à Vienne.

Au Prater tout le monde se retrouve au manège et chante *Wiener Blut*.

1.2. Operette (1940)²⁸

Fiche technique	
Durée	107 minutes
Ratio	1.37 : 1
Date de sortie (Allemagne nazie)	Le 20 décembre 1940
Société de production	Wien-Film
Équipe	
Réalisation	Willi Forst
Scénario	Ernst Marischka
Production	Willi Forst et Karl Hartl
Musique	Johann Strauss II
Arrangement musical	Willi Schmidt-Gentner
Parolier	Fritz Beckmann
Image	Jan Stallich et Hans Werner Schlichting
Son	Alfred Norkus
Montage	Hans Wolff
Costume	Alfred Kunz et Toni Mautner
Distribution	
Franz Jauner	Willi Forst
Marie Geistinger	Maria Holst
Emmi Krall	Dora Komar
Alexander Girardi	Paul Hörbiger
Franz von Suppé	Leo Slezak
Johann Strauss II	Edmund Schellhammer
Karl Millöcker	Curd Jürgens
Fürst Hohenburg	Siegfried Breuer
Ferdinand	Gustav Waldau
Hans Makart	Viktor Heim

²⁸Voir les sources de ce tableau dans la « Bibliographie » et la « Sitographie ».

1.2.1. Résumé d'Operette

Franz Jauner est un acteur-musicien engagé dans la province autrichienne. Il travaille notamment avec son ami Ferdinand qui est professeur de chant d'Emmi Krall.

Au Schloss Hohenburg, il y a une soirée mondaine autour de Fürst Hohenburg et la grande chanteuse Marie Geistinger. Tout le monde souhaite que Marie interprète une chanson. Fürst Hohenburg fait venir Franz pour qu'il accompagne Marie au piano. Lors de la répétition celui-ci la critique de façon ouverte ce qui va lui ouvrir les yeux.

Franz reçoit une offre du Theater an der Wien où Geistinger est directrice. Il est étonné d'y retrouver la même dame qu'il a critiquée auparavant. Elle le fait travailler en tant que metteur en scène. Franz montre ses grandes qualités devant toute l'équipe du théâtre et des musiciens tels que Strauss II. Cependant, après un conflit, Marie licencie Franz.

Le *Carltheater* l'engage ensuite. Franz y a ses premiers succès et devient directeur du théâtre. Puis il donne rendez-vous à son ancien ami Ferdinand pour dîner ensemble. Ce dernier emmène Emmi pour surprendre Franz. Elle est désormais chanteuse à l'Opéra d'État de Vienne. Les deux décident de se marier.

Franz est ensuite admis en tant que directeur de l'Opéra d'État de Vienne. Emmi a abandonné son métier pour être femme au foyer et se consacrer entièrement à son mari.

A l'occasion d'une invitation du Graf Esterházy à Budapest où Franz part sans son épouse, il se rapproche de Marie. Tous deux se rendent compte de leur affection réciproque.

Retourné à Vienne, Franz achète un nouveau théâtre qui devient le *Ring-Theater*. Il traîne de plus en plus et s'aliène de son épouse Emmi qui en est malheureuse. Fürst Hohenburg a conseillé à son amie Marie d'accepter l'offre d'une tournée aux Etats-Unis alors qu'elle sait qu'elle aime Franz.

A la soirée de la première des *Contes d'Hoffmann*, le *Ring-Theater* brûle et il y a beaucoup de morts. Franz est accusé de ne pas avoir été présent lors de la première et d'avoir négligé ses obligations de directeur. Il doit rester en prison avant d'être gracié par l'Empereur.

Après avoir perdu toute sa fortune, Franz est obligé de reprendre le travail et est désormais metteur en scène sous le nom du directeur du *Carltheater*. La société viennoise ne l'accepte plus. Ce que Franz ignore, c'est que Marie a arrangé cela. Celle-ci est tombée malade à cause de sa vie fatigante. Elle ne sera plus capable de travailler. Emmi révèle à Franz que c'est grâce à Marie qu'il a pu reprendre son travail de metteur en scène. Franz va

la voir avec Emmi pendant la représentation du *Zigeunerbaron*²⁹ : le public est désormais enthousiasmé de la représentation et prêt à accepter Franz Jauner. Quand il rentre sur scène après la représentation, il reçoit beaucoup de félicitations mais ne voit plus que Marie Geistinger qui apparaît dans son imagination.

²⁹Titre français : *Le Baron tzigane*.

1.2.2. Sur Willi Forst (1903-1980)

Né à Vienne en 1903, Forst est issu d'une famille bourgeoise. Très tôt, il commence à se passionner pour le théâtre. A 16 ans il croit maîtriser le métier du comédien et se lance dans des premiers engagements à Cieszyn³⁰ en Pologne (1919), de 1920 à 1924 dans plusieurs villes germanophones dont Brno et Marienbad proches des frontières de l'ancien Empire austro-hongrois. En 1925, il change du théâtre à l'opérette. Sa carrière connaît un premier temps fort lorsqu'il est engagé par Max Reinhardt au *Deutsches Theater* à Berlin.

En parallèle, Forst s'est fait un nom dans le cinéma. Il a commencé dans la figuration de *Sodom et Gomorrhe* (1922) de Michael Kertész (Michael Curtiz ultérieurement) et a joué un petit rôle dans *Oh, du lieber Augustin*³¹ (1922) de H.K. Breslauer. Le même réalisateur lui a offert son premier plus grand rôle comme crapule dans *Strandgut*³² (1924). En 1927, il fait une interprétation remarquable dans *Café Elektric*³³ de Gustav Ucicky à côté de Marlene Dietrich ce qui va l'aider à percer.

Son véritable succès viendra, pourtant, à la naissance du cinéma parlant. Dans *Atlantic* (1929) d'E. A. Dupont il impressionne dans son rôle d'un Viennois par excellence. L'année d'après, il joue dans *Zwei Herzen im 3/4 Takt*³⁴ (1930) de Géza von Bolváry, maître des films divertissants. Notons aussi son interprétation dans *Brennendes Geheimnis*³⁵ (1933) de Robert Siodmak.

La même année, il réalise son premier film *Leise flehen meine Lieder*³⁶ (1933) qui traite la composition de la *Symphonie inachevée* de Schubert – un de ses premiers films qui parle de la vie d'un artiste. *Maskerade*³⁷ (1934), sa prochaine réalisation, garde le même style viennois que son film précédent. Quand il réalise son premier film en Allemagne, *Mazurka* (1935), il diversifie son travail au niveau du genre et de l'ambiance.

Les travaux qui suivent sont la screwball-comedy *Allotria*³⁸ (1936), le mélodrame *Burgtheater* (1936), l'adaptation cinématographique *Serenade* (1937) d'après Theodor Storm, *Bel Ami* (1939) d'après Maupassant et le film noir *Ich bin Sebastian Ott*³⁹ (1939). Tous ces films ont été tournés autour de la période de l'*Anschluss*⁴⁰ et sont marqués par un certain cynisme et une obscurité. Ce sentiment n'a pas quitté Forst avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Il s'est distrait en faisant une fuite vers l'abstraction. Alors

³⁰ Teschen en allemand.

³¹ Littéralement : Ô toi, cher Augustin.

³² Littéralement : Épaves.

³³ Titre français : *Trois nuits d'amour*.

³⁴ Littéralement : Deux cœurs à trois temps.

³⁵ Titre français : *Fin de saison*.

³⁶ Titre français : *La vie tendre et pathétique*.

³⁷ Titre français : *Mascarade*.

³⁸ Titre français : *Ab les femmes !*.

³⁹ Titre français : *On a volé un homme*.

⁴⁰ Voir dans le glossaire.

que la comédie policière *Frauen sind keine Engel*⁴¹ (1943) parle de la création d'œuvres d'art, *Operette*, *Wiener Blut* et *Wiener Mädeln*⁴² (1949) montrent le rêve d'une culture autrichienne passée.

Après des œuvres abstruses comme *Im weissen Rössl*⁴³(1952) et *Kaiserjäger* (1956), *Die Sünderin*⁴⁴ (1951) traite la peur d'une bourgeoisie du nouveau et des précipices intérieurs. Son dernier film est *Wien, du Stadt meiner Träume*⁴⁵ en 1957.⁴⁶

Enfin, dans un entretien avec Radio Paris, Forst dit après la guerre :

« Ma patrie a été occupée par les nazis et mon travail est devenu une calme protestation. Ça a l'air grotesque mais c'est la vérité. J'ai fait mes films les plus autrichiens dans une époque où l'Autriche a cessé d'exister. C'est pour ça que tous ces films se déroulent dans une époque passée. J'ai fait des films qui ont été conçus par des déguisements d'une époque pendant laquelle le charme, la noblesse et la galanterie ont été essentiels. »⁴⁷

Cette citation est très intéressante en ce qu'elle montre à quel point un cinéaste, qui a travaillé lors du national-socialisme, a dû réfléchir son propos afin de respecter les ordres du régime et de rester créateur à la fois. Nous verrons, pourtant, à quel point le contenu des films traités correspondent à la propagande nationale-socialiste.

⁴¹Titre français : *Les femmes ne sont pas des anges*.

⁴²Littéralement : Les filles viennoises.

⁴³Titre français : *Lauberge du Cheval Blanc*.

⁴⁴Titre français : *Confession d'une pécheresse*.

⁴⁵Littéralement : Vienne, ville de mes rêves.

⁴⁶MÖLLER, Olaf. *Willi Forst: Diesseits und jenseits von Österreich*. filmarchiv, 2003, n° 08, p. 7-8.

⁴⁷DACHS, Robert. *Willi Forst. Eine Biographie*. Wien : Kremayr & Scheriau, 1986, p. 108.

1.3. Wir machen Musik (1942)⁴⁸

Fiche technique	
Durée	95 minutes
Ratio	1.37 : 1
Date de sortie (Allemagne nazie)	Le 8 octobre 1942
Société de production	Terra-Filmkunst
Équipe	
Réalisation	Helmut Käutner
Scénario	Helmut Käutner, Manfred Rössner et Erich Ebermayer
Production	Hans Tost
Musique	Peter Igelhoff et Adolf Steimel
Image	Jan Roth
Son	Werner Maas
Montage	Helmuth Schönnenbeck
Costume	Elfriede Czerny et Gertrud Steckler
Distribution	
Anni	Ilse Werner
Karl	Viktor de Kowa
Trude	Edith Oß
Franz	Georg Thomalla
Frau Bratzberger	Grethe Weiser
Peter Schäfer	Rolf Weih

⁴⁸Voir les sources de ce tableau dans la « Bibliographie » et la « Sitographie ».

1.3.1. Résumé de *Wir machen Musik*

Karl est compositeur avec des grandes ambitions dans la musique savante mais pour l'instant, il n'a pas encore réussi. Il est obligé de jouer dans un restaurant le soir et de donner des cours privés la journée.

Un collègue qui est parti lui demande de le remplacer à l'école de musique et lui offre également son appartement. Karl fait très vite la connaissance d'Anni. D'abord, il la croise furtivement dans le tramway, puis il remarque qu'elle est étudiante dans sa classe.

Pour se rapprocher d'elle, il lui offre des cours gratuits dans son nouvel appartement. Ils tombent amoureux et se marient.

Très vite, il y a un confit artistique entre les deux : Anni travaille dans l'*U-Musik*⁴⁹ et voit aussi le potentiel de Karl dans ce domaine. Celui-ci est convaincu, pourtant, que son opéra sera un grand succès et va également les aider financièrement.

D'abord, l'opéra de Karl, *Lukretia Borgia*, est rejeté par la maison d'édition. Karl est extrêmement déçu. Anni essaie de relancer son projet. Peter, une ancienne connaissance d'Anni, est à Berlin et va reprendre la maison d'édition. Elle discute avec lui lors d'un concert de musique de fanfare et lui demande de relancer le projet de Karl. Par hasard, ce dernier est aussi au concert avec Frau Bratzberger, une dame plus âgée à qui il a donné des cours privés. Elle l'a invité au concert pour lui changer les idées. Karl voit Anni avec Peter dans la galerie et suppose qu'elle le trompe.

A la maison, Karl et Anni se disputent. Il ne veut pas la laisser expliquer le malentendu avec Peter. Par conséquent, Anni quitte l'appartement. Chacun poursuit alors sa carrière de son côté. Anni travaille avec Franz et part avec son groupe « Die Spatzen » en tournée. Karl réussit à monter son opéra. Pourtant, la première est un grand échec. Anni est venue le voir mais il ne souhaite pas discuter avec elle lors de cette période difficile.

Plus tard, Karl vient voir Peter à la maison d'édition. Celui-ci parle des projets d'*U-Musik* d'Anni, Franz et son groupe. Les compositions d'Anni ont besoin de corrections. Karl accepte de corriger ses compositions en restant anonyme pour protéger son statut de compositeur d'*E-Musik*⁵⁰.

La *Notenparade*, le spectacle d'Anni, Franz et son groupe, est un grand succès. Anni et Karl se retrouvent dans leur appartement après le spectacle. Anni apprend que Karl a retravaillé ses compositions et s'est enfin dirigé vers l'*U-Musik*. Les deux se réconcilient.

⁴⁹Voir dans le glossaire.

⁵⁰Voir dans le glossaire.

1.3.2. Sur Helmut Käutner (1908-1980)

Né à Düsseldorf en 1908, Käutner grandit à Essen à partir de 1916. Au collège, il commence à se passionner pour le théâtre. Après le bac en 1926, il prend des cours de pantomime et de danse à la prestigieuse *Folkwang Hochschule* et étudie le graphisme, le costume, le décor et l'architecture intérieure à l'école des arts appliqués. En 1928, il intègre à l'Université de Munich où il étudie la langue et la littérature allemande, la philosophie, l'histoire de l'art et les études théâtrales. Il participe également à un atelier de théâtre où il y a des circassiens. Par ailleurs il écrit des articles pour la rubrique culturelle.

En printemps 1930, Käutner fonde un groupe de *Kabarett*⁵¹ avec Kurt E. Heyne, Bobby Todd et Werner Kleine qui s'appelle *Die vier Nachrichten*⁵². Le groupe devient aussi connu hors l'Allemagne. Entre 1932 et 1935, ils se produisent en tournée en Allemagne, en Autriche et en Suisse. Après l'avènement de Hitler, le groupe est interdit en 1935 bien qu'il ne soit pas politique. Puis Käutner se concentre sur le graphisme et l'architecture intérieure et écrit des chansons et des *Schlager*⁵³.

Cependant, il change très vite de direction. En 1936, il est acteur dans un théâtre de province avant de continuer au *Leipziger Schauspielhaus* comme acteur et metteur en scène. Il y rencontre sa future épouse Erika Balqué et commence à écrire des pièces qui sont représentées à Francfort et Leipzig. Enfin, il a d'autres engagements aux *Kammerspiele* à Munich et avec plusieurs théâtres à Berlin. Käutner écrit également des scénarios tels que *Salonwagen E 417* (1939) de Paul Verhoeven qu'il rédige avec Bobby E. Luthge.

En 1939, il réalise son premier long-métrage *Kitty und die Weltkonferenz*⁵⁴. Pourtant, le film est interdit juste après sa première parce qu'il a des « tendances pro-britanniques ». Käutner fait ensuite plus de films apolitiques comme *Frau nach Maß*⁵⁵ (1940). Pourtant, il ne peut pas s'échapper de l'influence nationale-socialiste : pour *Auf Wiedersehen, Franziska!*⁵⁶ il doit réaliser une séquence de propagande de guerre pour la fin du film selon l'ordre du Ministère de propagande. Avec le mélodrame *Romanze in Moll*⁵⁷ (1943), *Große Freiheit Nr. 7*⁵⁸ (1944) et *Unter den Brücken*⁵⁹ (1945) il est aussi reconnu à l'étranger.

Après la guerre, Käutner déménage à Hambourg où il recommence à mettre en scène au *Hamburger Schauspielhaus* avant de trouver son nouveau lieu d'activité principal aux *Hamburger Kammerspiele*. Avec Ernst Schnabel il y lance un département de pièce

⁵¹ Voir dans le glossaire.

⁵² Littéralement : Les quatre messagers.

⁵³ Voir dans le glossaire.

⁵⁴ Titre français : *Kitty et la conférence mondiale*.

⁵⁵ Titre français : *Une femme sur mesure*.

⁵⁶ Titre français : *Au revoir Franziska!*

⁵⁷ Titre français : *Lumière dans la nuit*.

⁵⁸ Titre français : *La paloma*.

⁵⁹ Titre français : *Sous les ponts*.

radiophonique. Le même collaborateur signera le scénario d'*In jenen Tagen*⁶⁰ (1947) avec Käutner. Ce premier film de Käutner de l'Après-Guerre sera aussi le premier film de la RFA.

Les deux films suivants, *Der Apfel ist ab*⁶¹ (1948) et *Königskinder*⁶² (1950), sont des échecs commerciaux. Puis, le drame policier *Epilog: Das Geheimnis der Orplid*⁶³ (1950) qu'il réalise à Berlin ne réussit pas non plus.

En 1953, la production germano-yougoslave *Die letzte Brücke*⁶⁴ avec Maria Schell reçoit des bonnes critiques et est un succès financier. Au Festival de Cannes, il est primé avec le Prix International. Puis les films *Ludwig II – Glanz und Elend eines Königs*⁶⁵ (1954), *Des Teufels General*⁶⁶ (1955), *Ein Mädchen aus Flandern*⁶⁷ (1956), *Der Hauptmann von Köpenick*⁶⁸ (1956) et *Die Zürcher Verlobung*⁶⁹ (1957) lui font une très grande réputation internationale.

Sa carrière continue aux Etats-Unis : en 1956, il arrive à négocier un contrat de sept ans avec Universal Studios qui lui garantissent les meilleures conditions de travail. Pourtant, après cette période, il n'est pas content de ses films *The Restless Years*⁷⁰ (1958) et *Stranger In My Arms*⁷¹ (1959).

En 1957, il fonde déjà la *Freie Film Produktion GmbH* à Hambourg. Chaque associé doit avoir la possibilité de réaliser un film de grande qualité artistique par an. En effet, seul *Der Rest ist Schweigen*⁷² (1959) de Käutner et *Kirmes*⁷³ (1960) de Wolfgang Staudte se réalisent enfin.

Au début des années 1960, la carrière de Käutner au cinéma cesse progressivement. Il ne peut ni s'identifier avec le Nouveau cinéma allemand ni dériver vers le cinéma commercial. *Die Rote*⁷⁴ (1962) est un échec et *Lausbubengeschichten*⁷⁵ (1964) marquera sa dernière réalisation pour le cinéma. Durant les treize ans suivants, il travaille notamment en tant qu'auteur, acteur et réalisateur de télévision. En 1977, il se retire de la vie active et s'installe en Toscane. Käutner meurt dans sa maison à Castellina in Chianti en 1980.⁷⁶

⁶⁰ Littéralement : *Pendant ces jours*.

⁶¹ Titre français : *Le Pêché originel*.

⁶² Titre français : *Enfants de roi*.

⁶³ Titre français : *Épilogue - Le mystère de l'Orplid*.

⁶⁴ Titre français : *Le dernier pont*.

⁶⁵ Titre français : *Louis II de Bavière*.

⁶⁶ Titre français : *Le Général du diable*.

⁶⁷ Titre français : *Une fille des Flandres*.

⁶⁸ Titre français : *Le Capitaine de Köpenick*.

⁶⁹ Titre français : *Rendez-vous à Zürich*.

⁷⁰ Titre français : *Les années merveilleuses*.

⁷¹ Titre français : *Un étranger sur les bras*.

⁷² Titre français : *Le reste, c'est du silence*.

⁷³ Titre français : *Je ne voulais pas être un nazi*.

⁷⁴ Titre français : *La Femme rousse*.

⁷⁵ Littéralement : *Histoires des chenapans*.

⁷⁶ FILMPORTAL. *Helmut Käutner* [en ligne]. Disponible sur <https://www.filmportal.de/person/helmut-kaeut->

1.4. Der Bettelstudent (1936)⁷⁷

Fiche technique	
Durée	90 minutes
Ratio	1.37 : 1
Date de sortie (Pays-Bas)	Le 7 août 1936
Société de production	Universum Film (UFA)
Équipe	
Réalisation	Georg Jacoby
Scénario	C.H. Diller et Walter Wassermann
Production	Max Pfeiffer
Musique	Karl Millöcker
Arrangement musical et direction	Alois Melichar
Parolier des nouveaux textes des chansons	Franz Baumann
Image	Ewald Daub
Son	Carl Heinz Becker
Montage	Herbert Fredersdorf
Décors	Fritz Maurischat et Karl Weber
Chorégraphie	Sabine Ress
Costume	Herbert Ploberger
Distribution	
Symon Rymanowicz / Herzog Kasimir	Johannes Heesters
Jan Janicki / Graf Opalinski	Berthold Ebbecke
Palmatica Gräfin Nowalska	Ida Wüst
Laura Nowalska	Carola Höhn
Bronislawa Nowalska	Marika Röck
Gouverneur Oberst Ollendorf	Fritz Kampers
Gardien de la prison Enterich	Ernst Behmer

ner_dc43e0d0428247a6ac605e880d18bfcd (Consulté le 29/08/2019).

⁷⁷ Voir les sources de ce tableau dans la « Bibliographie » et la « Sitographie ».

1.4.1. Résumé du Bettelstudent

Nous sommes en 1704. Frédéric-August de Saxe règne en Pologne. Son colonel, Oberst Ollendorf est gouverneur de Cracovie. C'est une période instable car il y a un roi adverse et la loi martiale à Cracovie. Le gouverneur a organisé un bal. Gräfin Nowalska et ses deux filles Laura et Bronislawa se préparent pour le bal.

Lors du bal, Oberst Ollendorf s'approche de Laura. Celle-ci n'est pas intéressée, finit par s'enfuir d'Oberst Ollendorf et lui donne une gifle.

Deux étudiants pauvres présumés, Symon et Jan, se rencontrent pendant la nuit. Symon suit Jan à une réunion secrète entre patriotes polonais. Tout d'un coup, des soldats entrent en pleine réunion. Juste avant qu'ils soient arrivés, Jan s'est mis spontanément à chanter et tout le monde suit son spectacle. Les soldats croient que les étudiants pauvres ne font qu'une soirée pour s'amuser. Lorsque l'appariteur remarque la soirée, il signale qu'il est interdit d'être à l'université la nuit. Une bagarre commence mais Symon et Jan arrivent à s'enfuir. Ils sont finalement emprisonnés.

Oberst Ollendorf prépare sa vengeance contre Laura pour la gifle qu'elle lui a donnée. Il retrouve Symon et Jan en prison et leur propose son plan de vengeance. Tous les deux vont faire semblant d'être des nobles afin que Laura soit attirée par Symon. Jan jouera le rôle de son secrétaire.

Une fois que Symon et Laura ont fait plus ample de connaissance, ils tombent amoureux. Symon aimerait savoir si Laura l'aime pour le riche souverain ou la personne qu'il est vraiment. Il remarque que l'amour de Laura est plus fort que ce qu'il a cru.

Ollendorf veut finir son plan de vengeance et fait entrer plusieurs emprisonnés à la soirée de fiançailles de Symon et Laura. Les emprisonnés révèlent la vraie identité de Symon. Laura veut rester chez Symon malgré tout. Il s'avère ensuite que Symon est Herzog Kasimir en réalité. Une révolution s'éclate en ville et deux messagers entrent avec des soldats dans la citadelle. Ils apportent le message que Frédéric-Auguste de Saxe a fait la paix et renoncé à la Pologne.⁷⁸

⁷⁸LEMINGER, R. *Der Bettelstudent*. Vienne : „Das Programm von heute“. Die Kinozeitschrift für das Publikum, n° 81, 1952.

1.4.2. Sur Georg Jacoby (1882-1964)

Né à Mayence en 1882, il fait très tôt la connaissance du monde du théâtre grâce à son père Wilhelm Jacoby qui est directeur de théâtre et auteur de comédies. Après le bac, Georg Jacoby commence une carrière dans le monde théâtral.

En tant que comédien, il a des engagements au *Stadttheater Bremen* et au *Stadttheater Königsberg* avant de se déplacer à Berlin pour devenir metteur en scène. Il y fait la connaissance de la cinéaste Rosa Porten qui l'introduit à une société de production berlinoise où il commence à réaliser ses premiers films muets en 1913/1914. En 1914, Jacoby travaille également en tant que scénariste et signe des projets divers.

Après la fin de la Première Guerre mondiale, Jacoby commence à travailler pour l'Ufa⁷⁹, une des sociétés de production allemandes les plus importantes, pour laquelle il réalise plusieurs films. Au début des années 1920, il écrit souvent ses propres scénarios pour ses films. Avec *Der Millionendieb*⁸⁰ Jacoby se fait connaître en tant que réalisateur des films de divertissement. Puis il tourne plusieurs comédies et sa première propre production *Das Paradies im Schnee*⁸¹ (1923). Pour la société de production UCI à Rome il tourne le film monumental *Quo Vadis?* (1924) avec un ensemble international. Pourtant, le film reçoit de mauvaises critiques.

Dans les années suivantes, Jacoby tourne des comédies avec l'idole du public Reinhold Schünzel entre autres. Il devient son propre producteur et tourne des drames de société comme *Die Insel der verbotenen Küsse*⁸² (1927), *Die Frau ohne Namen*⁸³ (1927), des films de procès comme *Indizienbeweis*⁸⁴ (1929) et *Meineid – Ein Paragraph, der Menschen tötet*⁸⁵ (1929) et des drames sociaux comme *Frauen am Abgrund*⁸⁶ (1929).

Lors de la période précoce du cinéma parlant, il se concentre sur la réalisation de films musicaux médiocres comme *Die Lindewirtin* (1930) ou *Der keusche Joseph*⁸⁷ (1930) et des adaptations des comédies de scène comme *Der verjüngte Adolar*⁸⁸ (1931), *Hurrah – ein Junge*⁸⁹ (1931) et *Die spanische Fliege*⁹⁰ (1931).

⁷⁹ *Universum Film AG.*

⁸⁰ Titre français : *L'homme sans nom.*

⁸¹ Littéralement : Le Paradis dans la neige.

⁸² Littéralement : L'Île des baisers interdits.

⁸³ Littéralement : La Femme sans nom.

⁸⁴ Littéralement : Preuve des indices.

⁸⁵ Titre français : *Parjure.*

⁸⁶ Littéralement : Femmes à l'abîme.

⁸⁷ Littéralement : Joseph qui est chaste.

⁸⁸ Littéralement : Adolar rajeuni.

⁸⁹ Littéralement : Hourra – un garçon.

⁹⁰ Littéralement : La Mouche espagnole.

Parmi tous ses films de divertissement, il y a une exception, le drame familial *Moral und Liebe*⁹¹ (1933). Bien que le film ait été produit avant la montée du national-socialisme, il fut interdit en octobre 1933.

En 1933, l'Ufa engage Jacoby pour la réalisation de plusieurs court-métrages avant de lui confier la réalisation de *Die Czardasfürstin*⁹² (1934). L'Ufa lui offre d'autres projets avant de lui promettre une longue collaboration après le film *Heißes Blut*⁹³ (1936) avec Marika Röck. Avec elle, il tourne *Der Bettelstudent* et *Gasparone* (1937). Johannes Heesters interprète les rôles masculins principaux. *Eine Nacht im Mai*⁹⁴ (1938) avec Marika Röck est une des premières tentatives de Jacoby de s'approcher aux comédies musicales américaines grâce à des revues complexes.

En 1940, Röck et Jacoby se marient. Jusqu'en 1945, Marika Röck est la vedette de la quasi totalité des films de Jacoby.

Après la Deuxième Guerre mondiale, Jacoby a une interdiction professionnelle en Allemagne et en Autriche qui dure jusqu'en 1947. C'est seulement en 1950 que le couple continue son travail avec la comédie romantique *Kind der Donau*⁹⁵ (1950), le remake de *Die Csardasfürstin*⁹⁶ (1951) avec Heesters, *Nachts im grünen Kakadu*⁹⁷ (1957) et *Die Nacht vor der Premiere*⁹⁸ (1959), leur dernière collaboration.

Dans ses créations de l'Après-Guerre sans Röck, Jacoby retourne aux genres dans lesquels il a déjà fait ses preuves. Il réalise la comédie policière *Gestatten, mein Name ist Cox*⁹⁹ (1955) et *Drei Tage Mittelarrest*¹⁰⁰ (1955), la comédie militaire *Zu Befehl, Frau Feldwebel*¹⁰¹ (1956), *Ich und meine Schwiegersöhne*¹⁰² (1956) et la comédie *Familie Schimek*¹⁰³ (1957) avec Theo Lingen. Parmi ses derniers films nous pouvons compter le film d'aventure *Bomben auf Monte Carlo*¹⁰⁴ et la comédie *Pension Schöllner* (1960) avec Theo Lingen. En résumé, Jacoby a fait plus de 200 films mais ce chiffre varie selon les sources. Il meurt à Munich en 1964.¹⁰⁵

⁹¹ Littéralement : Moral et amour.

⁹² Titre français : *Princesse Czardas*.

⁹³ Littéralement : Sang chaud.

⁹⁴ Titre français : *Une nuit en mai*.

⁹⁵ Littéralement : Enfant du Danube.

⁹⁶ Titre français : *Princesse Czardas*.

⁹⁷ Titre français : *Les nuits du perroquet vert*.

⁹⁸ Titre français : *Nuit d'avant-première*.

⁹⁹ Littéralement : Vous permettez, mon nom c'est Cox.

¹⁰⁰ Littéralement : Trois jours de détention.

¹⁰¹ Littéralement : A vos ordres, Madame Adjudante.

¹⁰² Littéralement : Moi et mes gendres.

¹⁰³ Littéralement : La Famille Schimek.

¹⁰⁴ Titre français : *Une nuit à Monte Carlo*.

¹⁰⁵ FILMPORTAL. *Georg Jacoby* [en ligne]. Disponible sur https://www.filmportal.de/person/georg-jacoby_567b7718068345a4802b9bb1b4dd0841 (Consulté le 30/08/2019).

Pendant chaque vision de films, j'ai pris des notes précises sur les grands sujets et le contexte des films. Cette méthode m'a amené à percevoir des points communs intéressants entre les films. Premièrement, nous pouvons prendre en compte la musique et la notion de spectacle tout court. La musique, par exemple, est extrêmement large dans son choix des genres. Quelques films intègrent des Schlager importants : *Bel Ami* (1939) ou *Die Frau meiner Träume*¹⁰⁶ (1944) de Georg Jacoby. D'autres traitent des opérettes connues : *Im weißen Rössl*¹⁰⁷ (1935) de Carl Lamac ou *Nanon* (1938) de Herbert Maisch. Enfin, certaines œuvres s'emparent du classique : *Eine kleine Nachtmusik* (1939) de Leopold Hainisch ou *Wunschkonzert*. En plus, nous notons aussi la musicalité des répliques. Dans quelques films il y a une espèce de dialogue chanté, comme dans *Amphitryon - Aus den Wolken kommt das Glück* (1935) de Reinhold Schünzel par exemple, qui assouplit le récit.

Nous pouvons résumer la notion du spectacle à celle de la danse et du théâtre lyrique. Plusieurs films comportent des scènes de danse ou de théâtre tels que *Bel Ami*, *Viktor und Viktoria*¹⁰⁸ (1933) de Reinhold Schünzel ou *Frauen sind doch bessere Diplomaten*¹⁰⁹ (1941) de Georg Jacoby. Cette notion nous intéresse parce qu'elle montre non seulement une mise en abyme du spectacle dans le spectacle cinématographique mais elle crée aussi un dynamisme et une illusion supplémentaire.

D'ailleurs, il y a aussi une reconstruction historique dans de nombreux films, notamment ceux qui traitent l'opérette viennoise. Souvent, les films emmènent le spectateur dans une époque passée : l'Antiquité dans *Amphitryon - Aus den Wolken kommt das Glück*, la Vienne du 19^{ème} siècle dans *Wiener Blut*, *Operette* et *Walzerkrieg*¹¹⁰ (1933) de Ludwig Berger par exemple. C'est notamment dans le contexte de la Deuxième Guerre mondiale qu'une telle mise en scène historique pouvait éblouir les spectateurs de l'époque.

Un autre point pertinent sera la révélation et l'analyse des messages politiques. C'est moins évident d'en trouver dans les comédies musicales mais la politique est souvent présente. Nous pouvons distinguer la politique comme sujet du film comme le Congrès de Vienne dans *Wiener Blut* et le contenu politique du film comme le rôle de la femme dans le national-socialisme à l'exemple du couple Anni et Karl dans *Wir machen Musik*.

¹⁰⁶Titre français : *La femme de mes rêves*.

¹⁰⁷Titre français : *L'auberge du Cheval Blanc*.

¹⁰⁸Titre français : *Victor et Victoria*.

¹⁰⁹Titre français : *La belle diplomate*.

¹¹⁰Titre français : *La Guerre des valse*.

D'ailleurs, ce que nous observons souvent, c'est le quiproquo qui sert de fil conducteur. Dans *Opernball*¹¹¹ (1939) de Géza von Bolváry nous suivons, par exemple, un schéma très typique : Un homme veut aller au bal pour s'amuser et rencontrer d'autres femmes alors que son épouse ne lui permet pas de sortir. Par conséquent, il invente une histoire et change de personnalité pour cet évènement. Enfin, l'épouse a la même idée, se déguise et les deux se retrouvent - sans le vouloir – au bal.

Pour résumer, les comédies musicales du national-socialisme ont, en général, un très grand pouvoir illusoire. Elles sont chargées de chansons qui enthousiasment le public et riches au niveau des décors et des costumes. Cela a pour effet que le spectateur plonge et se perd facilement dans la mise en scène. Les notions idéologiques sont, dans la plupart des cas, camouflées. Il faut avoir un prérequis de l'époque du national-socialisme et son idéologie pour bien comprendre l'impact du film et sa valeur manipulatrice. D'abord, nous ferons une approche historique pour nous approprier les notions nécessaires sur la propagande national-socialiste et puis, nous allons voir un aperçu de l'histoire du cinéma national-socialiste. Enfin, nous allons réfléchir sur le contenu de spectacle et de musique, d'idéologie, d'histoire et de territoire pour analyser la propagande nationale-socialiste dans *Wiener Blut*, *Operette*, *Wir machen Musik* et *Der Bettelstudent*.

¹¹¹Titre français : *Nuits de Vienne*.

1.5. Problématique

« Chanter pour séduire » révèle la notion du chant et de la séduction. Le chant a toujours eu un pouvoir séducteur dans les arts du spectacle. Nous allons analyser ce pouvoir dans le contexte du cinéma de divertissement sous le Troisième Reich. Ce qui va nous intéresser, c'est comment et par quels moyens, les nationaux-socialistes sont arrivés à manipuler et influencer les spectateurs de l'époque à travers le cinéma musical.

Une star n'était pas suffisante pour faire marcher une comédie musicale. Toute la production, y compris l'œil vigilant de Goebbels, et l'exploitation ont joué un rôle important afin de toucher les spectateurs. L'analyse va de la signification des paroles jusqu'au choix des lieux.

Puis, nous allons aussi nous intéresser à ce que disent les films sur le Troisième Reich. En regardant des films de divertissement, pouvons-nous en tirer des réalités sur le régime ? Jens Albers définit dans son travail d'étude *Der Unterhaltungsfilm im Dritten Reich: Heinz Rühmann zwischen Starkult und Propaganda*¹¹² le film de divertissement : « Les films de divertissement ont souvent thématiquement les histoires amoureuses et les chances de promotion professionnelle du petit-bourgeois et ont fini par un « happy-end » dans la plupart des cas. Le choix des sujets était très général et a transmis une ambiance positive au spectateur. »¹¹³.

Nous allons particulièrement traiter les années de guerre. A quel point le cinéma s'oppose-t-il à la réalité de la Deuxième Guerre mondiale ? Dans les années 1930 et 1940, le cinéma a offert un des rares moyens de distraction. Par rapport aux comédies musicales nous allons nous demander comment les spectateurs les ont reçues.

En faisant une analyse détaillée des films, nous allons découvrir les moyens techniques et artistiques qui ont rendu la production possible. Par conséquent, nous allons voir à quel point l'art est capable d'éblouir l'esprit des gens. Ce qui va aussi nous intéresser, c'est quel héritage les comédies musicales emploient pour enrichir leurs récits.

Premièrement, nous allons traiter des notions musicales dont le chant. Pour cette analyse nous nous appuyons sur plusieurs chansons des films du premier corpus et les comparons avec d'autres films musicaux nationaux-socialistes. Nous allons nous demander quels souvenirs peuvent se rapporter à des chansons connues. Quelle popularité avaient les chansons contemporaines et les morceaux d'opérettes par exemple ? Quel rôle jouaient le

¹¹² Littéralement : Le film de divertissement sous le Troisième Reich : Heinz Rühmann entre culte et propagande.

¹¹³ ALBERS, Jens. *Der Unterhaltungsfilm im Dritten Reich: Heinz Rühmann zwischen Starkult und Propaganda*. [en ligne]. GRIN Verlag, 2008, p. 3. Disponible sur <https://books.google.at/books?id=VcPEVjB-BEssC&printsec=frontcover&dq=unterhaltungsfilm&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewjvPbWybfkAhXy-0qYKHRixAZUQ6AEISDAD#v=onepage&q=unterhaltungsfilm&f=false> (Consulté le 04/09/2019).

genre des chansons et les paroles ? Comment les chansons sont-elles construites ? Quelles figures rhétoriques emploient-elles ? Comment les paroliers et les compositeurs ont-ils fait pour que les chansons et leur contenu restent dans la tête du spectateur ?

Deuxièmement, nous allons nous interroger sur les références politiques. En regardant des comédies musicales, nous allons remarquer qu'il y a une grande présence du milieu militaire. Est-ce que le choix de ce milieu nourrit l'histoire ou ne soutient-il que la propagande nationale-socialiste ?

Puis nous aborderons le patriotisme et la question de l'origine. Comment le patriotisme est-il exprimé dans le cinéma musical ? Avec quels moyens les cinéastes propagent-ils cette idée ? Le patriotisme est aussi lié à la question d'origine. Quelle importance l'origine d'un personnage a-t-elle ? A quel point la question d'origine est-elle liée avec la propagande et le programme du parti national-socialiste ?

Ensuite, nous allons nous concentrer sur le langage dans les films. Comment l'emploi de mots étrangers marque-t-il le personnage ? Comment un certain langage trahit l'origine sociale du personnage ? Par ailleurs, nous analysons l'emploi des dialectes locaux. Quel effet un dialecte local peut-il avoir sur un spectateur allemand des années 1940 ? Les personnages qui parlent un dialecte local sont-ils plus accessibles au public ? Enfin, comment les finesses linguistiques ont-elles pu servir à la propagande nationale-socialiste ?

Un autre point que nous allons traiter, c'est le rôle de la femme dans le cinéma musical du national-socialisme. Quelle place prend la femme dans le cinéma musical ? La femme est-elle indépendante ou dépend-elle des décisions de son compagnon ? Quelle est sa fonction dans le couple ? Comment le cinéma a-t-il pu transmettre l'image de la femme souhaitée par les nationaux-socialistes ?

Troisièmement, nous allons travailler sur la mythologie du territoire et analyser la fonction des différents lieux qui ont servi de décors dans les quatre films du premier corpus.

Un genre très populaire du cinéma allemand, c'est le *Heimatfilm*¹¹⁴. Ce genre n'était pas encore exploité lors du national-socialisme mais dans certains films du Troisième Reich, nous avons vu un aspect fondamental de ce genre : la recherche d'une identité nationale. Plusieurs exemples nous montrent des personnages qui partent de la vie spectaculaire des villes et qui se retrouvent dans la campagne. Par exemple, dans *Die Frau meiner Träume*, le personnage Julia Köster (Marika Röck) s'enfuit de la ville et se retrouve dans les Alpes. Ce contraste nous intéresse parce qu'il renvoie à la nature et au territoire, deux aspects fondamentaux du national-socialisme. Nous allons surtout nous concentrer sur la campagne comme lieu de détente. Comment est-elle montrée dans le cinéma musical ?

¹¹⁴ Voir dans le glossaire.

La représentation de la campagne, propage-t-elle les valeurs de la nature et du territoire ?

Ensuite, nous passons à une autre grande notion - celle de la mythologie de la ville de Vienne. Très présente sous forme historique, Vienne joue un rôle primordial dans les films musicaux. Ce n'est pas seulement la ville elle-même qui enrichit les récits mais ce sont aussi les Viennois, leur comportement et leur mentalité. La question intéressante sera de trouver en quoi, pourquoi et comment cette ville a servi ces films et quelle fonction elle avait pour les spectateurs.

Par ailleurs, Vienne était très importante dans l'histoire de la musique. Nous allons traiter les notions du bal, de la valse, de l'opérette, de ses grands compositeurs et des différents lieux de tournage dans cette ville. Qu'est-ce que la ville de Vienne apporte aux films dans sa représentation historique du 19^{ème} siècle ? Pourquoi a-t-elle eu une grande popularité dans les films du national-socialisme ?

Les films *Wiener Blut* et *Operette* se déroulent au 19^{ème} siècle et *Der Bettelstudent* même au début du 18^{ème} siècle. Cela nous montre que plusieurs comédies musicales s'inspirent et s'enrichissent d'une époque passée pour nourrir le spectateur d'une espèce de nostalgie. Pourquoi ce choix temporel ? Comment le rappel d'une époque passée peut-il avoir un impact sur le spectateur ? Quel était l'intérêt de la propagande de soutenir un récit qui se passe dans le passé ?

Enfin, nous allons résumer toutes les recherches pour voir comment la propagande nationale-socialiste a influencé le cinéma musical pour propager son idéologie. Par ailleurs, nous allons voir à quel point les spectateurs ont été manipulés par l'illusion du divertissement.

1.6. Méthodologie

D'abord, la lecture de plusieurs ouvrages sur l'histoire du cinéma et de la comédie musicale m'a permis d'avoir une idée globale de la méthode d'analyse de films que je vais mettre en œuvre. Puis mes recherches sur la propagande du Troisième Reich m'ont donné la clé pour pouvoir visionner les films dans le bon contexte.

J'ai ensuite visionné un grand nombre de comédies musicales et quelques autres films en lien avec la propagande national-socialiste. J'ai pris des notes précises en relevant les sujets importants. Cela m'a permis de déterminer le plan.

Les films principaux sur lesquels j'ai travaillé (*Wiener Blut*, *Operette*, *Wir machen Musik* et *Der Bettelstudent*) comportent tous les grands axes et vont guider les parties principales du mémoire. A partir des sujets tirés de ces films un corpus secondaire va compléter mes arguments.

Certains films sont trouvables sur des sites tels que *archive.org*. Pourtant, la qualité ne permet pas toujours d'apprécier la création dans son intégralité. D'autres films ont été sorti en DVD notamment en Allemagne, d'autres sont trouvables sur des sites spécialisés comme *vor1945filme.web.tv* ou *operettenkoenig.web.tv* et d'autres appartiennent aux grandes fondations et archives du film germanophone tels que la *Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung*, le *Bundesarchiv*, la *Deutsche Kinemathek* ou le *Filmarchiv Austria*.

Puis il y a un nombre important d'ouvrages universitaires et de littérature spécialisée, publiés dans les pays germanophones. Ceux-ci ainsi que des programmes de cinéma de l'époque vont m'aider à trouver des réponses à la problématique.

2. La Propagande et l'Idéologie du National-Socialisme

Les deux auteurs français, Francis Courtade, historien du cinéma, et Pierre Cadars, professeur d'Histoire-Géographie, abordent dans leur ouvrage *Histoire du Cinéma nazi* des aspects intéressants qui nous font comprendre les origines de l'intérêt pour l'art du national-socialisme. A l'âge de 17 ans, Hitler a visité la ville de Vienne. Les cartes postales datant de 1906 qu'il envoyait à son ami August Kubizek prouvent son intérêt particulier. Nous pouvons y lire son enthousiasme des monuments du goût italien et des représentations des opéras de Wagner. De plus, il admirait les travaux du peintre salzbourgeois Makart. Par conséquent, il rêvait également d'une carrière artistique. Deux échecs aux Beaux-Arts de Vienne ne l'ont pas empêché de poursuivre ses efforts dans la peinture. « En 1929, sa signature était précédée de la mention 'Artiste-peintre et écrivain' »¹¹⁵. Même peu avant le début de la Deuxième Guerre mondiale il disait à l'ambassadeur britannique être « artiste jusqu'au plus profond de lui-même »¹¹⁶. En effet, nous pouvons considérer ces expériences comme anecdotiques mais d'une certaine manière, elles prouvent la place importante de l'art pour Hitler dans son idéologie.¹¹⁷

2.1 Sur la propagande nationale-socialiste de l'art

Nous pouvons vite comprendre que le but de la propagande nationale-socialiste était de « gagner la masse ». Dans un discours de mai 1933, Goebbels déclarait : « Il faut absolument que la réforme politique du peuple soit également étayée sur le plan intellectuel et culturel. Il s'agit de donner à l'art allemand une nouvelle base. »¹¹⁸.

Par rapport à la politique d'art des nationaux-socialistes nous pouvons constater que leur concept remonte plus loin qu'à la prise de pouvoir en 1933. A la conférence de la NSDAP¹¹⁹ à Nuremberg en 1927, une charte a déclaré les idées et les buts de la *Nationalsozialistische Wissenschaftliche Gesellschaft*¹²⁰ qui est devenue le *Kampfbund für deutsche Kultur*¹²¹.

¹¹⁵ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*. Paris : Eric Losfeld, Le Terrain Vague, 1972, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁹ Voir dans le glossaire.

¹²⁰ Littéralement : Société nationale-socialiste des Sciences.

¹²¹ Littéralement : Alliance de lutte pour la culture allemande.

PETERS, Olaf. *Fear and Propaganda: National Socialism and the Concept of "Degenerate Art"*. Social Research, Spring 2016, Vol. 83 Issue 1, p. 47.

La NSDAP avait pour but de créer un mécontentement palpable par rapport à la modernité. Cela devrait créer une sorte de protestation qui se concentrerait en une organisation qui est proche du parti. Enfin, le *Kampfbund*¹²² ne faisait plus partie de la NSDAP et a enlevé les mots « nationaux-socialistes » de son nom. Dans leur manifeste nous sommes confrontés à un mélange de vœux culturels et politiques, des valeurs mythologisées et des intentions éducationnelles. Leurs ambitions avaient peu de fondement intellectuel mais s'adressaient à tous ceux qui ne se sentaient pas concernés par la modernité avancée. Tout le programme est marqué par des idées de conspiration et des bases racistes. Il y a une volonté d'avoir une influence sur les écoles et les universités. Le *Kampfbund* n'était pas seulement concentré sur les Beaux-Arts mais a aussi travaillé sur la radio, le film, le théâtre, la littérature et a établi plusieurs départements faisant partie de leur structure interne. En somme, c'était le résultat des ambitions intellectuelles hybrides d'Alfred Rosenberg et de la clique de Munich autour d'Adolf Hitler pour manifester un monopole sur l'idéologie.¹²³

La seconde édition de *Kunst und Rasse*¹²⁴ de Schultze-Naumburg, qui était un architecte, peintre, publiciste et politique allemand, a été publiée en 1934 et félicite le travail de Hitler. Nous pouvons citer le fait que les Juifs ont été démis de leurs positions. La doctrine de la santé génétique et de l'anthropologie raciale a été la base d'un nouvel état. Un autre fait intéressant était que Schultze-Naumburg avait reconnu que c'est seulement sous la pression de l'État que la population accepterait le fait donné de l'idée raciale et l'exécuterait. D'ailleurs, Schultze-Naumburg a aussi constaté que le but suprême de l'art soit la représentation de l'homme sain qui représente le « type nordique ».¹²⁵

Pour résumer le travail de Schultze-Naumburg, nous notons l'identification de la République de Weimar avec « l'art dégénéré ». Celle-ci a trahi l'idéal nordique de la beauté, le concept du sous-homme qui est associé avec des cultures primitives, les malades physiques et mentaux, les existences marginales de la société, l'idée que le succès du modernisme était dû à un monde d'art corrompu et manipulateur et l'image alternative de « l'Art nordique » qui suivait la tradition de l'Antiquité ou de la Renaissance.¹²⁶

Après 1933, on faisait des expositions d'« art dégénéré » et du « bolchévisme artistique » qui sont devenues une particularité des spectacles de propagande idéologique, anticommuniste et antisémite comme ceux à Munich en 1936 et 1937.¹²⁷

¹²² Voir dans le glossaire.

¹²³ PETERS, Olaf. *Fear and Propaganda: National Socialism and the Concept of "Degenerate Art"*, op. cit., p. 47-48.

¹²⁴ Littéralement : L'Art et la Race.

¹²⁵ PETERS, Olaf. *Fear and Propaganda: National Socialism and the Concept of "Degenerate Art"*, op. cit., p. 51-52.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 54.

3. Le Cinéma du national-socialisme

3.1. Du Hitlerjunge Quex à Kolberg

Jerzy Toeplitz, historien polonais et pédagogue du cinéma, aborde dans son ouvrage *Geschichte des Films 1934-1945*¹²⁸ les points essentiels de la montée du film national-socialiste jusqu'à sa chute en passant par les grandes personnalités qui lui ont donné son identité. Il n'était guère étonnant que beaucoup de cinéastes aient suivi avec inquiétude la victoire de Hitler aux élections en 1933. Ils savaient à quel point la politique pouvait diriger la création artistique.

Une date clé de cette période était le 13 mars 1933. Ce jour-là, les nationaux-socialistes ont fondé le Ministère de l'Éducation du peuple et de la Propagande. A la tête de cet organisme était Joseph Goebbels, bon camarade et collaborateur de Hitler. Il a très vite anéanti toutes les illusions des optimistes en annonçant : « la révolution nationale ne va pas se limiter à la politique mais elle va gagner les domaines de l'économie, de la culture générale, de la politique intérieure et extérieure et aussi celle du cinéma. »¹²⁹. La presse commençait à parler du « parrain du film allemand ». Désormais, il évident que ce n'était pas Hugenberg, ministre de l'Économie et de l'Alimentation, mais Goebbels qui allait décider sur l'avenir du cinéma allemand.¹³⁰

Tout au début, après la prise du pouvoir, le programme de Goebbels n'était pas encore précisé. La seule chose qui était connue était le principe de l'intervention de l'autorité publique. D'ailleurs, Goebbels ne voulait pas être un révolutionnaire radical en faisant rupture avec le passé. Il cherchait plutôt à créer une continuité des traditions avec certains éléments des nouveaux courants artistiques. Fritz Hippler confirmait même reconnaître des peintres expressionnistes tels que Schmidt-Rottluff ou Nolde. Rétrospectivement, nous pouvons dire que Goebbels aurait pu lier les succès du cinéma expressionniste avec le nouveau cinéma national-socialiste afin de garder une bonne image à l'étranger.¹³¹

Le 28 mars 1933, Goebbels rassembla pour la première fois le milieu cinématographique. Tout le monde y compris les producteurs, distributeurs, les cinéastes et les comédiens, acceptaient l'invitation.

« Personne ne doit croire que nous voudrions pousser l'activité artistique dans un

¹²⁸ Littéralement : Histoire du cinéma 1934-1945.

¹²⁹ OERTEL, Rudolf. *Filmspiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films*. Vienne : Wilhelm Frick Verlag, 1941, p. 195.

¹³⁰ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945*. Munich : Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, 1983, p. 1187.

¹³¹ *Ibid.*

uniforme ou un schéma, que nous irons représenter un cliché ou une norme. L'art est libre, il doit rester libre. (...) L'art doit se sentir lié moralement et politiquement-idéologiquement à des normes qui sont données et sans lesquelles une vie commune nationale serait impossible. Le fait de souligner cela n'est nécessaire qu'en Allemagne, qui est arrivée dans un état anormal et politiquement moral ces dernières années. Et l'état devra intervenir de façon régulatrice si cette norme est blessée. »¹³²

Dans son discours Goebbels mentionnait aussi des modèles de film qui servaient de référence aux cinéastes. A la première place il a cité *Le Cuirassé Potemkine* (1925) de Sergueï Eisenstein et a constaté que « le film est si bien tourné qu'un homme, qui a la tête idéologiquement sur les épaules, pourrait devenir bolchévique »¹³³. Les autres films cités étaient *Anna Karenina* (1935) avec Greta Garbo, *Die Nibelungen*¹³⁴ (1924) de Fritz Lang et *Der Rebell*¹³⁵ (1932) de Luis Trenker. Nous pouvons expliquer cette forme de « libéralisme » parce que dans les premières semaines après la prise du pouvoir, Goebbels avait besoin d'une politique « élastique » afin de trouver des alliés dans le domaine public.¹³⁶

Alfred Rosenberg était l'antagoniste de Goebbels. Il était le soi-disant théoricien de la doctrine socialiste et désigné par Hitler pour développer l'éducation intellectuelle et idéologique de la NSDAP. Rosenberg et ses alliés étaient pour un retour aux traditions populaires germaniques. Ils ont banni tout ce qui était en lien avec l'intellect et la civilisation moderne.¹³⁷

Goebbels s'est rendu compte que les nationaux-socialistes ne pouvaient pas avancer avec de la matière germanique ancienne. Ils ont eu plus de chance en s'appuyant sur les traditions artistiques et spécifiquement cinématographiques de la République de Weimar. Pour cette raison, Goebbels a essayé de garder Fritz Lang comme représentant du film allemand et de ressortir des films de divertissement avec succès qui ont été tournés avant la prise de pouvoir de Hitler.¹³⁸

Les artistes qui sont restés en Allemagne nazie, essayaient de continuer la production des farces naïves et apolitiques et des mélodrames. Il y avait beaucoup de films de cette catégorie médiocre et sans ambition artistique. C'étaient des produits typiques de la période de transition quand c'est difficile de choisir un camp. Voici quelques films qui ont eu leur première en décembre 1933 : *Das Lied vom Glück*¹³⁹ de Carl Boese, *Des jungen Dessauers große Liebe*¹⁴⁰ d'Arthur Robison, *Keine Angst vor Liebe*¹⁴¹ de Hans Steinhoff et *Viktor und Viktoria*.¹⁴²

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Titre français : *Les Nibelungen*.

¹³⁵ Titre français : *L'Héroïque embuscade*.

¹³⁶ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945, op. cit.*, p. 1187-1188.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 1188.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Littéralement : La chanson du bonheur.

¹⁴⁰ Titre français : *Le grand amour du jeune Dessau*.

¹⁴¹ Titre français : *Toujours l'Amour*.

¹⁴² TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945, op. cit.*, p. 1190.

Pourtant, il y avait des cinéastes fervents qui voulaient gagner la reconnaissance des nouveaux responsables de la production cinématographique. Ils ne cherchaient donc pas à faire des comédies et des opérettes mais des films combattifs et nationaux-socialistes. Il n'y avait que trois films avec ce but mais tous avaient ce schéma : élever un monument à la gloire de l'inconnu « S.A.-Mann »¹⁴³. Par exemple, pour la Bavaria Film, le réalisateur Franz Seitz a tourné *S.A.-Mann Brand* (1933). La société alors récemment fondée *Volksdeutscher Film GmbH* s'est chargée de la production du film sur la vie et la mort du héros national-socialiste Horst Wessel. Pour l'Ufa Hans Steinhoff a raconté l'histoire d'un garçon des Jeunesses hitlériennes qui est connue comme *Hitlerjunge Quex*¹⁴⁴ (1933).

L'Ufa cherchait à s'adapter à la nouvelle situation et à trouver le ton adéquat. Nous pouvons citer *Flüchtlinge*¹⁴⁵ (1933), un film représentatif qui a été fait sous le nouveau paradigme et réalisé par Gustav Ucicky.¹⁴⁶ Quand le film reçut le Prix d'État, Goebbels a déclaré qu'il représentait « l'esprit de notre esprit, la force de notre force et la volonté de notre volonté. »¹⁴⁷.

En effet, l'intensité de l'idéologie dans les films n'était pas toujours la même. Des fois, elle n'était pas facile à identifier par le spectateur mais toujours présente. Il y a très peu de films où nous avons du mal à trouver la propagande nationale-socialiste. Puis certains réalisateurs acceptaient d'intégrer l'idéologie nationale-socialiste dans leurs films mais n'essayaient pas de faire leur révérence devant le Ministère de la Propagande. D'autres travaillaient sur leurs instructions sérieusement et d'autres encore étaient porte-paroles de l'idéologie nationale-socialiste. Parmi ces derniers nous pouvons citer Hans Steinhoff, Karl Ritter et Veit Harlan.¹⁴⁸

Nous pouvons citer *Hitlerjunge Quex* qui est le premier film notable de Steinhoff. Avant, Steinhoff faisait plutôt des films d'une qualité artistique moyenne tels que des comédies ou des opérettes. En somme, selon Toeplitz *Hitlerjunge Quex* est bien réussi grâce au bon emploi de l'image, du son et du montage. Enfin, ce film a provoqué un changement radical. Désormais, le gouvernement a pu offrir des sujets plus exigeants à Steinhoff en espérant que sa création exprime bien l'idéologie du Reich. Ensuite, il a été amené à réaliser le drame historique *Der alte und der junge König*¹⁴⁹ (1935). Les héros du film étaient le roi-soldat Frédéric-Guillaume Ier et son fils, le prince héritier Frédéric, le futur Frédéric II, appelé le Grand. Dans cette histoire prussienne du 18^{ème} siècle, nous trouvons beaucoup d'éléments de la propagande hitlérienne.¹⁵⁰

¹⁴³ Voir dans le glossaire.

¹⁴⁴ Titre français : *Le Jeune Hitlérien Quex*.

¹⁴⁵ Titre français : *Les fugitifs*.

¹⁴⁶ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945, op. cit.*, p. 1191-1192.

¹⁴⁷ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi, op. cit.*, p. 156.

¹⁴⁸ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945, op. cit.*, p. 1198.

¹⁴⁹ Titre français : *Les Deux Rois*.

¹⁵⁰ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945, op. cit.*, p. 1198-1199.

3.2. La Propagande du cinéma

Siegfried Kracauer constate dans son œuvre phare *De Caligari à Hitler* que le cinéma du national-socialisme était profondément propagandiste : « Certes, tous les films nationaux-socialistes étaient plus ou moins des films de propagande – même les purs films de divertissement qui n’avaient apparemment rien à voir avec la politique. »¹⁵¹ Puis, l’auteur cite deux catégories de films qui font partie de la propagande des films de guerre. Ce sont les films d’actualités comme par exemple *Blitzkrieg im Westen*¹⁵² et les films de campagne de long-métrage comme *Feuertaufe*¹⁵³ (1940) et *Sieg im Westen*¹⁵⁴ (1941).¹⁵⁵

Oswald Lehnich, président de la Chambre du Film, parlait d’« une synthèse d’éléments artistiques, politiques et économiques »¹⁵⁶ et a constaté que le cinéma devait être intégré dans le système national-socialiste. Fritz Hippler, directeur de la Section cinématographique au ministère de Goebbels, ajouta que le cinéma avait par rapport aux autres arts un effet immergeant et durable sur les spectateurs grâce à son affectivité et sa poésie.¹⁵⁷

Donc la priorité de Goebbels était l’aspect politique du cinéma qui servait comme arme de propagande. Goebbels résuma dans un discours à la Chambre du Film en 1937 les éléments principaux d’un film : Le sujet doit être basé sur la vie et toucher facilement les spectateurs, l’adaptation doit atteindre un style purement cinématographique, les répliques doivent être rédigés dans la langue du Reich afin d’être comprises par tout le monde et « l’interprétation est ‘le problème majeur quant à l’efficacité d’un film.’ ».¹⁵⁸

Puis nous pouvons dire que le nationalisme et le racisme étaient les composantes essentielles. Ce premier cherchait à être tout d’abord pacifique et à donner une image complète de la diversité allemande passée et présente. En employant les valeurs traditionnelles germaniques, il pouvait atteindre un public international. Les nationaux-socialistes ont également changé certains termes du cinéma. Par exemple, ils ont remplacé « Regie » et « Regisseur » par « Spielleitung » et « Spielleiter », très peu employés jusqu’alors.¹⁵⁹ Cela montre que progressivement, ils ont banni des influences étrangères pour propager plus de contenu national-socialiste à travers le cinéma.

¹⁵¹ KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler*. Berlin : Suhrkamp Verlag, 2012, p. 331.

¹⁵² Titre français : *Guerre-éclair à l’Ouest*.

¹⁵³ Titre français : *Baptême du feu*.

¹⁵⁴ Littéralement : Victoire dans l’Ouest.

¹⁵⁵ KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler*, op. cit., p. 331.

¹⁵⁶ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 16.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

Très vite, les nationaux-socialistes ont adapté les idées d'Alfred Rosenberg au cinéma. Celui-ci était un idéologue important du national-socialisme. D'abord, il fallait libérer le film allemand de ses corrupteurs. Puis le gouvernement a banni les films de Poudovkine, d'Eisenstein et *L'Opéra de quat'sous* (1931) de Pabst.¹⁶⁰

Les artistes qui se sont exilés sont nombreux : les Juifs et les opposants partaient de l'Allemagne vers les États-Unis, la France, l'Angleterre et la Russie. Nous pouvons citer des noms fameux tels que :¹⁶¹

« le chef-opérateur Karl Freund, le scénariste Carl Mayer, le producteur Erich Pommer, les acteurs Fritz Kortner, Peter Lorre et Conrad Veidt, les réalisateurs Ludwig Berger, Kurt (bientôt Curtis) Bernhardt, Eric Charrell, Paul Czinner, William Dieterle, Slatan Dudow, E.A. Dupont, Henry Kosterlitz (qui allait devenir Henry Koster), Fritz Lang, Lothar Mendes, Joe May, Max Ophüls, Richard Oswald, G.W. Pabst, Leontine Sagan, Robert Siodmak, Robert Wiene et Billie Wilder. »¹⁶²

Cette évolution mettait en avant les idées raciales en manifestant consciemment l'idée de la « race aryenne ». Jusqu'à la guerre, nous pouvons noter l'émigration du réalisateur Reinhold Schünzel, l'acteur Curt Goetz et l'actrice Valerie von Martens (son épouse) et Lilian Harvey qui s'est enfuie à Paris.¹⁶³

Un évènement important qui déterminait la politique du cinéma a été l'instauration de la « Loi sur le cinéma » (« Lichtspielgesetz ») du 16 février 1934. Cette loi permettait au régime d'orienter l'ensemble de la production cinématographique selon les intérêts de la nation. Cette orientation a notamment déterminé le choix du sujet, « la naissance d'un style à base de réalisme, de simplicité et de sentiment, et, surtout, une qualité à toute épreuve. ».¹⁶⁴

Comme la propagande nationale-socialiste, la propagande du cinéma cherchait à adapter son contenu afin de moins solliciter les capacités intellectuelles du peuple. Cela a facilité la réception de leurs appels et leurs suggestions.¹⁶⁵

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁵ KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler, op. cit.*, p. 387.

3.2.1. La Censure

L'État s'est imposé le devoir important d'éduquer et orienter le peuple. Par conséquent, tout long métrage, du pitch à l'exploitation a été soumis au contrôle de la Chambre Nationale du Film. Goebbels constate déjà en 1933 que « lorsque le cinéma peut avoir des effets dangereux, l'État a le devoir d'intervenir à titre de régulateur »¹⁶⁶. A partir de 1935, Goebbels avait le droit de retirer un film qui a déjà été autorisé pour préserver le bien public. Souvent le scénario et la distribution ont été changés plusieurs fois et le montage a été retravaillé sans cesse. Goebbels, qui revoyait chaque film une ou plusieurs fois, ne s'est pas empêché d'interdire la création après de nombreux remaniements.¹⁶⁷

La nouvelle loi du cinéma du 16 février 1934 remplaçait celle de 1920 qui a été instaurée juste après la guerre. Elle apportait sans surprise une aggravation de la censure cinématographique. Tous les films étaient soumis à la censure – pas seulement ceux montrés au cinéma mais aussi ceux projetés dans des clubs ou d'autres organisations. Un fonctionnaire du Ministère de la Propagande effectuait la censure. Quatre autres personnes qui regardaient les films avec lui n'étaient que des conseillers inofficiels qui n'avaient pas d'influence sur la prise de décision du censeur.¹⁶⁸

En plus de la censure répressive, les nationaux-socialistes ont également mis en place une censure préventive. Celle-ci consistait en un contrôle préalable des scénarios. La personne en charge était le *Reichsfilmdramaturg*¹⁶⁹. Au début, les producteurs avaient l'obligation de présenter leurs scénarios avant de commencer la production. Puis, en décembre 1934, le gouvernement a changé la loi en déclarant que les producteurs pouvaient rendre leurs scénarios pour consultation mais n'y étaient pas obligés. Le *Reichsfilmdramaturg* avait donc le droit d'arrêter la production du film quand le scénario n'a pas obtenu son assentiment.¹⁷⁰

D'ailleurs, la censure mettait aussi en place des critères d'évaluation des films. Quand Hitler est devenu chancelier le 30 janvier 1933, il n'y avait que trois catégories : 1. *künstlerisch wertvoll* (à valeur artistique), 2. *volksbildend* (éduquant le peuple) et 3. *kulturell wertvoll* (à valeur culturelle). Le 1 avril 1939, après le quatrième changement, il y avait désormais huit prédicats.

Ils ont en outre distingué les films entre « politiquement » ou « artistiquement », « particulièrement » ou « juste » précieux. Nous notons que c'était soit « politiquement », soit « artistiquement ». L'évaluation la plus fréquente était artistiquement précieux parce

¹⁶⁶ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 20.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶⁸ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945*, op. cit., p. 119.

¹⁶⁹ Littéralement : Responsable des scénarios.

¹⁷⁰ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945*, op. cit., p. 1192.

qu'elle ne faisait pas peur aux spectateurs. En somme, il était plus difficile de vendre les films « politiquement précieux ». ¹⁷¹

3.2.2. La technique de la propagande cinématographique

Au lieu de donner l'information, la propagande nationale-socialiste visait à la retenir ou à la dégrader pour diffuser un autre moyen de propagande suggestive. Il y avait plusieurs trucages et techniques différents pour manipuler les spectateurs. ¹⁷²

Le cœur de ce travail propagandiste était le montage – une discipline qui a été maîtrisée et exploitée bien avant Leni Riefenstahl et son film *Triumph des Willens* ¹⁷³ (1934). Grâce à cette expérience les nationaux-socialistes savaient comment gérer les trois catégories commentaire, son et image. Par exemple, les deux films de propagande *Feuertaufe* ¹⁷⁴ (1940) et *Sieg im Westen* (1941) avaient pour but plutôt d'impressionner les gens que de les informer. D'ailleurs, les créateurs cherchaient à faire disparaître la réalité et la résistance hostile à travers le commentaire et donnaient ¹⁷⁵ « au public un sentiment de facilité de l'accomplissement et [renforçaient] (...) l'impression d'une guerre-éclair allemande indomptable » ¹⁷⁶.

En plus du montage, Kracauer parle de la fonction psychologique et neurologique des images. Certains moyens ne servent qu'à créer des émotions chez le spectateur. Par exemple, les cartes territoriales ont été utiles à cet effet. Elles renforçaient la valeur des énoncés et des développements stratégiques en essayant d'illustrer une domination à travers des flèches et des lignes. Il faut aussi noter qu'il y avait un grand nombre de panoramiques gauche-droite et haut-bas. Nous avons l'impression que la caméra monte et descend. Le mouvement perpétuel a un impact sur les nerfs moteurs. Du mouvement dans et sur un terrain montre son contrôle total. ¹⁷⁷

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 1193.

¹⁷² KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler*, *op. cit.*, p. 335.

¹⁷³ Titre français : *Triomphe de la volonté*.

¹⁷⁴ Titre français : *Baptême du feu*.

¹⁷⁵ KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler*, *op. cit.*, p. 335-336.

¹⁷⁶ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 2009, p. 315-316.

¹⁷⁷ KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler*, *op. cit.*, p. 336-337.

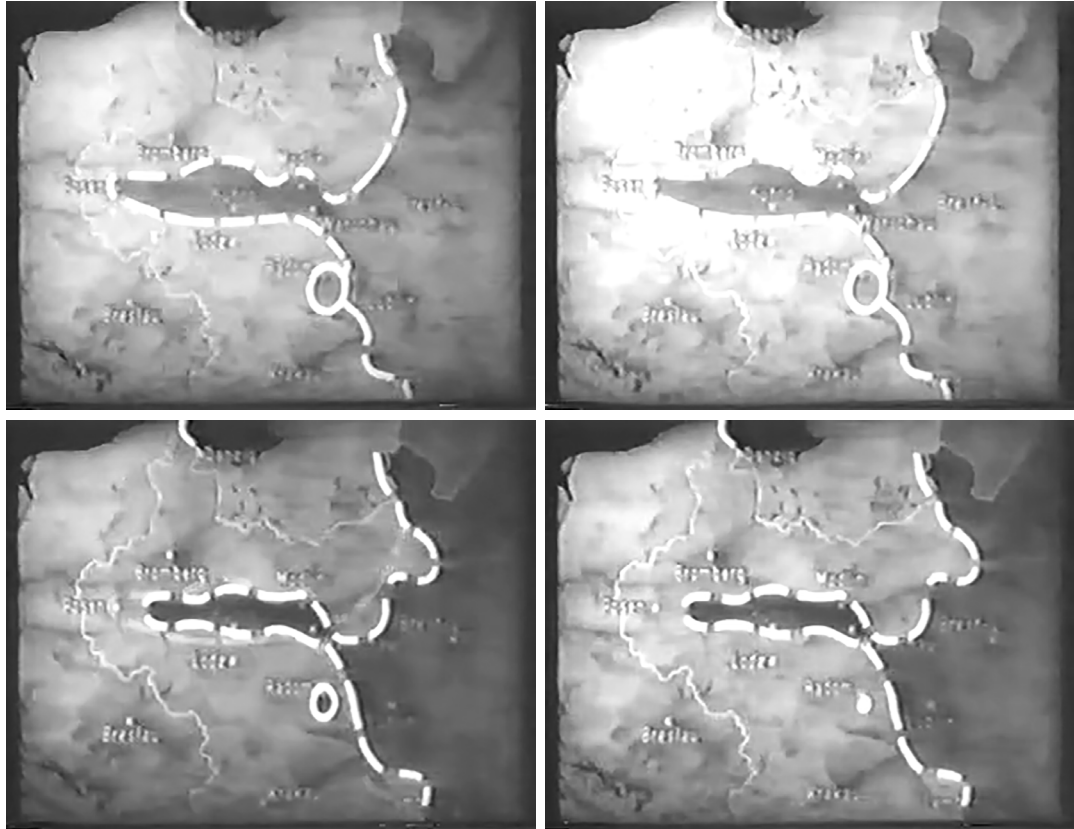


Illustration 1. *Feuertaufe* (40:14-40:35). La carte territoriale montre la disparition d'une troupe polonaise à travers le cercle qui se diminue progressivement.

Parmi d'autres techniques nous pouvons compter l'exploitation des attributs physiologiques tel que le contraste des visages noirs avec ceux des soldats allemands en gros plan. Puis, nous pouvons citer l'emploi des leitmotifs pour donner une structure au film et pour accentuer quelques aspects propagandistes dans les images.¹⁷⁸

Kracauer approfondit son analyse de la relation entre image et son en constatant que les nationaux-socialistes savaient que des allusions pourraient avoir des effets plus efficaces que de simples affirmations. Puis, la relation en contrepoint entre image et message verbal pouvait probablement renforcer la valeur de l'image. Cela devrait avoir pour effet un impact émotionnel plus fort. Beaucoup de batailles ont lieu « nulle part » où les nationaux-socialistes règnent sur l'espace et le temps. Cette méthode marche aussi bien que d'autres moyens montrant une série d'images floues pour déconcerter le spectateur et le soumettre plus facilement à des suggestions particulières.¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 337.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 338.

Ensuite, Kracauer évoque la musique qui, par exemple, a le pouvoir de transformer un char anglais en un jouet. Dans d'autres cas elle peut enlever la fatigue des visages allemands ou symboliser l'armée allemande en train d'avancer en montrant quelques chars en mouvement.¹⁸⁰

Par ailleurs, nous trouvons aussi des méthodes du cinéma soviétique que les nationaux-socialistes ont adapté dans leurs créations. C'était notamment le mépris des valeurs individuelles qui leur ont fait privilégier les méthodes soviétiques aux occidentales. Nous remarquons que les films propagandistes du national-socialisme auraient trouvé leur inspiration dans des modèles tels que *Les Derniers Jours de Saint-Pétersbourg* (1927) ou *Octobre* (1927) mais ils ont pris l'ampleur des épopées.¹⁸¹

Enfin, le but principal de la propagande audiovisuelle était de créer une atmosphère d'hystérie et de panique. Grâce à une bonne organisation les nationaux-socialistes ont accompli leur concept. *Feuertaufe* et *Sieg im Westen* contiennent des techniques compositrices qui doivent manipuler le spectateur. Les nationaux-socialistes ont essayé d'occuper les instincts et les émotions des spectateurs pour les affamer intellectuellement.¹⁸²

Contrairement aux films soviétiques qui créaient des sensations à travers la représentation d'événements réalistes, les nationaux-socialistes cherchaient à créer des sensations artificiellement à travers une dramatisation ouverte. La dramaturgie intégrait également des pauses narratives dans l'action principale. Les créateurs avaient donc la liberté de structurer la narration à leur guise et par le simple classement des séquences ils arrivaient à garder des effets impressionnants.¹⁸³

La propagande devait donc tenir la tension à tout prix. Malgré les pauses dramaturgiques, elle ne pouvait pas se permettre de baisser la tension à aucun moment. Si elle avait baissé un moment, au risque que tout le système aurait pu disparaître rapidement.¹⁸⁴

Enfin, un autre fait que nous pouvons noter dans les films de propagande nationaux-socialistes, c'est l'absence de la mort. *Sieg im Westen* et *Feuertaufe* ne montrent que brièvement des éléments indiquant la mort comme des tombes de soldats sans épater les spectateurs.¹⁸⁵

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 338-339.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 353.

¹⁸² *Ibid.*, p. 357.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 357-358.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 361-362.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 373.

3.2.3. Goebbels et sa politique du cinéma

Plus personne dans l'industrie cinématographique n'osait parler d'une « période de transition » et ne croyait à un retour aux conditions d'avant 1933. Goebbels et ses préteurs proclamaient que le paradigme national-socialiste devait s'imposer partout dans la vie. La solidarité allemande et le lien entre peuple et État devaient s'exprimer dans chaque parole et action. Désormais, le but était de remplir toute la production cinématographique avec l'idéologie nationale-socialiste peu importe le genre ou le style des films. Les nationaux-socialistes ont même fondé une école de cinéma qui devait préparer les jeunes cinéastes.¹⁸⁶

« N'importe quel contenu, qui se déroule dans le passé ou dans le présent, à l'étranger ou à l'intérieur du pays, sera national-socialiste dans la mesure où il aura été visionné et classé par une personnalité nationale-socialiste dont les lois et les buts du mouvement sont devenus comme une seconde nature chez lui. »¹⁸⁷

Il est aussi intéressant de suivre le travail des journalistes. Ceux-ci n'avaient pas le droit d'évaluer les œuvres filmiques. Dans le national-socialisme, seul le gouvernement avait le droit d'estimer la valeur d'une œuvre d'art. Les nationaux-socialistes n'ont jamais eu beaucoup de confiance dans les journalistes. Pour cette raison, ils ont envoyé des instructions aux rédactions avant tous les films importants de ce qu'ils pouvaient écrire et de ce qu'ils ne pouvaient pas écrire.¹⁸⁸

3.3. L'Économie du cinéma national-socialiste

L'industrie cinématographique allemande marchait déjà bien avant la prise de pouvoir de Hitler. Cependant, quelques mois après son élection, l'industrie a connu une grande crise voire elle n'était pas loin de faire faillite. Par exemple, en janvier 1933, il y avait 28 studios de cinéma qui étaient en service. En avril de la même année, il n'y avait plus que onze studios en service. La première mesure pour regagner l'équilibre était la fondation d'une « banque du cinéma » qui donnait des crédits montant jusqu'à 70 % du budget du film. A la tête du conseil de surveillance était Goebbels qui contrôlait que l'argent passait par des « mains compétentes ». Cependant, même les « mains compétentes » n'ont pas garanti le succès de l'opération. Enfin, la banque n'a pas empêché la faillite des petites et grandes sociétés de production. Elle l'a juste reportée. Donc la seule possibilité de sauver le cinéma était la prise en charge financière de toute la production cinématographique par l'État. La provenance de ces moyens est restée peu transparente.¹⁸⁹

¹⁸⁶ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945, op. cit.*, p. 1197.

¹⁸⁷ WULF, Joseph. *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh : Sigbert Mohn Verlag, 1964, p. 348.

¹⁸⁸ TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945, op. cit.*, p. 1194.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 1195.

3.4. Introduction sur la comédie musicale

Arthur Maria Rabenalt, réalisateur autrichien, a défini la comédie musicale du Troisième Reich de cette manière :

« Le film musical, second genre par ordre d'importance de ce cinéma spécifiquement dépourvu de propagande, était déjà soumis à certaines limitations. (...) La terminologie tarabiscotée du parti oscillait entre sonorités primitives des sous-hommes de la jungle et musique de métropoles dénaturées, cacophonie d'un asphalte dégénéré. »¹⁹⁰

Dans les dernières années de la République de Weimar, des airs à succès du jeune cinéma allemand parlant étaient connus. Willy Fritsch et Lilian Harvey ont marqué le public dans *Die Drei von der Tankstelle*¹⁹¹ (1930), réalisé par le Viennois Wilhelm Thiele, et sont devenus les vedettes du parlant. Dans *Der Kongress tanzt*¹⁹² (1931) d'Eric Charell, Harvey a également pu cueillir ses lauriers. Nous avons vu ce couple aussi dans *Glückskinder*¹⁹³ (1936), écrit par R.A. Stemmler, Curt Goetz et Paul Martin et réalisé par ce dernier. *Sieben Ohrfeigen*¹⁹⁴ (1937) a été le dernier film où le couple-vedette a travaillé ensemble.¹⁹⁵

Lilian Harvey a connu un autre succès dans *Capriccio* (1938) de Karl Ritter et Willy Fritsch a pu réussir dans *Des jungen Dessauers große Liebe*. Puis, il a notamment interprété des rôles dramatiques dans des films non-musicaux.¹⁹⁶

Selon Courtade et Cadars, le seul film avec Martha Eggerth, une autre star de la comédie musicale nationale-socialiste, qui vaut d'être cité, c'est *Das Schloss in Flandern*¹⁹⁷ (1936) de Géza von Bolváry. D'autres films musicaux tels que *Leise flehen meine Lieder*, *Der Zarewitsch*¹⁹⁸ (1933) de Victor Janson, *Princesse Czardas* (1934) ou *Das Hofkonzert*¹⁹⁹ (1936) de Douglas Sirk ne sont pas remarquables dans sa filmographie. Cependant, pour certains elle représentait une vedette d'opérette filmée. Nous pouvons aussi citer d'autres films musicaux qu'elle a tournée avec son mari Jan Kiepura comme *Mein Herz ruft nach dir*²⁰⁰ (1934) de Carmine Gallone et *La Bohème* (1937), adapté de Puccini et réalisé par von Bolváry.²⁰¹

¹⁹⁰ RABENALT, Arthur Maria. *Film im Zwielicht/Über den unpolitischen Film des Dritten Reichs und die Begrenzung des totalitären Anspruches*. Munich : Copress Verlag, 1958, p. 45.

¹⁹¹ Titre français : *Le Chemin du paradis*.

¹⁹² Titre français : *Le Congrès s'amuse*.

¹⁹³ Titre français : *Les enfants de la chance*.

¹⁹⁴ Titre français : *Les sept gifles*.

¹⁹⁵ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi, op. cit.*, p. 235.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ Titre français : *Manoir en Flandre*.

¹⁹⁸ Titre français : *Le Tsarevich*.

¹⁹⁹ Titre français : *Du même titre*.

²⁰⁰ Littéralement : Mon cœur t'appelle.

²⁰¹ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi, op. cit.*, p. 235.

En général, nous pouvons dire que les deux grandes vedettes du cinéma musical du Troisième Reich étaient la Suédoise Zarah Leander et l'Hongroise Marika Rökk. Fille de pasteur, Zarah Leander fut découverte par Ernst Rolf en Suède. D'abord, elle pouvait réussir avec sa voix de contralto dans l'opérette et la revue. Quand elle est allée à Vienne, elle a tourné son premier film sous la réalisation de von Bolváry qui s'appelait *Première*²⁰² (1937). Par conséquent, elle a attiré l'attention de l'Ufa qui voulait remplacer Marlene Dietrich et qui l'a fait venir à Berlin. Douglas Sirk y tournait *Zu Neuen Ufern*²⁰³ (1937) avec la nouvelle vedette suédoise. Très vite, elle intéressa les réalisateurs pour l'interprétation des rôles exotiques comme dans *Habanera* (1937) de Douglas Sirk, *Der Blaufuchs*²⁰⁴ (1938) de Viktor Tourjansky, *Das Lied der Wüste*²⁰⁵ (1939) de Paul Martin, *Der Weg ins Freie*²⁰⁶ (1941) de Rolf Hansen et *Damals*²⁰⁷ (1943). La grande différence par rapport à Marika Rökk, c'est que Zarah Leander a notamment interprété des personnages dramatiques.²⁰⁸ Parmi ses plus grands succès nous pouvons compter *Die große Liebe*. Ce film, sorti en pleine guerre, avait aussi pour but d'entretenir le moral des femmes, notamment de celles qui ont vu partir leurs maris ou leurs fils pour le front. L'alliance entre Zarah Leander et le cinéma hitlérien brise en 1943. Elle avait de plus en plus de différends avec Goebbels et après le bombardement de sa villa à Berlin-Grunewald, elle prit le premier avion pour retourner en Suède.²⁰⁹

Courtade et Cadars n'apprécient pas les qualités artistiques de Marika Rökk en la décrivant « souvent vulgaire, (...) ni une grande chanteuse, ni une très grande danseuse. Elle n'a ni la distinction fatale de Zarah Leander, ni le piquant exotique de La Jana. »²¹⁰. Par contre, elle menait des revues avec excellence. Dans la plupart des productions elle jouait dans les films de son mari Georg Jacoby qui ne l'a fait interpréter que quelques peu de rôles tragiques. Elle a plus réussi en jouant des personnages comiques ou bien séducteurs. Ses genres préférés étaient l'opérette et la revue de music-hall. Parmi les opérettes nous pouvons citer *Der Bettelstudent* et *Tanz mit dem Kaiser*²¹¹ (1941), les deux réalisés par Jacoby. Plus nombreux sont les films de revues qui comportent des compositions et des chorégraphies plus intéressantes comme *Und du mein Schatz fährst mit*²¹² (1937), *Cora Terry*²¹³ (1940), *Frauen sind doch bessere Diplomaten* et *Die Frau meiner Träume* de Georg

²⁰²Titre français : *Première*.

²⁰³Titre français : *Paramatta, baigne de femmes*.

²⁰⁴Titre français : *La belle Hongroise*.

²⁰⁵Titre français : *Le Chant du Désert*.

²⁰⁶Titre français : *Le chemin de la liberté*.

²⁰⁷Titre français : *Le foyer perdu*.

²⁰⁸COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi, op. cit.*, p. 236-237.

²⁰⁹*Ibid.*, p. 240-242.

²¹⁰*Ibid.*, p. 243.

²¹¹Titre français : *La danse avec l'empereur*.

²¹²Titre français : *Le démon de la danse*.

²¹³Titre français : *Cora Terry*.

Jacoby, *Hallo Janine*²¹⁴ (1939) de Carl Boese, *Eine Nacht im Mai, Hab mich lieb*²¹⁵ (1942) de Harald Braun, *Es leuchten die Sterne*²¹⁶ (1938) de Hans H. Zerlett et *Es war eine rauschende Ballnacht*²¹⁷ (1939) de Carl Froelich.²¹⁸

3.4.1. La production viennoise

D'abord, nous pouvons déjà considérer *Es war eine rauschende Ballnacht* et *Frauen sind doch bessere Diplomaten* comme des films viennois. Ces œuvres comportent des éléments tels que des grandes scènes de danse ou de chant, des robes tourbillonnantes, des cœurs brisés et de la valse.²¹⁹

Le premier film notable dans le cadre de cette recherche, c'est *Walzerkrieg* qui est sorti presque parallèlement avec la prise de pouvoir de Hitler en Allemagne. Ce travail comporte un sujet important de la comédie musicale viennoise : la rivalité des compositeurs de valse. En l'occurrence, il s'agit de celle entre le vieux Lanner et le jeune Strauss. Enfin, cette œuvre viennoise arrivait à distraire le peuple allemand des discours hitlériens et de la campagne de dénigrement nazie. A la fin du film, tout se finit bien à Vienne. Ce concept dramaturgique, artistique et politique se répétera souvent pendant les années à venir.²²⁰ Kracauer parlait des opérettes « qui tenaient des vieilles recettes (...) [et qui] vendaient au public encore des rêves normés d'une Vienne idyllique »²²¹. D'autres films que nous pouvons noter sont *Der junge Baron Neuhaus*²²² (1934) de Gustav Ucicky, *Opernball, Operette* et *Wiener Blut*.²²³

3.4.2. Une production musicale sans cesse

Courtade et Cadars citent trois films qui ont une qualité supérieure à ceux mentionnés : *Napoleon ist an allem schuld*²²⁴ (1938) de Curt Goetz, *Symphonie eines Lebens*²²⁵ (1943) de Hans Bertram et *Tiefland*²²⁶ (1954) de Leni Riefenstahl. Avec ce dernier Riefenstahl avait pour ambition de réaliser un opéra cinématographique et d'adapter l'opéra homonyme

²¹⁴Titre français : *Allo Janine*.

²¹⁵Titre français : *Le démon de la danse*.

²¹⁶Titre français : *Les étoiles brillent*.

²¹⁷Titre français : *Pages immortelles*.

²¹⁸COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi, op. cit.*, p. 243-246.

²¹⁹*Ibid.*, p. 247.

²²⁰*Ibid.*

²²¹KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler, op. cit.*, p. 250.

²²²Titre français : *Nuit de mai*.

²²³COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi, op. cit.*, p. 247-248.

²²⁴Littéralement : Napoléon est responsable de tout.

²²⁵Titre français : *Symphonie d'une vie*.

²²⁶Titre français : *Le bas pays*.

d'Eugène d'Albert.²²⁷

La production des comédies musicales n'a guère faibli jusqu'à la fin du nazisme. Nous pouvons compter deux œuvres inachevées : *Das seltsame Fräulein Sylvia*²²⁸ (1945) de Paul Martin et *Glück muss man haben*²²⁹ (1950) de Theo Lingen. Ce dernier « ne dépassa pas le stade de la synchronisation musicale »²³⁰ et n'est sorti qu'en 1950²³¹. Deux autres films sont sortis en dernière minute avant la chute du Reich : *Solistin Anna Alt*²³² (1945) de Werner Klinger est sorti le 22 janvier 1945 et a été réédité en 1950 portant le titre *Wenn die Musik nicht wär*²³³. *Ein Mann wie Maximilian*²³⁴ est sorti le 13 mars 1945. Deux autres sortirent après la guerre : *Liebe nach Noten*²³⁵ (1947) de Géza von Cziffra et *Die Fledermaus*²³⁶ (1946) de Géza von Bolváry d'après l'opérette de Johann Strauss II qui a été tournée à Prague et terminée par la D.E.F.A.²³⁷ (Berlin-Est).²³⁸

Enfin, il reste un dernier film musical à citer : *Maskerade*²³⁹ (1935) de Willi Forst. Ce film se déroule à Vienne pendant le carnaval de 1905. Forst s'est inspiré d'un authentique scandale à Vienne au début du siècle. Enfin, *Maskerade* fut un grand succès, remporta la « Grande médaille d'or de la Confédération nationale fasciste des artistes libres professionnels »²⁴⁰ à la Biennale de Venise et fut montré encore à la télévision après la guerre.²⁴¹

A part les films musicaux à proprement parler, il y avait également un nombre important de films mettant en scène des artistes ou bien comportant des éléments musicaux tout court. Nous pouvons citer *Mazurka* (1935) de Willi Forst par exemple. Dans cette création nous suivons l'histoire d'une artiste de cabaret âgée. Celle-ci est interprétée par Pola Negri pour laquelle ce film a fait été le premier engagement dans un film national-socialiste. Un autre exemple, c'est *Der Fall Molander*²⁴² (1945) de Georg Wilhelm Pabst qui raconte l'histoire d'un jeune violoniste qui est obligé de vendre son Stradivarius pour financer son premier concert.²⁴³

²²⁷ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 250-251.

²²⁸ Littéralement : L'étrange Demoiselle Sylvia.

²²⁹ Titre français : *Il faut être heureux*.

²³⁰ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 253.

²³¹ IMDb. *Glück muß man haben (1950) Release Info* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0037745/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Consulté le 31/03/2019).

²³² Titre français : *Anna Alt, soliste*.

²³³ Littéralement : S'il n'y avait pas la musique.

²³⁴ Titre français : *Un homme comme Maximilien*.

²³⁵ Titre français : *Amour et musique*.

²³⁶ Titre français : *La Chauve-Souris*.

²³⁷ Voir dans le glossaire.

²³⁸ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 253-254.

²³⁹ Titre français : *Mascarade*.

²⁴⁰ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 255.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Titre français : *L'affaire Molander*.

²⁴³ COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*, op. cit., p. 254-255.

4. Analyse et contextualisation à travers quatre films musicaux

4.1. Spectacle et Musique

4.1.1. La Popularité du répertoire musical

La liste des morceaux utilisés dans les films du premier corpus n'est pas exhaustive. Dû au peu de sources disponibles sur la musique des films et la qualité sonore, cela n'a pas été toujours possible d'identifier toutes tous les morceaux ou bien toutes les partitions des films. Cependant, ce tableau représente tous les morceaux importants des films ce qui nous permet de les analyser par rapport aux films et à la culture des spectateurs.

Pour réaliser ce tableau, il était nécessaire de suivre attentivement les séquences musicales en distinguant des pistes pour classer les différentes notions musicales. Dans le cas de *Wiener Blut*, cela a été plus simple par rapport à *Operette*, par exemple, car la grande majorité des morceaux sont de Johann Strauss II. Parmi les morceaux de Strauss II, nous trouvons des mélodies très connues, comme d'*An der schönen blauen Donau*²⁴⁴ ou *Unter Donner und Blitz*²⁴⁵ qui sont régulièrement joués lors de grands évènements tel que le Concert de nouvel an à Vienne.

Operette, pourtant, contient plusieurs morceaux connus d'opérettes viennoises. Cependant, dans plusieurs cas, la qualité sonore empêche de bien distinguer les paroles. A plusieurs reprises, la mélodie ne dure pas assez longtemps pour la classer. Avec une connaissance solide des opérettes viennoises, cela a été possible de trouver une grande part de la bande son du film.

Par rapport à *Wir machen Musik*, cela a été plus simple de trouver les morceaux intégrés au film. La plupart des compositions sont des créations originales de Peter Igelhoff et les paroles sont facilement identifiables.

Der Bettelstudent, qui est une opérette filmée, est basée sur la partition du *Bettelstudent* de Karl Millöcker de 1882. A l'aide de la partition originale, cela a été possible de classer un très grand nombre des morceaux malgré quelques adaptations de paroles.

²⁴⁴Titre français : *Le Beau Danube bleu*.

²⁴⁵Littéralement : *Sous tonnerre et éclair*.

Enfin, le *Filmarchiv Austria* a mis à disposition plusieurs sources traitant les films de Willi Forst. Au niveau des sources les plus convaincantes, nous pouvons citer la biographie *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt*²⁴⁶ de Francesco Bono, professeur de cinéma, photographie et télévision à l'Université degli Studi di Perugia. Cependant, Bono résume notamment les compositeurs et les opérettes mais il ne traite pas les titres des morceaux en détail.²⁴⁷ D'ailleurs, le site web *IMDb* a quelques informations sur la bande originale des films mais également des lacunes qui ne permettent pas de compléter la bande originale de tous les films.

Ces tableaux résumant tous les morceaux identifiés des quatre films en question. Les morceaux sont classés en ordre chronologique du film et numérotés dans l'ordre de l'apparition. En-dessous des informations principales, il y a l'indication du minutage des morceaux et un bref contexte de la séquence où les morceaux sont intégrés.

Wiener Blut

<p>1. Wiener Blut, op. 354 de Johann Strauss II (0:55-1:38, 1:02:03-1:05:05, 1:06:20-1:06:55, 1:42:46-1:43:13) Générique du film. / Interprétation de la chanson au grand bal par Melanie et Liesl. / Interprétation de la chanson par tous les personnages principaux au manège du Prater.</p>
<p>2. Grüß Gott, tritt ein, bring Glück herein, Wiener Lied (Gstanzl) (2:57-3:15, 3:29-3:44, 7:28-8:10, 13:54-14:29) Répétition et interprétation de la chanson de bienvenue pour Melanie et Graf Wolkersheim.</p>
<p>3. Ouverture, Die Fledermaus de Johann Strauss II (29:00-29:05) Liesl et Graf Wolkersheim dansent au Café Dommayer.</p>
<p>4. An der schönen blauen Donau, Walzer, op. 314 de Johann Strauss II (46:38-46:52) Fürstin Auersbach donne envie à Melanie d'aller au grand bal.</p>
<p>5. Leichtes Blut (P.s.), op. 319 de Johann Strauss II (1:05:05-1:06:16) Liesl chante avec Melanie lors du grand bal.</p>
<p>6. Unter Donner und Blitz, op. 324 de Johann Strauss II (1:08:00-1:08:24) Knöpfel, Jean, Cilli et Anni dansent au Prater.</p>
<p>7. Hoch soll er leben, Chanson folklorique allemande (1:11:00-11:11:12) Knöpfel vient de virer un homme dérangeant du dancing au Prater et se fait féliciter par les autres hôtes.</p>

²⁴⁶ Littéralement : Willi Forst. Un portrait filmique et critique.

²⁴⁷ BONO, Francesco. *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt*. Munich : edition text+kritik, 2010, p. 129-130.

8. *Gehts Und Verkaufts Mei G'Wand i bin im Himml, Wiener Lied (Gstanzl)*

(1:12:01-1:12:27)

Knöpfel et Jean se sont réconciliés et chantent ensemble.

9. *Pizzicato-Polka de Johann Strauss II et Josef Strauss*

(1:34:45-1:34:56)

Ludwig von Bayern vient de donner un cadeau à Melanie.

Operette

1. *Ich bin heute ja so verliebt de H. F. Beckmann et W. Schmidt-Gentner*

(0:10-1:53, 6:01-7:08, 8:39-10:17, 48:25-48:32, 55:36-55:59, 58:18-58:24, 1:05:24-1:05:45, 1:14:38-1:15:34, 1:16:05-1:16:12, 1:22:28-1:22:42, 1:22:50-1:23:24, 1:48:51-1:49:27)

Générique du film. /

Marie interprète la chanson, Franz l'accompagne au Schloss Hohenburg. /

Franz chante et joue la chanson pour corriger Marie. /

Franz lit un journal. /

Franz et Marie discute chez le peintre Makart. /

Emmi découvre un article sur Marie Geistinger que Franz vient de lire. /

Franz propose à Marie d'oublier leur hostilité et de préparer un avenir ensemble. /

Franz vient d'accompagner Marie à sa chambre à Budapest. /

Franz achète la *Komische Oper*. /

Franz reçoit une tempête d'applaudissement mais n'imagine que Marie devant lui.

2. *Sinfonie en si mineur, D 759, Die Unvollendete de Franz Schubert*

(1:54-2:00)

Plan d'exposition sur un village pittoresque.

3. *Ungeud, Die schöne Müllerin op. 25, D 795 de Franz Schubert*

(2:01-2:37, 10:59-11:20, 23:06-24:11)

Emmi répète le lied avec Ferdinand. /

Emmi hésite à signer son contrat.

4. *Heissa, lustig, ohne Sorgen, Der Verschwender de Conradin Kreutzer*

(4:39-5:13)

Franz répète une scène du *Verschwender* sur la scène d'un théâtre de province.

5. *Im Feuerstrom der Reben, Die Fledermaus de Johann Strauss II*

(18:51-19:54, 32:03-32:31, 38:13-38:29, 1:14:20-1:14:37)

Répétition de la *Fledermaus* au Theater an der Wien. /

Tout le monde chante et danse au restaurant *Tigerhöhle*. /

Franz et Marie s'embrassent aux foins.

6. *An der schönen blauen Donau, Walzer, op. 314 de Johann Strauss II*

(24:11-24:32)

Strauss II arrive au Theater an der Wien.

7. *Trinke, Liebchen, trinke schnell, Die Fledermaus de Johann Strauss II*

(24:59-25:31, 33:23-33:59, 34:16-35:23, 39:41-39:53)

Répétition de la *Fledermaus* sur la scène du Theater an der Wien. /

Girardi chante devant Marie à la *Tigerhöhle*. /

Le chœur, Franz et Girardi chantent devant Marie à la *Tigerhöhle*. /

Franz et Marie danse dans à la *Tigerhöhle*.

<p>8. <i>Brüderlein und Schwesterlein, Im Feuerstrom der Reben, Die Fledermaus</i> de Johann Strauss II (27:32-28:32, 35:24-37:43) Représentation de la <i>Fledermaus</i>. / Tous les hôtes chantent et participent à la manifestation dans la <i>Tigerhöhle</i>.</p>
<p>9. <i>Ouvertüre, Die Fledermaus</i> de Johann Strauss II (31:59-32:03, 37:57-38:13, 38:47-39:40, 1:13:15-1:13:42) Millöcker commence à jouer l'<i>Ouvertüre</i> avec l'orchestre au restaurant <i>Tigerhöhle</i>. / Tous les hôtes dansent sur l'<i>Ouvertüre</i> à la <i>Tigerhöhle</i>. / Franz et Marie dansent lors de la soirée d'Esterházy à Budapest.</p>
<p>10. <i>Ich lade gern mir Gäste ein, Die Fledermaus</i> de Johann Strauss II (32:32-33:22, 1:12:12-1:13:14) Franz chante devant Marie à la <i>Tigerhöhle</i>.</p>
<p>11. <i>Mein Herr Marquis, Die Fledermaus</i> de Johann Strauss II (34:00-34:15, 38:30-38:56) Le chœur chante devant Marie à la <i>Tigerhöhle</i>.</p>
<p>12. <i>Cagliostro-Walzer, Op. 370</i> de Johann Strauss II (48:00-48:25) Ce morceau accompagne les plans sur les affiches et les articles de journaux qui parlent de l'opérette <i>Cagliostro in Wien</i>.</p>
<p>13. <i>Wo die wilde Rose erblüht, Das Spitzentuch der Königin</i> de Johann Strauss II (48:32-48:56) Représentation de <i>Das Spitzentuch der Königin</i>.</p>
<p>14. <i>Walzerlied (Couplet): Nur für Natur, Der lustige Krieg</i> de Johann Strauss II (49:58-50:36) Représentation de <i>Der lustige Krieg</i>.</p>
<p>15. <i>Hab ich nur deine Liebe, die Treue brauch ich nicht, Boccacio</i> de Franz von Suppé (50:36-51:11) Représentation de <i>Boccacio</i>.</p>
<p>16. <i>Radetzky-Marsch</i> de Johann Strauss (1:31:35-1:31:52) Franz et Emmi partent du restaurant après avoir été sifflés par les autres hôtes.</p>
<p>17. <i>Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküsst, Der Bettelstudent</i> de Karl Millöcker (1:36:39-1:37:49) Représentation du <i>Bettelstudent</i>.</p>
<p>18. <i>Arsena! Arsena!, Der Zigeunerbaron</i> de Johann Strauss II (1:40:20-1:40:55) Représentation du <i>Zigeunerbaron</i>. Marie est présente au théâtre pour soutenir Franz parce qu'elle s'est levée du lit d'hôpital.</p>
<p>19. <i>Entr'acte, Act II, Der Zigeunerbaron</i> de Johann Strauss II (1:41:47-1:42:05) Musique de l'entracte lors de la représentation du <i>Zigeunerbaron</i>. Marie quitte le spectacle.</p>

<p>20. Von des Tajo Strand, Der Zigeunerbaron de Johann Strauss II (1:46:41-1:46:56) Représentation du <i>Zigeunerbaron</i>, Girardi chante.</p>
<p>21. Heiraten! Vivat!, Der Zigeunerbaron de Johann Strauss II (1:47:02-1:47:50) Final de la représentation du <i>Zigeunerbaron</i>.</p>

Wir machen Musik

<p>1. Wir machen Musik de Peter Igelhoff (0:05-1:06, 12:04-14:09, 20:56-20:59, 27:22-27:27, 38:42-38:45, 1:23:11-1:25:13) Thème musical principal lors du générique et du plan d'exposition (maison de Karl). / Anni, Franz Sperling et son groupe « Die Spatzen » jouent dans un restaurant. / Anni siffle le thème musical dans l'appartement de Karl. / Anni siffle dans le bureau de Karl. / Anni siffle dans la salle de bain de Karl. / Représentation de la chanson lors du spectacle <i>Notenparade</i>.</p>
<p>2. Mein Herz hat heut' Premiere de Peter Igelhoff (14:15-15:59, 25:45-25:48, 33:23-33:45, 1:22:34-1:23:10, 1:26:46-1:28:01) Anni interprète sa composition au restaurant. / Anni siffle le thème musical en sortant de l'appartement de Karl. / Trude joue la mélodie sur sa trompette devant la maison de Franz. / Montage de plusieurs plans qui montrent le spectacle <i>Notenparade</i>. / Karl et Anni se réconcilient dans son appartement. Franz et « Die Spatzen » viennent à l'appartement pour fêter le succès de leur spectacle <i>Notenparade</i>.</p>
<p>3. Willst Du Dein Herz mir schenken, Aria di Giovanni, BWV 518 de J. S. Bach (31:57- 33:13) Anni joue sur l'orgue et chante. Karl l'écoute.</p>
<p>4. Ich hab' Dich und Du hast mich de Peter Igelhoff (43:45-44:09, 44:10-45:23, 58:52-58:58, 1:00:28-1:00:58, 1:21:32- 1:22:33) Version instrumentale de la mélodie après le mariage d'Anni et Karl. / Anni joue et chante dans l'appartement de Karl. Celui-ci l'accompagne au piano. A la fin, elle siffle la mélodie. / La chanson est jouée dans la radio. Karl l'éteint. / L'orchestre joue la chanson. Anni et Peter, Karl et Frau Bratzberger et Trude et Franz sont présents au concert. / Trude et Franz chantent la chanson dans le spectacle <i>Notenparade</i>.</p>
<p>5. La donna è mobile, Rigoletto de Giuseppe Verdi (1:02:43-1:03:18, 1:05:22-1:05:26) Karl joue le thème musical au piano quand il se dispute avec Anni.</p>
<p>6. Wann wirst Du wieder bei mir sein? de Peter Igelhoff (1:08:41-1:09:39) Anni chante avec Franz et « Die Spatzen » dans le cadre d'un concert.</p>
<p>7. Noten-Parade de Peter Igelhoff (1:19:50-1:21:31) Karl compose le morceau. Puis, il y a la représentation <i>Notenparade</i> accompagnée de la chanson qui est sifflée.</p>

Der Bettelstudent

1. *Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküsst, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(0:07-0:25, 1:58-2:05, 31:29-33:52, 34:31-34:44, 1:19:55-1:20:02, 1:29:21-1:29:39)

Générique du film. /

Les cloches sonnent la mélodie du morceau. /

Symon invente la mélodie sur son luth lorsqu'il est en prison. Ollendorf s'approche de la prison avec ses soldats. /

Les emprisonnés chantent et dansent sur la chanson. /

Ollendorf révèle à Laura que les fiançailles mises en scène ont été sa vengeance. /

Les instruments à vent reprennent le thème principal à la fin du film.

2. *Ach ja, ach ja, ich träum' von einem Mann, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(6:33-8:19)

Gräfin Nowalska, Laura et Bronislawa se préparent au grand bal chez Ollendorf.

3. *Glückliche Braut! Dir strahlet hell das Leben, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(13:07-17:37, 41:13-42:33)

Tout le monde danse et s'amuse au bal. Ollendorf s'approche de Laura. Elle lui donne une gifle. /

Fürst Wybicki (Symon) arrive en ville avec son secrétaire (Jan). Ils rencontrent Gräfin Nowalska et ses deux filles.

4. *Ich hab' kein Geld, bin vogelfrei, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(19:54-21:08)

Symon interprète la chanson dans la cave où ont lieu les réunions secrètes des patriotes. Les soldats entrent dans la cave et interrompent le spectacle.

5. *Die Welt hat das genialiste Streben, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(22:25-23:34)

Symon chante la chanson dans la cave secrète. Les soldats l'écoutent avec les patriotes. L'appariteur entre brusquement.

6. *Ich knüpfte manche zarte Bande, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(44:01-46:26)

Fürst Wybiczki chante à Cracovie devant Gräfin Nowalska et ses filles entre autres.

7. *Durch diesen Kuss sei unser Bund geweiht!, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(54:53-57:08)

Fürst Wybiczki chante à la roserai pour Laura.

8. *Soll ich reden, darf ich schweigen? – Ich setz' den Fall, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(1:07:51-1:12:34, 1:27:55-1:29:20)

Fürst Wybiczki chante pour Laura, Laura reprend la mélodie et chante pour lui. Le secrétaire et Bronislawa écoutent depuis le couloir et suivent la musique. /

Fürst Wybiczki chante pour Laura après avoir révélé qu'il est noble et qu'il s'appelle Herzog Kasimir en réalité.

9. *Trinkt uns zu, trinkt uns zu, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(1:16:34-1:18:03)

Fürst Wybiczki interprète la chanson lors de ses fiançailles avec Laura. Plusieurs invités se mettent à danser.

10. *Heidahi, heidaha! Sind wir och nicht invidiert, Der Bettelstudent* de Karl Millöcker

(1:18:04-1:18:38, 1:19:14-1:19:37)

Les emprisonnés, collègues de Symon, entrent dans la citadelle en pleines fiançailles pour interrompre les festivités.

La première chose que nous pouvons constater, c'est que ces quatre films comportent uniquement des morceaux de compositeurs allemands (Bach, Beckmann, Kreutzer, Schmidt-Gentner) et autrichiens (Igelhoff, Millöcker, Schubert, Johann Strauss, Johann Strauss II, Josef Strauss et von Suppé). Verdi est la seule exception dans *Wir machen Musik*. Nous nous trouvons donc face à un registre qui se ne se concentre que sur les cultures musicales locales et celles acceptées par le régime.

L'archive de l'Opéra d'État de Vienne, qui a des statistiques des représentations en ligne, nous propose des informations intéressantes sur le nombre de représentations dans son institution. En recherchant le nombre de représentations des œuvres citées en-dessus, nous remarquons tout de suite la popularité des opérettes de Strauss. Par exemple, *Die Fledermaus* fut montrée 72 fois entre 1918 (après la Première Guerre mondiale) et 1938 (avant l'*Anschluss*), puis 55 fois entre 1938 (après l'*Anschluss*) et 1945 (avant la fin de la Deuxième Guerre mondiale). *Rigoletto* de Verdi, qui est joué brièvement dans *Wir machen Musik*, fut joué 117 fois entre 1918 et 1938 et 41 fois entre 1938 et 1945. Ce qui est aussi intéressant, c'est que *Der Bettelstudent* fut monté 13 fois entre 1918 et 1938 et que *Wiener Blut* a eu 20 représentations entre 1943 et 1944.²⁴⁸ Ces chiffres nous montrent que la demande a été forte pour participer aux œuvres citées. Cela nous prouve aussi que les théâtres avaient une certaine sécurité en montant ces spectacles. Car les spectacles qui sont très demandés font signe de popularité. Les théâtres peuvent donc continuer à les offrir aux spectateurs.

Nous notons aussi l'utilisation fréquente de la chorale et des marches dans les quatre films traités. Marc Brüninghaus, diplômé en Histoire à l'Université de Hagen, cite Peter Raabe (1872-1945), chef d'orchestre et musicologue allemand, en nous parlant de l'importance de ce genre dans son ouvrage *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*²⁴⁹. En faisant de la musique de marche ou bien collective, tout le monde est supposé s'intégrer au chant commun et trouver sa place dans la communauté. D'un point de vue idéologique, cela a été une priorité par rapport à la pure consommation passive de la musique.²⁵⁰ Par exemple, nous pouvons noter ce phénomène dans *Wiener Blut* quand Melanie et Liesl se

²⁴⁸ WIENER STAATSOPER. *Spielplanarchiv*. [en ligne]. Disponible sur <https://archiv.wiener-staatsoper.at> (Consulté le 01/06/2019).

²⁴⁹ Littéralement : Musique de divertissement sous le Troisième Reich.

²⁵⁰ BRÜNINGHAUS, Marc. *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. [en ligne]. Diplomica Verlag, 2010, 108 p. Disponible sur <https://books.google.fr/books?id=mPRP4-yBGUkC&printsec=frontcover&dq=unterhaltungsmusik+im+dritten+reich&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewjh64LXktfiAhUNrxoKHQdAApkQ6wEIK-zAA#v=onepage&q=unterhaltungsmusik%20im%20dritten%20reich&f=false> (Consulté le 07/06/2019).

mettent à chanter la chanson homonyme lors du grand bal. A la fin de la chanson, tout le monde dans la Hofburg reprend la mélodie et chante avec elles (1:06:21-1:06:55). Un autre exemple est la séquence du *Bettelstudent* qui se déroule en prison. Symon vient de composer le thème principal du film *Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküsst* sur son luth. Quand il l'interprète pour la première fois en prison, les autres emprisonnés se mettent à danser et le peuple – attiré par le chant à travers la fenêtre – reprend également la musique et les paroles (31:09-33:51).



Illustration 2. *Der Bettelstudent* (31:09-33:51). Symon commence à chanter *Ach, ich hab' sie ja nur auf die Schulter geküsst* dans sa cellule. Les autres emprisonnés et d'autres gens devant la prison le rejoignent.

Elisabeth Richter, animatrice de radio à la SWR²⁵¹, discute la mise en scène musicale du national-socialisme qui a pour objectif de créer un esprit de solidarité. Elle parle d'un concert classique à l'occasion de l'anniversaire de Hitler en 1942. Wilhelm Furtwängler dirige la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Dans la salle il se trouve beaucoup d'hommes en uniforme et un drapeau démesuré avec la croix gammée. Elle constate : « La mise en scène – l'utilisation du contenu émotionnel de la musique pour un esprit de solidarité. Ces moyens ont été employé consciemment. ».²⁵² Ce constat rejoint l'idée que le chant collectif peut renforcer un sentiment de communauté. Car l'emploi des symboles ou la présence d'hommes en uniforme a aussi un impact sur la réception du spectacle. Le film *Wunschkonzert* a une séquence qui représente cette forme de mise en scène (1:16:25-1:32:30). A la fin du film la grande émission musicale à la carte a lieu. Plusieurs artistes représentent des morceaux de genres divers. Derrière la scène il y a deux grandes croix gammées. Dans le public, il y a plusieurs hommes en uniforme. Pendant la séquence, il y a des coupes qui montrent la population qui est touchée par le contenu émotionnel de la musique et qui suit attentivement cet événement.²⁵³

²⁵¹ La *Südwestrundfunk* (Radiodiffusion du Sud-Ouest).

²⁵² SWR2. *Musik und Musikleben im Nationalsozialismus – Teil 1: Musik und Ideologie*. [Émission de radio]. Diffusé le 11 mars 2015 à 15h05.

²⁵³ REICHSFILMKAMMER. *Wunschkonzert* (1940). [film]. In : Archive.org. [1h36'57"]. Disponible sur https://archive.org/details/Wunschkonzert1940_543 (Consulté le 01/09/2019).



Illustration 3. *Wunschkonzert* (1:17:18). Début du concert.

4.1.1.1. Sur l'U-Musik

Notamment la bande originale de *Wir machen Musik* est composée d'*U-Musik*. Celle-ci a, en effet, beaucoup d'influences du swing, du jazz et des compositeurs afro-américains. Monika Kornberger, chercheuse autrichienne en musicologie, écrit à propos de Peter Ingelhoff, le compositeur de *Wir machen Musik*, qu'il a surtout composé des *Schlager* avant de se consacrer à la musique de film.²⁵⁴ Nous ressentons beaucoup cette proximité du *Schlager* dans la bande son du film. Niko Lamprecht, professeur allemand d'histoire, de politique et de musique, nous parle dans son ouvrage *Musik im Nationalsozialismus*²⁵⁵ de l'importance de l'*U-Musik* pour la politique de Goebbels et de la *Tanzmusik*²⁵⁶ et ses différentes origines.²⁵⁷

A part l'intérêt pour le développement de l'*E-Musik*, Goebbels avait aussi pour l'intention de satisfaire le goût de la masse. Il a créé des émissions populaires pour la diffusion de l'*U-Musik* à travers le *Volksempfänger*²⁵⁸ (que nous pouvons voir et entendre dans *Wir machen Musik* (58:36)). Cependant, Goebbels a encore plus subventionné le cinéma. Son intérêt n'a pas seulement concerné la musique de film mais avant tout le *Filmschlager*. Ce sous-genre musical a été composé en masse. En ce qui concerne la musique de danse internationale, nous trouvons des notions de jazz et de swing. En effet, bien que la politique de la culture ait considéré ce style « afro-américain » comme indésirable ou louche, il était pourtant accepté pour sa popularité. Les nationaux-socialistes ont trouvé des titres équivalents en allemand et évité le saxophone si possible. Enfin, ils ont atteint une musique de danse allemande et convenable.²⁵⁹

²⁵⁴ KORNBERGER, Monika. *Ingelhoff, Peter (eig. Ordnung, Rudolf August)*. [en ligne]. (modifié le 6 mai 2001) Disponible sur http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_I/Ingelhoff_Peter.xml (Consulté le 06/06/2019).

²⁵⁵ Littéralement : La musique au National-Socialisme.

²⁵⁶ Traduction : Musique de danse.

²⁵⁷ LAMPRECHT, Niko. *Musik im Nationalsozialismus: Ideologie – Propaganda – Widersprüche*. Schwalbach/Ts : Wochenschau Verlag, Dr. Kurt Debus GmbH, 2015, p. 2.

²⁵⁸ Voir dans le glossaire.

²⁵⁹ LAMPRECHT, Niko. *Musik im Nationalsozialismus: Ideologie – Propaganda – Widersprüche*, op. cit., p. 2.

4.1.2. La séduction à travers la parole

Les quatre films traités sont composés d'un grand nombre de pièces musicales dont plusieurs chansons. Le choix des sujets des chansons est très peu varié. Les cinéastes et le régime ont dû vouloir satisfaire le public avec la répétition et la suite des mêmes genres et sujets. Nous pouvons classer les chansons des quatre films en question en quatre catégories : l'amour, le bonheur et l'insouciance, l'humour et la communauté, la société et la politique. Cette limitation vient du fait que ces sujets peuvent concerner tous les spectateurs et que ces sujets résument largement le contenu des chansons. Notamment, le premier sujet a connu un fort écho dans d'autres films musicaux nationaux-socialistes.

4.1.2.1. L'Amour

Pour comprendre l'impact des chansons d'amour, nous allons analyser le contenu de sept chansons, en chercher des parallèles et voir à quel point les chansons ont pu éblouir le public. Nous allons commencer à travailler sur une chanson du film *Operette* et faire référence à une chanson d'*Im weißen Rössl* (1935) et d'*Ich und die Kaiserin*²⁶⁰ (1933) de Friedrich Hollaender. Puis, nous allons analyser la chanson *Wo die wilde Rose erblüht*²⁶¹ de l'opérette *Das Spitzentuch der Königin*²⁶² dont nous voyons un petit extrait de la représentation dans *Operette* et faire référence à la chanson phare du film *Rosen in Tirol*²⁶³ (1940) de Géza von Bolváry. Enfin, nous finissons l'analyse des chansons d'amour avec *Ich hab' Dich und Du hast mich*²⁶⁴ du film *Wir machen Musik* en la comparant avec une chanson de *Nanon*.

²⁶⁰ Titre français : *Moi et l'Impératrice*.

²⁶¹ Littéralement : Là, où l'églantine fleurit.

²⁶² Titre français : *Le Mouchoir en dentelle de la reine*.

²⁶³ Titre français : *Le marchand d'oiseaux*.

²⁶⁴ Littéralement : *Moi, je t'ai et toi, tu m'as*.

Ich bin heute ja so verliebt

La première chanson que nous allons analyser, c'est *Ich bin heute ja so verliebt*²⁶⁵ du film *Operette*, composée par Willy Schmidt-Gentner et écrite par Hans Fritz Beckmann.²⁶⁶

Ich bin heute ja so verliebt	
Version originale	Traduction
Version chantée par Maria Geistinger	
<p>Ich bin heute ja so verliebt. Wie heut' war ich noch nie verliebt. Mein Herz möchte vor Glück vergehen. Noch nie war das Leben so schön. Ich tausch' nicht für Millionen ein, die Freude so verliebt zu sein. der Welt will ich gesteh'n, es ist so schön, verliebt, verliebt zu sein.</p>	<p>Je suis tellement amoureux aujourd'hui. Jamais je ne l'ai été comme aujourd'hui. Mon cœur aimerait mourir de bonheur. Jamais la vie n'a été aussi belle. Je n'échange pas contre des millions, la joie d'être amoureux. Je veux avouer au monde, il est si beau d'être amoureux, d'être amoureux.</p>
Version chantée par Franz Jauner	
<p>Ich bin heute ja so verliebt. Wie heut' war ich noch nie verliebt. Mein Herz möchte vor Glück vergehen. Noch nie war das Leben so schön. Ich tausch' nicht für Millionen ein, die Freude so verliebt zu sein. Ich frag' nicht was geschieht, wenn dieses Glück, morgen entflieht. Heut' Nacht will ich nicht fragen, will Dir nur sagen, mit meinem Lied: Ich bin heute ja so verliebt, so unsagbar verliebt, in wen, soll ich's gesteh'n, frage ich mich, wer weiß, vielleicht, in Dich.</p>	<p>Je suis tellement amoureux aujourd'hui. Jamais je ne l'ai été comme aujourd'hui. Mon cœur aimerait mourir de bonheur. Jamais la vie n'a été aussi belle. Je n'échange pas contre des millions, la joie d'être amoureux. Je ne demande pas ce qui arrive, quand ce bonheur s'enfuit demain. Cette nuit, je ne veux pas demander, je ne veux que te dire avec ma chanson : Je suis tellement amoureux aujourd'hui, si amoureux, de qui, dois-je l'avouer, je me demande, qui sait, peut-être de toi.</p>

²⁶⁵ Littéralement : Je suis tellement amoureux aujourd'hui.

²⁶⁶ DEUTSCHE FILMOTHEK. *1940 Operette (Willi Forst)*. [film]. In : Archive.org. [1h49'27"]. Disponible sur <https://archive.org/details/1940Operette24pWilliForst> (Consulté le 17/06/2019).

Ce premier morceau est chargé de termes positifs et accompagne tout le film sous la forme d'un leitmotiv qui apparaît souvent en version instrumentale. Si nous mettons en contexte le début du film avec la chanson citée et la date de sortie (le 20 décembre 1940 pendant le Troisième Reich²⁶⁷), nous comprenons qu'en effet, le but était de plonger le spectateur dans un monde illusoire.

Par exemple, la ligne « Je suis tellement amoureux aujourd'hui. Jamais je ne l'ai été comme aujourd'hui. » renforce également l'enjeu du film : Franz et Marie sont faits l'un pour l'autre mais n'arrivent pas à se trouver parce que dans leurs professions artistiques, ils deviennent des grands concurrents. Par ailleurs, la ligne « Jamais la vie n'a été aussi belle. » révèle la propagande nationale-socialiste. Au premier degré, cette ligne soutient le contenu idéaliste et illusoire de la chanson. Le second degré, pourtant, nous envoie aux faits historiques. C'est audacieux si nous entendons une telle ligne dans un film lors de la Deuxième Guerre mondiale. Malgré ce contexte historique, cette phrase touche l'envie, les rêves et les sentiments du spectateur. En ce sens, elle s'intègre parfaitement dans la chanson et la dramaturgie du film.

De plus, nous pouvons aussi considérer quelques lignes en détail qui éveillent automatiquement des associations positives. Par exemple, nous pouvons citer des lignes comme « Mon cœur aimerait mourir de bonheur. », « Je ne demande pas ce qui arrive quand ce bonheur s'enfuit demain. » ou « Je n'échange pas contre des millions, la joie d'être amoureux » qui soutiennent bien l'idée de propager un idéalisme loin des soucis quotidiens. La première citation, « Mon cœur aimerait mourir de bonheur », est une métaphore et très forte parce qu'elle symbolise des éléments qui ont une connotation importante et positive. Le « cœur » qui meurt de « bonheur » est très cliché mais crée une grande illusion. Puis, le deuxième extrait joue avec l'inattendu et une personnification. Dans ce sens, nous percevons le « bonheur qui s'enfuit » comme quelque chose de très proche de l'humain. Enfin, le troisième extrait contient une hyperbole. Celle-ci s'exprime par le fait que « la joie d'être amoureux » vaut plus qu'une très grande somme d'argent. Cette exagération appuie sur le contenu émotionnel de la chanson et du film et a donc un effet sur le spectateur.

Nous trouvons également des références dans d'autres films musicaux qui fonctionnent de la même manière. Dans *Im weißen Rössl* (1935) de Carl Lamac la chanson *Es muss was Wunderbares sein*²⁶⁸, composée par Ralph Benatzky, nous intéresse parce qu'elle emploie une langue très imagée. Nous pouvons analyser le vers « Jeder Baum träumt einen Liebestraum »²⁶⁹. Cette phrase parmi d'autres de la chanson a été arrangée et changée par

²⁶⁷ IMDB. *Operette (1940) Release Info*. [en ligne]. *op. cit.*

²⁶⁸ Titre français : *Pour être un jour aimé de toi*.

²⁶⁹ YOUTUBE. *Im weißen Rössl*. [film]. In : youtube.com [1h23'46"']. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=zsOp2kLX4nE> (Consulté le 20/06/2019).

rapport au livret original. L'auteur a également utilisé une personnification qui soutient le style imagé. Nous pouvons, d'ailleurs, voir l'arbre comme métaphore de la vie ou de l'être humain. Cette approche confronte le spectateur avec des mots à connotation bienveillante qui fait appel à son imaginaire. Cela nous montre le même principe que dans la chanson d'*Ich bin heute ja so verliebt*. A travers plusieurs figures rhétoriques le spectateur est plongé dans un monde illusoire ce qui le fait oublier ses soucis quotidiens.

Enfin, nous pouvons traiter de la référence *Wie hab' ich nur leben können ohne Dich*²⁷⁰ du film *Ich und die Kaiserin*. La phrase « Was die Sonne für die Welt ist, das bist Du für mich. »²⁷¹ est une comparaison entre un élément de grande ampleur et une partie d'un ensemble. Les paroliers emploient cette comparaison à deux êtres humains. Le soleil, l'élément de grande ampleur, est projeté sur deux personnages. Cet effet provoque l'imaginaire du spectateur et suggère que la relation entre les personnages en question est loin au-delà de ce que nous pouvons vivre sur terre.

Wo die wilde Rose erblüht

Un réarrangement de *Wo die wilde Rose erblüht* de l'opérette *Das Spitzentuch der Königin* de Johann Strauss II a aussi été intégré dans *Operette*. Le personnage de l'acteur et chanteur d'opérette Alexander Girardi chante les répliques lors de la représentation au Theater an der Wien : « Willst Du Rosen, rot wie das Blut, heiß wie die Glut. So ein Strauß bringt den Segen mir heim ins Haus. »²⁷² (48:32-48:56). Les paroles ont été réarrangées pour la version du film et sont dans le même registre stylistique que celles d'*Ich bin heute ja so verliebt*. Ces paroles sont riches en figures de rhétorique : « Rosen » est un terme qui est déjà très connoté et très cliché dans l'histoire de l'art. Puis, l'auteur les compare avec le sang (« rouge comme le sang ») et la braise (« chaud comme la braise »). Les « Rosen » deviennent ensuite un « bouquet ». Ce changement est exprimé par une métonymie. En résumé, la métaphore, la comparaison et la métonymie créent un bien-être chez le spectateur. Les paroles sont, par ailleurs, soutenues par une musique romantique qui a aussi une forte expression émotionnelle. Le spectateur tombe facilement dans l'illusion que propage la représentation de cet extrait d'opérette.

Enfin, nous allons traiter une autre référence qui ressemble aussi à l'extrait du *Spitzentuch der Königin*. La chanson *Schenkt man sich Rosen in Tirol*²⁷³ est un des morceaux phare du film *Rosen in Tirol* (39:30-42:03). Elle est interprétée par le personnage Graf Herbert von Waldendorf (Johannes Heesters) qui exprime son amour à Fürstin Rosemarie von Lichtenberg (Marte Harell) sur le balcon devant un lac magnifique. Un chœur reprend

²⁷⁰ Littéralement : Comment ai-je pu vivre sans toi ?.

²⁷¹ Littéralement : « Ce qui est le soleil au monde, c'est Toi pour moi. ».

²⁷² DEUTSCHE FILMOTHEK. 1940 *Operette (Willi Forst)*, op. cit.

²⁷³ Littéralement : Quand on s'offre des roses en Tyrol.

la chanson. Ce film musical est une adaptation de l'opérette populaire *Der Vogelhändler*²⁷⁴ de Carl Zeller qui a eu sa première représentation le 10 janvier 1891 au Theater an der Wien²⁷⁵. Nous nous intéressons au début de la chanson : « Schenkt man sich Rosen in Tirol, Weißt du, was das bedeuten soll? Man schenkt die Rosen nicht allein, man schenkt sich selber mit darein! ».²⁷⁶

Contrairement aux deux exemples précédents, ces lignes sont assez narratives. L'idée qui est aussi très présente ici, c'est celle d'« offrir quelque chose » (« schenken »). Nous avons aussi le lien entre la métaphore de la rose pour exprimer l'amour et l'être-humain qui en donne ou en reçoit. Une particularité de la composition que nous pouvons remarquer, ce sont les rimes. La réponse à la question rhétorique (« Sais-tu ce que ça doit signifier ? ») est soulignée parce qu'elle commence par le même mot (« man »). Cette anaphore soutient le fort message du personnage. Puis, nous distinguons une disposition des rimes classiques (aabb) avec les fins de vers « Tirol – soll » et « allein – darein ».

Ce concept lyrique a contribué à la synergie entre parole et musique. Les paroles elles-mêmes expriment déjà clairement l'amour du personnage. La musique douce et pathétique rend cette lyrique encore plus intense. Le chœur soutient et reprend le chant du personnage. Par ailleurs, nous nous trouvons face à un grand lac lors du coucher de soleil. Enfin, nous pouvons dire que cette construction entre lyrique et musique a également fait la popularité de ce morceau parce que de cette manière, elle reste plus facilement dans la mémoire des spectateurs. En ce qui concerne le côté visuel, le film a l'avantage face à l'opérette de séduire le spectateur par des effets d'ambiance, comme par exemple le coucher de soleil dans la séquence traitée.



Illustration 4. *Rosen in Tirol* (39:30-42:03). Interprétation de *Schenkt man sich Rosen in Tirol* de Graf Herbert von Waldendorf devant le lac lors du coucher de soleil.

²⁷⁴Titre français : *Le Marchand d'oiseaux*.

²⁷⁵CARL ZELLER. *Der Vogelhändler*. [en ligne]. (2001). Disponible sur <http://www.carlzeller.at/?menu=46&lang=1> (Consulté le 23/07/2019).

²⁷⁶VON BOLVÁRY, Géza. *Rosen in Tirol Hans Moser, Theo Linggen 1940 m.* [24 septembre 2016] [Film de fiction] In : [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=K_0APcCAYZk) [1h37'13"']. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=K_0APcCAYZk (Consulté le 23/07/2019).

Littéralement : « Quand on s'offre des roses en Tyrol, Sais-tu ce que ça doit signifier ? On n'offre pas les roses seules, on s'y offre aussi ! ».

Ich hab' Dich und Du hast mich

La troisième chanson que nous allons traiter, c'est *Ich hab' Dich und Du hast mich*, composée par Peter Igelhoff et Adolf Steimel et écrit par Helmut Käutner et Aldo von Pinneli pour le film *Wir machen Musik*.²⁷⁷

Ich hab' Dich und Du hast mich	
Version originale	Traduction
<p>Ich seh' die Welt seit heute In rosarotem Licht. Es haben alle Leute Ein glückliches Gesicht. Es sehen alle Dinge Bunt und verzaubert aus Zwei kleine gold'ne Ringe Und schon ist das Glück im Haus. Ich hab' dich und du hast mich Was brauchen wir noch mehr Einmal Freud und einmal Leid Zu zweit ist's halb so schwer Ich bin jung und du bist jung Und vor uns liegt die Welt Man erreicht ja alles leicht, Wenn man zusammenhält. Ab heute ist mein Leben Von Grund auf renoviert Du hast außer der Wohnung Auch mein Herz frisch tapeziert. Ich hab' dich und du hast mich Was brauchen wir noch mehr Einmal Freud und einmal Leid Zu zweit ist's halb so schwer.</p>	<p>Depuis aujourd'hui, je vois le monde dans une lumière rose. Tous les gens ont un visage heureux. Toutes les choses ont l'air ensorcelées et sont colorées. deux petites bagues d'or et le bonheur arrive à la maison. Moi, je t'ai et toi, tu m'as que nous faut-il d'autre ? Une fois de la joie, l'autre fois de la souffrance. A deux, c'est moitié dur. Je suis jeune et toi, tu es jeune et devant nous il y a le monde On atteint tout facilement Si on tient bien ensemble. Dès aujourd'hui, ma vie est rénovée de fond en comble. A part l'appartement tu as aussi retapissé mon cœur. Moi, je t'ai et toi, tu m'as Que nous faut-il d'autre ? Une fois de la joie, l'autre fois de la souffrance. A deux, c'est moitié dur.</p>

Cette chanson qui apparaît pour la première fois en version instrumentale après le mariage de Karl et Anni (43:45-44:09) et en version chantée par Anni (44:10-45:32)²⁷⁸, arrive tout pile à la moitié du film. Karl et Anni viennent de se marier. Ils commencent à se construire une vie en aménageant leur appartement. Nous nous trouvons à un moment du film qui est assez favorable pour les deux personnages. Les paroles de la chanson expriment, d'ailleurs, bien plus que le contenu du film. D'abord, nous remarquons beaucoup de termes

²⁷⁷ HERZBERG, Georg. *Wir machen Musik*. Berlin : Vereinigte Verlagsgesellschaften Franke, Illustrierter Film-Kurier, n° 3291.

²⁷⁸ REICHSFILMKAMMER. *Wir Machen Musik (1942)*. [film]. In : Archive.org. [1h28'38"]. Disponible sur <https://archive.org/details/WirMachenMusik1942> (Consulté le 24/07/2019).

et combinaisons de mots positifs. La première rime (avec la disposition abab) propage l'amour et le bonheur quand Anni chante au sujet d'une « lumière rose » et d'un « visage heureux ». Nous comprenons tout de suite qu'elle souligne son amour et son bonheur. Elle continue en chantant que pour les gens « toutes les choses ont l'air ensorcelées et sont colorées ». Puis, elle constate qu'avec « deux petites bagues d'or (...) le bonheur arrive à la maison ». En effet, l'idée du mariage, une action qui apportera du bonheur selon Anni, est très présente.



Illustration 5. *Wir machen Musik* (43:45-45:32). Mariage d'Anni et Karl et l'interprétation de la chanson *Ich hab' Dich und Du hast mich* dans leur appartement.

Un autre extrait de la chanson est intéressant parce qu'il s'appuie sur le concept de la communauté : « A deux, c'est moitié dur. ». Bien que cet extrait soit destiné au couple en question, l'idée d'agir ensemble reste présente. Ce concept est complété par d'autres lignes qui suivent : « On atteint tout facilement si on tient ensemble. ». Enfin, la ligne « A part l'appartement tu as aussi retapissé mon cœur. » rejoint bien les autres termes qui créent un sentiment d'optimisme collectif.

Cette chanson, au contraire des précédentes, est moins riche au niveau des figures de rhétorique mais réussit à capter le spectateur et à propager son propos grâce à son rythme, son style musical et la rime de ses paroles.

Nous pouvons comparer *Ich hab' Dich und Du hast mich* avec *Nanon* (1938) de Herbert Maisch. *Nanon* est basée sur l'opérette homonyme de Richard Genée. La chanson *So verliebt wie heut' war ich nie*²⁷⁹ (53:50-54:27)²⁸⁰, composée par Alois Melichar et écrite par Franz Baumann²⁸¹ reprend l'idée du couple et ressemble notamment à l'extrait traité de *Wie hab' ich nur leben können ohne Dich?* par son exagération du propos qui communique l'enjeu absolu de l'amour.²⁸²

So verliebt wie heut' war ich nie	
Version originale	Traduction
So verliebt wie heut' war ich nie Und so schön war niemals die Welt. So beglückt wie heut' wär' ich nie, Wenn mein Liedchen dir nicht gefällt. Du, bist mein Glück und mein Leben. Du, kannst Liebe mir geben.	Je n'étais jamais aussi amoureux qu'aujourd'hui et le monde n'a jamais été aussi beau. Je ne serais pas ravi comme au-jourd'hui, Si ma chansonnette ne te plaisait pas. Toi, tu es mon bonheur et ma vie. Toi, tu peux me donner de l'amour.

En effet, nous distinguons aussi des parallèles avec la chanson *Ich bin heute ja so verliebt*. Les lignes « Je suis tellement amoureux aujourd'hui. » et « Je n'étais jamais aussi amoureux qu'aujourd'hui » expriment presque de façon identique le même propos. Puis, nous traitons la ligne suivante : « Et le monde n'a jamais été aussi beau. » et la comparons avec « Jamais la vie n'a été aussi belle. ». Les deux lignes essaient de propager un paradigme idéaliste et plein de bonheur. La seule différence, c'est qu'à l'exemple de *So verliebt wie heut' war ich nie* le parolier parle du « monde » qui « n'a jamais été aussi beau » et que dans *Ich bin heute ja so verliebt*, le parolier souligne la « vie » qui n'a jamais « été aussi belle ». Enfin, le « monde » a un plus grand pouvoir dans un paradigme national-socialiste que la « vie ». Il faut noter que dans la mise en scène de *So verliebt wie heut' war ich nie* le chant prend une grande ampleur devant un grand nombre de spectateurs et que dans *Ich bin heute ja so verliebt* l'interprétation reste dans un cadre intime et romantique qui ne concerne que les personnages Franz et Marie.

Au niveau de *So verliebt wie heut' war ich nie* nous nous concentrons encore sur les deux dernières lignes. « Toi, tu es mon bonheur et ma vie. » et « Toi, tu peux me donner de l'amour » renforcent l'idée du couple. Le spectateur est donc plongé dans une surabondance de messages positifs voire idéalistes.

²⁷⁹ Littéralement : Je n'étais jamais aussi amoureux qu'aujourd'hui.

²⁸⁰ MAISCH, Herbert. *Nanon* (1938). [film]. In : veoh.com. [1h18'17"']. Disponible sur <https://www.veoh.com/watch/v38213508TrGkkrDP> (Consulté le 28/07/2019).

²⁸¹ IMDb. *Nanon* (1938) *Soundtracks* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0228630/soundtrack?ref_=tt_trv_snd (Consulté le 27/07/2019).

²⁸² Nous allons traiter la première partie de la chanson avant que le Marquis Charles d'Aubigné (Johannes Heesters) reprenne la chanson que Hector (Kurt Meisel) a commencée.

4.1.2.2. Le Bonheur et l'Insouciance

Comme les chansons d'amour, celle qui traitent du bonheur et de l'insouciance sont également très présentes dans le cinéma musical du national-socialisme. Nous allons traiter une chanson issue d'une opérette (*Die Fledermaus*) et une autre qui est issue d'une pièce de théâtre (*Der Verschwendener*²⁸³ de Ferdinand Raimund). Les deux font partie du film *Operette*.

Im Feuerstrom der Reben

Nous allons analyser un extrait du final du deuxième acte (*Nr .13. Finale*²⁸⁴) de la *Fledermaus* intitulé *Im Feuerstrom der Reben*²⁸⁵ (38:13-38:30)²⁸⁶.

Im Feuerstrom der Reben	
Version originale	Traduction
Ha, welch ein Fest, welche Nacht voll Freud! Liebe und Wein gibt uns Seligkeit! Ging's durch das Leben so flott, wie heut', wär' jede Stunde der Lust geweiht!	Ah, quelle fête, quelle nuit pleine de joie ! Amour et vin nous donnent de la béatitude ! Si on allait aussi vite dans la vie qu'aujourd'hui, Chaque heure serait consacrée au plaisir !

Pour résumer brièvement l'enjeu de la *Fledermaus*, il faut savoir qu'elle essaie de représenter la futilité d'une haute classe sociale où tout le monde cache sa vraie personnalité pour s'amuser sans remords lors d'une soirée mondaine. Ce passage du final du deuxième acte résume bien cet enjeu. Tout le monde, donc littéralement une chorale, chante ces lignes lorsqu'ils sont en train de danser pendant la réception au restaurant après la première de la *Fledermaus*.

Le contenu de cet extrait souligne bien la notion nocturne. Cela veut dire que dans le cadre d'une soirée, nous avons la possibilité de vivre sans penser aux soucis quotidiens. Les termes tels que « fête », « joie », « amour » et « vin » font partie de toute une accumulation d'associations pour décrire la vie mondaine en question. D'ailleurs, ils invitent le spectateur à trouver une distraction en profitant des belles choses que nous associons avec ces mots. En plus, le vers « Chaque heure serait consacrée au plaisir ! » a une connotation ironique

²⁸³ Littéralement : Le Gaspilleur.

²⁸⁴ GENÉE, Richard et HAFNER, Carl. *Die Fledermaus*. Vienne : Bühnen- und Musikverlag Josef Weinberger, 1946, p. 23.

²⁸⁵ Littéralement : Dans le courant de feu des vignes.

²⁸⁶ DEUTSCHE FILMOTHEK. 1940 *Operette (Willi Forst)*, op. cit.

par rapport à la réalité politique de 1940 – la sortie du film. Cet extrait de la séquence montre tous les hôtes du restaurant qui dansent et s’amusent. Johann Strauss II dirige personnellement l’orchestre qui joue des extraits de la *Fledermaus*. La danse, la joie des hôtes et les paroles du vers créent une grande illusion qui capte facilement le spectateur grâce à sa dynamique. Enfin, nous comprenons que le spectateur est invité à suivre la soirée, à s’amuser et à s’échapper de sa vie quotidienne.

Les sujets « fête », « joie », « amour » et « vin » ont souvent été intégrés dans les opérettes. La première référence que nous allons comparer avec *Im Feuerstrom der Reben*,



Illustration 6. *Operette* (38:13-38:30). Tout le monde s’amuse à la soirée de première de la *Fledermaus*.

c'est un extrait de *Heut' möcht ich was erleben*²⁸⁷ (0:57-1:47), une chanson que la bonne Hanni (Fita Benkhoff) chante au début du film *Opernball*²⁸⁸ qui se passe à Vienne. Ce dernier est une adaptation de l'opérette *Der Opernball* de Richard Heuberger²⁸⁹. Nous traitons des premières lignes de la chanson :²⁹⁰

Heut' möcht ich was erleben	
Version originale	Traduction
Heute ist Karneval, heute ist Maskenball. Heut' will ich tanzen gehen. Ich nimm mein schönstes Kleid Jawohl ich mach' mich heut' besonders schön. Es gibt die Tanzmusik von Johann Strauss Und heute komm' ich morgen früh erst nach Haus'.	Aujourd'hui, il y a le carnaval, Aujourd'hui, il y a le bal masqué. Aujourd'hui, je veux aller danser. Je prends ma plus belle robe Oui je me rends particulièrement belle aujourd'hui. Il y a de la musique de danse de Johann Strauss Et aujourd'hui, je ne rentre que demain matin.
Heute ist Karneval, heute ist Maskenball Heut' hab' ich noch was vor. Heute möchte' ich, heute möchte' ich Möcht' ich jetzt was erleben. Heute hätt' ich, heute hätt' ich Ein Stückel Herz zu vergeben. Ich möcht' tanzen, ich möcht' lachen Ich möcht' ganz was Narrisches machen.	Aujourd'hui, il y a le carnaval, Aujourd'hui, il y a le bal masqué. Aujourd'hui, j'ai prévu quelque chose, Aujourd'hui, j'aimerais, Aujourd'hui, j'aimerais, J'aimerais vivre quelque chose. Aujourd'hui, j'aurais, Aujourd'hui, j'aurais, Un morceau de cœur à donner. J'aimerais danser, J'aimerais rire J'aimerais faire quelque chose de fou.

Hanni chante un grand évènement – le carnaval, le bal masqué ou bien le bal à l'Opéra – et s'accompagne au piano. Un autre domestique, Philipp (Theo Lingen), danse avec des brosses sous les pieds et se réjouit de la chanson. La référence du spectacle ou bien du bal à l'Opéra dont elle fait allusion nous révèle déjà le cadre du film entier. Nous sommes à Vienne et nous allons passer un bon moment au fameux bal à l'Opéra. Les paroles de *Heut' möcht ich was erleben* sont plus développées que celles d'*Im Feuerstrom der Reben* mais elles expriment la même attente et le même sentiment avant le grand bal. Pour

²⁸⁷ Littéralement : Aujourd'hui, j'aimerais vivre quelque chose.

²⁸⁸ IMDB. *Opernball (1939) Soundtracks* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0031763/soundtrack?ref_=tt_trv_snd (Consulté le 31/07/2019).

²⁸⁹ FILMDIENST. *Opernball (1939)* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur <https://www.filmdienst.de/film/details/40456/opernball-1939> (Consulté le 31/07/2019).

²⁹⁰ VON BOLVÁRY, Géza. *Opera Ball_(1939)_- (Comedy, Musical, Romance)*. [film]. In : [dailymotion.com](https://www.dailymotion.com). [1h36'22"]. Disponible sur <https://www.dailymotion.com/video/x6u8fax> (Consulté le 31/07/2019).

résumer, la notion de fête qui est symbolisée par plusieurs verbes comme « danser » ou « rire », emporte le spectateur dans un monde joyeux de spectacle dès le début du film.

Heissa, lustig, ohne Sorgen

La deuxième chanson que nous allons traiter, c'est *Heissa, lustig, ohne Sorgen* de la pièce de théâtre *Der Verschwender*. Celle-ci est interprétée par le personnage de Franz Jauner au début du film *Operette* (4:39-5:13). La dernière strophe est une variation du texte original.²⁹¹ D'abord, la chanson nous apprend des caractéristiques importantes sur Franz Jauner qui vont l'aider à monter jusqu'à la tête des grands théâtres viennois.²⁹²

Son interprétation de la chanson lors des répétitions du *Verschwender* dans un théâtre de province nous apprend une chose essentielle sur Franz : Le contenu de la chanson montre quelqu'un très sûr de lui qui a du culot et qui saura se débrouiller dans sa vie. La légèreté qu'exprime la chanson met en place un certain confort au début du film.

A part le contenu léger de la chanson, nous analysons quelques mots et expressions en particulier. Par exemple, « Alle Säck' hab' ich voll Maxen » (« Toutes mes poches sont pleines d'argent ») nous intéresse dans sa version originale pour le mot « Maxen ». Ce dernier est à peine utilisé aujourd'hui mais a une étymologie intéressante : Selon le dictionnaire Duden « Maxen » est un mot léger utilisé en Bavière et en Autriche. Il veut dire littéralement « Geld », donc « argent », et a son origine d'après l'image du Roi Maximilien IV (1756-1825) sur les pièces de monnaie²⁹³. Duden nous confirme donc l'emploi informel de ce mot qui soutient bien l'idée principale de la chanson. Un autre mot que nous allons traiter, c'est « lampelfromm ». Littéralement, le mot se construit en allemand de « lampel » ce qui renvoie à « Lamperl » qui signifie « un homme inoffensif et innocent » en dialecte autrichien²⁹⁴. « Fromm » est généralement associé à la religion et se traduit par « pieux ». Franz – en jouant le personnage Valentin du *Verschwender* – se décrit donc comme un homme sage.

Enfin, nous pouvons noter la construction des paroles : La disposition des rimes est sous forme d'abab. Ce sont donc des rimes croisées. En plus, plusieurs mots sont abrégés. Par exemple, l'auteur a écrit « z' sein » au lieu de « zu sein », « Säck' » au lieu de « Säcke » et « Tischlrgesell » au lieu de « Tischlrgesell ». Cet emploi d'élisions dans *Der Verschwender* est un choix stylistique qui contribue à la légèreté du texte.

²⁹¹ RAIMUND, Ferdinand. *Der Verschwender*. In : Ferdinand Raimund. Werke in zwei Bänden. Band II. Salzburg : Verlag „Das Bergland-Buch“, 1984, p. 106.

²⁹² DEUTSCHE FILMOTHEK. *1940 Operette (Willi Forst)*, op. cit.

²⁹³ DUDEN. *Maxen, die* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur <https://www.duden.de/rechtschreibung/Maxen> (Consulté le 03/08/2019).

²⁹⁴ FUSSY, Herbert et al. *Österreichisches Wörterbuch Schulausgabe*. Vienne : öbv & hpt VerlagsgmbH & Co. KG, 2001, p. 353.

Cette idée de légèreté se retrouve aussi dans la chanson *Ich hab' kein Geld, bin vogelfrei*²⁹⁵ du *Bettelstudent* de Jacoby (19:54-21:08). Le personnage Symon chante « Hurra, der Leichtsinn lebe hoch! » (« Hourra, vive la négligence ! »)²⁹⁶ étant jeune aussi et plein d'ambitions de faire de grands pas dans la vie. L'interprétation se déroule lors de la séquence de la réunion secrète dans la cave de l'université. Les patriotes sont avertis que des soldats s'approchent. Symon se met à chanter et les patriotes font semblant de s'amuser en l'écoutant.

4.1.2.3. L'Humour

La chanson humoristique à proprement parler est, certes, moins fréquente que celles traitant l'amour, le bonheur ou l'insouciance mais nous intéresse notamment grâce à un exemple particulier du *Wiener Blut*. Quand Knöpfel et Jean se retrouvent au Prater, ils se réconcilient et chantent²⁹⁷ :

Gehts und verkaufts mei G'wand i bin im Himml	
Version originale	Traduction
Geht' s und verkauft's mei Gwand i bin im Himml wan d'Geigen fiedeln weanerische Liedln Geht's und verkauft's mei Gwand i bin im Himml kommt's auch herauf oba weckt' s mi ned auf.	Partez et vendez mes vêtements je suis au ciel Quand les violons violonent des chansons viennoises Partez et vendez mes vêtements je suis au ciel Montez aussi mais ne me réveillez pas.

Nous pouvons considérer *Gehts und verkaufts mei G'Wand i bin im Himml* (1:12:01-1:12:27) comme un *Wienerlied*²⁹⁸. Les paroles de cette chanson sont assez ironiques. Les deux premiers vers « Partez et vendez mes vêtements je suis au ciel » sont très typiques de l'humour viennois²⁹⁹ parce qu'il y a un fort aspect morbide. Le mot « fiedeln », qui suggère quelqu'un qui n'est pas trop doué au violon, est familier voire un peu péjoratif. Les deux derniers vers « Montez aussi mais ne me réveillez pas. » rejoignent l'humour des deux vers du début. Enfin, tout ce contenu décrit bien l'humour cliché du Viennois – quelqu'un qui est de mauvais poil.

²⁹⁵ Littéralement : Je n'ai pas d'argent, je suis hors la loi.

²⁹⁶ JACOBY, Georg. *Der Bettelstudent*. [film de fiction]. [1h29'41"].

²⁹⁷ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. Fernsehjuwelen GmbH, 2018. (1h43').

²⁹⁸ Voir dans le glossaire.

²⁹⁹ Voir dans le glossaire sous *Wiener Schmäb*.



Illustration 7. *Wiener Blut* (1:12:01-1:12:27). Jean et Knöpfel se sont réconciliés et chantent ensemble au Prater.

Nous pouvons encore mentionner l'emploi fréquent des mots prononcés en dialecte ce qui est le cas dans la musique folklorique normalement. Ce choix stylistique rapproche la chanson à des spectateurs des couches sociales plus populaires.

4.1.2.4. La Communauté, la Société et la Politique

Comme nous avons pu voir dans les analyses précédentes, la propagande nationale-socialiste s'est souvent servie des chansons d'opérettes ou bien des compositions originales des films musicaux. Au niveau de la communauté, de la société et de la politique nous allons traiter principalement deux chansons issues des opérettes de Strauss II (*Wiener Blut* et *Die Fledermaus*). Ces trois catégories seront traitées dans le même chapitre parce qu'elles sont fortement liées dans les chansons et les films. La communauté est importante pour la propagande du national-socialisme parce qu'elle permet de restreindre la pensée individuelle et de renforcer les actions collectives pour que l'individu ne doive plus réfléchir. La « communauté » concerne donc la société et la politique du Troisième Reich.

Wiener Blut

Sans connaître la propagande nationale-socialiste nous pouvons deviner que le mot « Blut » (« sang ») est très courant. Les paroles de la chanson phare de l'opérette *Wiener Blut* et du film homonyme décrivent le Viennois type et à quel point la ville contribue à sa personnalité. Si nous regardons le contexte de la sortie du film (1942) et l'idéologie nationale-socialiste, nous découvrons d'autres aspects intéressants. La chanson est interprétée par Melanie (M) et Liesl Stadler (LS) lors du grand bal. Nous allons traiter la première moitié de la chanson³⁰⁰ (1:03:11-1:05:45).³⁰¹

³⁰⁰ Ce vers a été incompréhensible dans la version du film qui a été traitée pour ce travail.

³⁰¹ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

Wiener Blut	
Version originale	Traduction
<p>M: Wiener Blut, Wiener Blut, voller Schwung, voller Schmiß, voller Glut. Wiener Blut, Wiener Blut, unser Herz und Gemüt in Dir ruht. Unser Wien liegt darin mit den blühenden Strauss-Melodien. Wiener Blut, nur ermisst, der der selber ein Wiener Kind ist.</p> <p>Es bricht das Herz und manchmal zwei, dass man schon glaubt fast es ist vorbei, doch's Wiener Blut macht's schnell wieder gut, man find' zueinand' und reicht sich die Hand.</p>	<p>M : Sang viennois, Sang viennois, plein d'élan, plein d'allant, pleine de braise. Sang viennois, Sang viennois, notre cœur repose en Toi. Notre Vienne est dedans avec les mélodies florissantes de Strauss. Sang viennois, seule mesure, Celui qui est enfant viennois soi-même.</p> <p>On brise le cœur, parfois même deux, et on croit presque que tout est fini, mais le Sang viennois redresse rapidement, on se retrouve et se donne la main.</p>
<p>M/LS: Wiener Blut, Wiener Blut, voller Schwung, voller Schmiss, voller Glut. Wiener Blut, Wiener Blut, unser Herz und Gemüt in Dir ruht. Unser Wien liegt darin mit den blühenden Strauss-Melodien. Wiener Blut nur ermisst, der der selber ein Wiener Kind ist.</p>	<p>M/LS : Sang viennois, Sang viennois, plein d'élan, plein d'allant, pleine de braise. Sang viennois, Sang viennois, notre cœur repose en Toi. Notre Vienne est dedans avec les mélodies florissantes de Strauss. Sang viennois, seule mesure, Celui qui est enfant viennois soi-même.</p>
<p>M: 'S Wiener Blut wird höchstens wild, wenn irgendwo a Musi spielt...</p>	<p>M : Le Sang viennois devient seulement sauvage, si on fait de la musique quelque part...</p>
<p>M/LS: Dann fangt's an zum Kochen und das Herz zum Pochen. Ja da muss man tanzen, <i>(vers incompréhensible)*</i> Keine kann ruhig sitzen, bis in d' Fingerspitzen, hol ich's kurz und gut, das ist das Wiener Blut. (LS accompagne sans paroles, M continue à chanter.)</p>	<p>M/LS : Puis, il commence à bouillir et le cœur à battre. Oui, là on doit danser <i>(vers incompréhensible)*</i> Aucune ne puisse rester assise, ça monte jusqu'au bout des doigts, je le cherche rapidement, c'est le Sang viennois. (LS accompagne sans paroles, M continue à chanter.)</p>
<p>M: Gibt's in Wien a Hetz und Heiterkeit, <i>(vers incompréhensible)*</i> Alt und Jung <i>(vers incompréhensible)*</i></p>	<p>M : Il y a de la joie et de la gaieté à Vienne, <i>(vers incompréhensible)*</i> Vieux et jeune <i>(vers incompréhensible)*</i></p>

M/LS: Und dort wenn Spaß selten macht,
tanz und lacht die ganze Nacht,
so sind wir unser Wien,
hier kommt Musi',
das ist unser Wien.

M/LS : Et s'il y a rarement du plaisir,
On danse et rit toute la nuit,
Ainsi, on est notre Vienne,
Voici la musique,
Ça c'est notre Vienne.

Juste avant le début de la chanson, Ludwig von Bayern demande à Melanie : « Mais comment on reconnaît une Viennoise tout de suite - du premier coup d'œil ? »³⁰² La chanson lui donne la réponse ensuite. En effet, sans connaître l'opérette de Strauss et la ville de Vienne, nous comprenons bien l'effet publicitaire que cette chanson peut évoquer. A part la mélodie qui est très populaire et associée à la ville de Vienne par les rythmes de valse et les changements rapides des tempi, nous allons surtout nous concentrer sur les paroles. Premièrement, le « Sang viennois » est présenté comme quelque chose de dynamique et de musical qui comporte la musique de Strauss. Puis, les paroles évoquent la communauté et la réconciliation : « le Sang viennois redresse rapidement, on se retrouve et se donne la main. ». Dans le film *Melanie et Liesl Stadler se réconcilient*. Melanie lui serre la main et elles commencent à chanter ensemble. Leur jalousie face à Graf Wolkersheim n'a plus d'importance. Le même sang les lie et elles collaborent pour continuer la chanson.



Illustration 8. *Wiener Blut* (1:03:11-1:05:45). Liesl Stadler et Melanie chantent le *Wiener Blut*.

³⁰² *Ibid.*



Illustration 9. *Wiener Blut* (1:03:11-1:05:45). Ludwig von Bayern et Graf Wolkersheim réagissent à l'interprétation de Liesl Stadler et Melanie.

Nous pouvons comparer la notion du « Sang » avec le programme du parti national-socialiste. Le fonctionnaire Hans Philipp résume les 25 points du parti et les commente. Nous nous intéressons au 4^{ème} point³⁰³. En effet, la notion du « sang » était très présente lors du Troisième Reich. L'idée de l'origine et du sang lié à l'origine a été dans la lignée du programme du parti. Le lien entre *Wiener Blut* et le 4^{ème} point du programme du parti national-socialiste n'a pas été voulu bien qu'il ait été convaincant à l'époque.

Dans *Es leuchten die Sterne* il y a une chanson tout au début du film qui essaie comme *Wiener Blut* pour la ville de Vienne de mettre en valeur la ville de Berlin. Ce qui est intéressant, c'est que la chanson *Das ist Berlin*³⁰⁴ (4:18-6:27), écrite par Bruno Balz et Hans Hannes et composée par Leo Leux, introduit le film. Après cette séquence, nous nous trouvons dans une salle de projection. Le réalisateur a vu la séquence et en discute avec l'équipe.

Ce qui est intéressant dans *Das ist Berlin*, c'est que la chanson est interprétée par plusieurs Berlinoises de tous âges et couches sociales différentes.³⁰⁵

³⁰³ Voir dans le glossaire.

³⁰⁴ Littéralement : Ça c'est Berlin.

³⁰⁵ REICHSFILMKAMMER. *Es leuchten die Sterne* (1937). [film]. In : Archive.org. [1h34'25"]. Disponible sur <https://archive.org/details/EsLeuchtenDieSterne1937> (Consulté le 13/08/2019).

Das ist Berlin	
Version originale	Traduction
Wir warten nur, bei Dir mach' ich gerne Rast weil Du mich oft freundlich eingeladen hast. Nicht lockt mich Reichtum, prunkender Schein, Nein, ich will dein Herz nur allein! Und manchmal steige ich zum Kreuzberg auf empor, mir kommt die Stadt dann noch einmal so herrlich vor. Wo auf der Welt gibt's noch einmal solchen Duft Wie unsere herrliche echte Berliner Luft. So glücklich fühl' ich mich ja ich schwör's Im tollsten Trubel des Verkehrs.	Nous ne faisons rien qu'attendre, chez Toi j'aime bien me reposer parce que souvent, tu m'as gentiment invité. La richesse et l'apparence brillante ne m'attirent pas, Non, je ne veux que ton cœur ! Et parfois, je monte au Kreuzberg, j'ai l'impression que la ville est si magnifique. Où sur terre y-a-t-il une telle odeur Comme notre excellent, véritable air berlinois ? Je me sens si heureux, je le jure Dans le meilleur tumulte du trafic.
Das ist Berlin, Berlin, die ewig junge Stadt Das ist Berlin, die Stadt, die meine Liebe hat. Genau im Mittelpunkt der Welt hat sie der Herrgott hingestellt. Oh mein Berlin, Berlin, Du Perle an der Spree Wer Dich erst kennt, Berlin, der sagt Dir nie adieu. Und Deinem Zauber kann man niemals mehr entfliehen Du mein Berlin, Berlin, Berlin.	Ça, c'est Berlin, Berlin, la ville éternellement jeune Ça, c'est Berlin, la ville qui a mon amour. Le Seigneur l'a placé au centre du monde. Ô mon Berlin, Berlin, perle au bord de la Sprée Qui te connaît, Berlin, ne dira jamais adieu. Et on ne peut jamais s'enfuir de ta magie Toi, mon Berlin, Berlin, Berlin.

La première strophe de *Das ist Berlin* donne un accès assez émotionnel au spectateur. Les lignes « La richesse et l'apparence brillante ne m'attirent pas, non, je ne veux que ton cœur ! » nous indiquent que Berlin n'est pas une ville où nous pouvons trouver des biens matérialistes. Ce qu'expriment les paroliers, c'est que Berlin a un cœur pour tout le monde. Ce constat nous amène de nouveau à la notion de la communauté.

Le ramoneur (4:32-4:39) qui chante « Où sur terre y-a-t-il une telle odeur comme notre excellent, véritable air berlinois ? » fait allusion à la *Berliner Luft*³⁰⁶, un des morceaux le plus connu du compositeur allemand Paul Lincke. Ce dernier l'a composé pour son opérette *Frau Luna* qui a eu sa première en 1899.³⁰⁷ Elle est aussi interprétée par Lizzi

³⁰⁶ Littéralement : Air de Berlin.

³⁰⁷ WOLFF, Eduard et ZELTON, Heinrich. *Opérette und Musical. Der neue Führer. op. cit.*, p. 98.

Waldmüller dans le film homonyme de Theo Lingen lors de la séquence qui montre le soir de la Saint-Sylvestre. La particularité des opérettes de Lincke est notamment qu'elles sont considérées comme l'opérette berlinoise qui se distingue de l'opérette viennoise par ses rythmes de marche.³⁰⁸ *Das ist Berlin* et *Berliner Luft* peuvent être considérées comme étiquettes de Berlin et se sont tout d'abord adressés au très grand public du Troisième Reich. Aujourd'hui, la *Berliner Luft* connaît toujours une grande popularité.



Illustration 10. *Es leuchten die Sterne* (4:32-4:39). Le ramoneur chante de l'« air berlinois » dans la chanson *Das ist Berlin*.

Puis, nous allons traiter deux vers qui soulignent l'importance et le centralisme de la ville de Berlin : « Le Seigneur l'a placé au centre du monde. ». Le constat est clair : « Le Seigneur » montre une puissance supérieure et l'idée du « centre du monde » confirme le paradigme et la politique nationaux-socialistes.

Si nous comparons les morceaux *Das ist Berlin* et *Wiener Blut*, nous distinguons, en effet, des parallèles mais aussi des différences culturelles. Les deux chansons arrivent à mettre en avant des valeurs positives de la ville en question. Nous comprenons leur importance et quelles caractéristiques créent l'image de la ville. La séquence de Berlin a plusieurs interprètes. Il y a de différents personnages qui interprètent chacun un à deux vers. Les décors changent avec les personnages. En plus, les rythmes sont beaucoup plus rigides et la musique ressemble à une marche. Cette idée est soutenue par le défilé militaire

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 97.

lors de la deuxième moitié de la chanson. La musique est plus cohérente au niveau du rythme et du texte par rapport à *Wiener Blut* qui a beaucoup plus de changements de rythme et de tempo.



Illustration 11. *Es leuchten die Sterne* (4:18-6:27). Le défilé militaire de la chanson *Das ist Berlin*.

La mise en scène de *Wiener Blut*, par contre, se concentre plus sur l'individu. En l'occurrence, c'est notamment Melanie qui chante la chanson. Liesl Stadler la rejoint. La mélodie principale est à trois temps sous forme de valse. C'est donc typiquement viennois. Le contenu de la chanson parle de la danse et de la musique dont les mélodies de Strauss II. Ce sont des notions artistiques que *Das ist Berlin* n'aborder pas. Pour résumer, *Wiener Blut* parle d'une ville où nous pouvons nous amuser et *Das ist Berlin* vend sa ville comme un grand centre où la vie est censée être superbe.

Enfin, nous pouvons ajouter que d'un point de vue visuel la séquence de *Das ist Berlin* cherche un montage dynamique qui rassemble un collectif berlinois. Forst, par contre, reste plus fidèle à ses personnages dans la mise en scène de *Wiener Blut*. Nous participons également à un jeu de regard, de jalousie et de restriction du cadre et de l'action pour se concentrer uniquement sur les interprètes du *Wiener Blut*.

Brüderlein und Schwesterlein – Im Feuerstrom der Reben

La deuxième chanson que nous allons traiter, c'est un extrait d'*Im Feuerstrom der Reben (Brüderlein und Schwesterlein)*³⁰⁹ de la *Fledermaus* du film *Operette* (35:24-37:31). Nous allons nous concentrer sur la grande mise en scène de Franz Jauner qu'il a préparé dans un restaurant pour se venger de Marie Geistinger pour son licenciement.³¹⁰

Brüderlein und Schwesterlein - Im Feuerstrom der Reben (extrait)	
Version originale	Traduction
Brüderlein, Brüderlein und Schwesterlein Wollen alle wir sein, Stimmt mit mir ein! Brüderlein, Brüderlein Und Schwesterlein, laßt das traute "Du" uns schenken, für die Ewigkeit, immer so, wie heut', wenn wir morgen noch dran denken! Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du, Erst ein Kuß, dann ein Du, Du, Du, Du, ... Du, Du, Du, Du... Dui-du, dui-du, la la la ...	Frangin, Frangin et frangine, Nous le voulons être tous, Reprenez avec moi ! Frangin, Frangin et frangine, Laissez-nous donner le « tu » familier pour l'éternité, toujours comme aujourd'hui, si nous y pensons encore le lendemain ! D'abord un baiser, Puis un tu, tu, tu, tu, D'abord un baiser, Puis un tu, tu, tu, tu, ... Tu, tu, tu, tu... Tui-tu, tui-tu, la la la ...

Pour commencer l'analyse, nous débattons un précepte du programme national-socialiste, commenté par Gottfried Feder, ingénieur et économiste : « L'Intérêt général devant l'intérêt personnel »³¹¹. Cette phrase clé du programme correspond bien à cet extrait parce que la séquence nous montre également une fusion de plusieurs personnages. Pour mieux comprendre la séquence d'*Operette* il faut d'abord comprendre l'enjeu de cette chanson dans la *Fledermaus*. *Le Nr. 13 Finale* du livret original met en avant l'ambition que tout le monde devrait bien s'entendre pour profiter du vin et de la vie. En effet, l'illusion que propage ce morceau réduit l'importance du personnage individuel et renforce l'harmonie de la masse. Forst met en scène cet extrait pour exprimer une euphorie collective. Le but principal de cette séquence est néanmoins que Franz se venge de Marie et prouve ses qualités artistiques. Celle-ci l'a démissionné du théâtre auparavant. Alexander Girardi commence à chanter les quatre premiers vers et puis, tout le restaurant participe

³⁰⁹ Littéralement : Dans le courant de feu des vignes (Frangin et frangine).

³¹⁰ DEUTSCHE FILMOTHEK. 1940 *Operette (Willi Forst)*, op. cit.

³¹¹ Dipl. Ing. FEDER, Gottfried. *Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken*. Munich : Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, 1938, p. 19.

au spectacle, danse et chante. Le collectif atteint un enthousiasme que même Marie accepte enfin en applaudissant. Les paroles « Brüderlein und Schwesterlein » (« Frangin et frangine ») soulignent à vive voix le message que Forst souhaite passer.

Si nous mettons en relation la mise en scène et le contenu de la chanson nous pouvons comparer l'extrait traité avec le morceau *Mach Dir nichts daraus*³¹² du film *Die Frau meiner Träume*³¹³ (44:43-47:37)³¹⁴.

Mach Dir nichts daraus	
Version originale	Traduction
Etwas schlechte Laune, Mein lieber Freund, Die gibt es jederzeit. Aber solch ein Gesicht geht mir schließlich doch zu weit. Seh ich das noch lange, Mein lieber Freund, dann werd ich rabiat. Und darum geb ich dir einen wunderbaren Rat: Schau nicht hin, schau nicht her, Schau nur grade aus, Und was dann noch kommt, Mach dir nichts daraus. Weißt du auch manchmal weder ein noch aus, Nimms nicht allzuschwer, Mach dir nichts daraus. Geht dir nicht alles genau Wie du wünschst, nehm es hin, Irgendwo hat jedes Ding seinen Grund und seinen Sinn.	Un peu de mauvaise humeur, Mon cher ami, ça, il y en a tout le temps. Mais un tel visage, pour moi, ça va trop loin. Vois-je cela encore longtemps, Mon cher ami, alors là, je deviens féroce. Et pour ça je te donne un conseil merveilleux: Ne regarde pas à gauche, ne regarde pas à droite, ne regarde que tout droit, Et ce qui arrive après, Ne t'en fais pas. Parfois, si tu ne sais pas quoi faire ne le prend pas trop sérieusement, ne t'en fais pas. Si tout ne marche pas comme tu le souhaites, accepte-le, Quelque part, chaque chose a sa raison et son sens.

Avant de commencer l'analyse, il faut connaître le contexte de la séquence : La fameuse chanteuse Julia Köster (Marika Rökk) a quitté son théâtre au détriment du directeur qui voulait absolument qu'elle reste. En route, elle descend en pleine montagne lorsque le train s'est arrêté pour des raisons techniques. Elle se fait avoir par une avalanche, les deux ingénieurs Peter (Wolfgang Lukschy) et Erwin (Walter Müller) la trouvent et l'emmènent à leur cabane ensuite. Erwin est très attiré par l'inconnue et commence à

³¹² Littéralement : Ne t'en fais pas.

³¹³ REICHSFILMKAMMER. *Die Frau meiner Träume* (1944). [film]. In : Archive.org. [1h33'46"]. Disponible sur <https://archive.org/details/DieFrauMeinerTraume1944> (Consulté le 02/09/2019).

³¹⁴ Certaines strophes se répètent. Nous allons travailler sur le contenu de la chanson sans respecter les répétitions du refrain et des strophes.

la courtiser. Cependant, Peter et Erwin n'ont aucune idée qu'ils ont emmené la fameuse chanteuse. Ce premier est moins content qu'elle soit là et il est de mauvaise humeur, ce que traite la chanson de la séquence en question. Pour résumer, le film raconte l'histoire d'un ménage à trois comme, par exemple, *Jules et Jim* (1962) de François Truffaut.

Les paroles s'adressent directement à Peter. Julia Köster essaie de changer son humeur. La notion de l'humeur est assez intéressante dans le contexte historique du film. Ce dernier est sorti en Allemagne nazie le 25 août 1944³¹⁵. C'était une période cruciale pour le Troisième Reich. Le grand tournant de la Deuxième Guerre mondiale, la Bataille de Stalingrad (1942/1943), a eu lieu peu avant la production du film. Nous pouvons dire que la propagande, le cinéma en l'occurrence, a dû essayer de remonter le moral de la population afin de l'encourager et de la distraire de la réalité politique.

Le refrain exprime précisément cette idée : « Ne regarde pas à gauche, ne regarde pas à droite, ne regarde que tout droit. Et ce qui arrive après, ne t'en fais pas. ». Peter doit changer d'humeur et ne plus baisser la tête. A travers son jeu, sa voix et sa danse ou son spectacle tout court, Julia Köster arrive à lui remonter le moral lors de l'interprétation.

D'un point de vue de mise en scène, nous pouvons noter plusieurs aspects intéressants. D'abord, Julia commence à interpréter *Mach Dir nichts daraus* toute seule après que les autres hôtes du restaurant l'ont invitée à continuer à chanter. Puis, Erwin la rejoint (46:13), complète la strophe avant de chanter le refrain avec elle. Enfin, tous les hôtes la rejoignent et chantent le refrain (46:36). Par ailleurs, nous pouvons remarquer que d'abord, tout le monde encourage et écoute Julia Köster quand elle chante. Le chant dans cette séquence semble avoir un pouvoir magique. Puis, quand tout le monde rejoint le chant, chacun participe volontairement et avec un grand enthousiasme. Julia Köster encourage les autres à participer en criant : « Alle mitschunkeln ! »³¹⁶ (46:35). Le « schunkeln » est une pratique de la danse folklorique bavaroise et autrichienne et consiste à prendre le bras du voisin dans un groupe et à bouger ensemble de gauche à droite selon le rythme de la musique.³¹⁷ Cette forme de participation collective encourage les gens à joindre un mouvement ou bien à partager les mêmes sentiments. Le fait d'être serré contre ses voisins et de se toucher renforce cet effet. Puis, Julia Köster commence à danser avec Erwin et imite un « Schuhplattler »³¹⁸ (47:15), une pratique populaire et bien connue qui rassemble facilement un public. Enfin, nous notons que Julia Köster interprète la chanson sur un accordéon – un instrument très populaire dans la musique folklorique bavaroise et autrichienne.

³¹⁵ IMDB. *Die Frau meiner Träume (1944) Release Info* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur : https://www.imdb.com/title/tt0036838/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Consulté le 07/08/2019).

³¹⁶ Littéralement : « Bougez-vous tous ! ».

³¹⁷ DUDEN. *schunkeln*. [en ligne]. Disponible sur : <https://www.duden.de/rechtschreibung/schunkeln#Bedeutung-1a> (Consulté le 20/08/2019).

³¹⁸ Voir dans le glossaire.



Illustration 12. *Die Frau meiner Träume* (44:43-47:37). Tout le restaurant s'est mis au « Schunkeln ».

Dans tout le restaurant, qui est bien complet, il n'y a presque que des hommes. Les seules femmes de cette séquence sont Julia Köster et la cuisinière qui sert de la soupe. En effet, c'est possible de justifier ce choix d'un point de vue idéologique. La cuisinière, une vieille dame qui s'occupe du restaurant, a un métier qui correspond aux occupations prévues pour les femmes au Troisième Reich. Quand Julia Köster entre dans le restaurant, plusieurs hommes la saluent gentiment. C'est exceptionnel pour eux de voir une dame distinguée dans un restaurant qui se trouvent dans les montagnes. Ce qui ressort très clairement dans cette séquence, c'est que ce sont les hommes qui travaillent la journée et qui finissent leur soirée dans ce restaurant. Les femmes ne viennent pas parce qu'elles ont d'autres occupations à la maison. Margret Lück écrit dans sa thèse *die frau im männerstaat*³¹⁹ sur la fonction de la femme au Troisième Reich : « Les femmes devraient trouver leur fonction pour la communauté du peuple seulement dans l'exécution des devoirs domestiques ou ceux qui correspondent à leur essence. »³²⁰. Cela explique la présence de la cuisinière et le manque de compagnes à table. Les femmes ont dû rester à la maison alors que les hommes dînent entre eux.

³¹⁹ Littéralement : La femme dans l'État des hommes.

³²⁰ Lück, Margret. *die frau im männerstaat. Die gesellschaftliche Stellung der Frau im Nationalsozialismus. Eine Analyse aus pädagogischer Sicht*. Francfort-sur-le-Main : Verlag Peter Lang GmbH, 1979, p. 39.

Cependant, nous constatons que l'uniformité des hommes dirige toute l'attention sur la chanteuse Julia Köster. Personne ne suppose pourtant qu'il y ait la grande chanteuse sur place. Julia répond même de façon coquette au vœu de tout le monde de chanter une autre : « Oui, avec plaisir. Mais rien de la Köster. ».

Au niveau de la mise en scène, cette séquence est sans doute l'une des plus intéressantes du cinéma national-socialiste musical si nous l'évaluons par rapport à son contenu idéologique. Le chant remonte le moral, le chant plaît et le chant enthousiasme la foule. Collectivement le peuple pourra changer d'humeur et avancer.

Par rapport à *Operette*, la musique et le contexte sont beaucoup plus contemporains. En effet, *Die Frau meiner Träume* se déroule dans l'époque où le film est sorti. Il n'y a pas de distance historique comme dans *Operette* dont le récit se déroule lors de la deuxième moitié du 19ème siècle. Les mélodies et paroles des opérettes de Strauss comme *Im Feuerstrom der Reben* ont connu une grande popularité lors du Troisième Reich. Cependant, l'interprétation de la star Marika Röck dans *Die Frau meiner Träume* et le *Schlager Mach Dir nichts daraus* ont eu une valeur particulière dans le Troisième Reich. La séquence avec son appel suggestif à participer et à agir en collectivité est exemplaire pour la propagande nazie.

4.2. Idéologie et Histoire

Nous allons travailler sur quatre catégories qui concernent l'idéologie nationale-socialiste dans les films traités et plusieurs mentions historiques. Ces catégories vont diviser cette partie du mémoire.

D'abord, nous allons réfléchir aux notions idéologiques. Bien qu'il ait un contexte temporel différent dans chaque film, nous allons voir que le langage que les personnages emploient permettent d'établir des parallèles entre les films traités. Enfin, le langage nous amène à une illustration de l'image de la femme dans ces films et le national-socialisme en général.

4.2.1. Notions idéologiques

Pour cette analyse nous allons nous concentrer notamment sur *Der Bettelstudent*, *Wiener Blut* et *Wir machen Musik*. Les sujets les plus intéressants d'un point de vue idéologique qui apparaissent dans ces films sont le militaire, le patriotisme et l'origine et l'idée du couple. A l'exemple de plusieurs séquences et répliques nous allons réfléchir à l'impact et l'interprétation de ces sujets. Nous allons traiter les différentes mentions des films chronologiquement.

4.2.1.1. Le Militaire

Der Bettelstudent a le plus d'associations militaires parmi les quatre films traités. Le contenu du film est assez similaire à celui de l'opérette. Nous pouvons dire que toutes les notions militaires et sociétales ont été reprises et ont servi à la production du film. Pour comprendre l'importance du militaire pour la NSDAP et sa propagande, il suffit d'étudier les 25 points du programme du parti national-socialiste.³²¹ Les points 1, 2, 3, 12 et 22 suggèrent une action militaire. Nous retenons des mots-clés comme « fédération », « Droit des peuples », « terre et sol », « colonie », « guerre », « mercenaire » ou « armée ».³²²

Au début du *Bettelstudent*, la formation militaire arrive à Cracovie et est introduite par une fanfare³²³ de 29 secondes (2:53). Nous comprenons que le militaire aura un impact sur le peuple polonais et constituera un élément important du récit. Après l'annonce du soldat, la formation militaire part. La même fanfare accompagne le départ (4:06). Ce

³²¹ Voir dans le glossaire.

³²² Dipl. Ing. FEDER, Gottfried. *Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken*, op. cit., p. 15-17.

³²³ Voir dans le glossaire.

cercle musical qui met en avant le militaire est intéressant parce qu'il arrête la vie urbaine pour un moment. Tout le monde est obligé d'écouter l'annonce. Le peuple a l'air soumis et attentif à la fois lors du message du soldat. Ce que nous pouvons en tirer, c'est que le militaire peut prendre une grande place et interrompre la vie quotidienne.³²⁴



Illustration 13. *Der Bettelstudent* (2:53-3:22). Les soldats arrivent en ville pour annoncer la loi martiale.

Ensuite, nous nous concentrons sur la séquence où le Colonel Ollendorf invite Laura à danser lors de son bal (17:10). Celle-ci répond effrontément : « Si vous étiez Polonais, peut-être. », Ollendorf insiste : « O, moi, je suis soldat. Je n'accepte pas de résistance. Vous seriez la première forteresse que moi, von Ollendorf, ne conquiert pas. ». Cette réaction du Colonel Ollendorf est exemplaire dans ce film pour mettre en avant le soldat et ses principes.

³²⁴JACOBY, Georg. *Der Bettelstudent*. [film de fiction]. *op. cit.*

4.2.1.2. Le Patriotisme et l'Origine

Nous allons continuer l'analyse dans le *Bettelstudent*. Ce film musical traite l'idée du patriotisme à plusieurs reprises. Le film parle d'un groupe de patriotes clandestins qui préparent une révolution pour libérer la Pologne du régime de Frédéric-Auguste de Saxe. Dans ce groupe l'idée du patriotisme est si forte et présente que nous pouvons la comparer avec les notions patriotes exagérées des nationaux-socialistes. Nous allons nous référer aux points 1 et 9 du programme du parti.³²⁵ A l'exemple de ces deux points nous comprenons à quel point la nationalité était au centre du programme. Nous pouvons en tirer que les nationaux-socialistes voulaient créer une conscience de la nationalité allemande.

Le *Bettelstudent* nous propose plusieurs extraits qui transmettent un tel sentiment patriote. La première rencontre entre Symon et Jan a lieu quand ce premier fuit des soldats (12:07). D'abord, Symon commence une bagarre parce qu'il croit que Jan est un espion. Puis, les deux se rendent compte qu'ils partagent les mêmes idées.

Jan crie, étant étranglé par Symon : « Ma vie appartient à la Pologne ! », Symon : « La mienne à Stanislas Leszczyński ! », Jan comprend le malentendu : « Bon sang ! Là, vous m'assaillez. On est du même camp ! », Symon : « Quoi ? Vous êtes... ? », Jan : « ...Un patriote comme vous. ». Puis, nous suivons les projets des patriotes dans la cave de l'université (18:06). Ils attendent le bon moment pour commencer la révolution. Jan entre dans la cave et présente Symon comme « un patriote dont on a besoin. ».³²⁶

Quand le comte Wybicki (Symon qui a changé de rôle pour la vengeance du Corporel Ollendorf à Laura) et le secrétaire (Jan qui a changé de rôle) font plus ample connaissance avec les deux filles de la comtesse, Laura et Bronislawa. Le secrétaire doit quitter le terrain pour un moment et s'excuse auprès de Laura en disant : « C'est une affaire pour la patrie. Il s'agit de la Pologne mais l'adjudant ne doit pas le remarquer. Il est du parti des autres. ».³²⁷

Le groupe des jeunes patriotes, dont surtout Symon et Jan, sont convaincus de leur projet. La libération de la Pologne doit arriver à tout prix. Cette persévérance et cette conviction sont des caractéristiques très fortes.

L'ouvrage *Patriotismus in Deutschland: Perspektiven für eine weltoffene Nation*³²⁸ du politologue allemand Volker Kronenberg éclaire le patriotisme des années 30 en Allemagne nazie. Ce dernier accuse le national-socialisme d'avoir abusé du patriotisme allemand pour commettre leur crime :

³²⁵ Voir dans le glossaire.

³²⁶ JACOBY, Georg. *Der Bettelstudent*. [fichier vidéo]. *op. cit.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Littéralement : Patriotisme en Allemagne : Perspectives pour une nation ouverte au monde.

« La plupart des Allemands a interprété la montée en puissance de Hitler comme un signal longuement attendu pour créer un mouvement d'unification intérieure. Ce mouvement a promis de garder ce qui a été transmis auparavant et de l'intégrer dans une vision future. Pour cette raison, Hitler a réussi à faire appel au patriotisme de beaucoup d'Allemands, à le pervertir et à en abuser. »³²⁹

Dans le *Bettelstudent*, le groupe clandestin essaie également de relancer un sentiment d'unification et de patriotisme. L'Occupant saxon doit partir pour laisser de la place au régent polonais. Enfin, nous pouvons constater que la répétition verbale et visuelle du propos patriotique dans le *Bettelstudent* a pu montrer aux spectateurs allemands des années 1930 à quel point un patriotisme partagé peut renforcer un collectif pour rétablir un souverain polonais.

4.2.2. Le Langage

La représentation de la société et de son langage est particulièrement intéressante parce qu'ils sont reproduits dans *Wiener Blut*, *Operette* et *Der Bettelstudent* qui se déroulent loin avant la montée du national-socialisme. Les deux premières œuvres créent une espèce de nostalgie qui est soutenue par des normes de langage. Nous allons notamment nous concentrer sur *Wiener Blut*, *Operette* et *Wir machen Musik* parce que ces trois œuvres ont des particularités qui vont nous intéresser par rapport à leur contenu idéologique.

4.2.2.1. Les Influences linguistiques provenant de l'étranger

Wiener Blut se déroule lors du Congrès de Vienne en 1814/1815. Lors de ce congrès il y avait une grande réunion de plusieurs pays européens. Le récit ne se concentre que sur les états germanophones. Pourtant, nous pouvons découvrir plusieurs finesses linguistiques dont quelques-unes issues des langues étrangères.

Tout d'abord, nous analysons comment les différents personnages s'adressent dans *Wiener Blut*. Quand le valet Knöpfel revoit Melanie, désormais Gräfin Wolkersheim, il a toujours l'image en tête quand Melanie était enfant avant qu'elle soit partie de Vienne et dit : « Küß die Hand Comtesse, bitte pardon, ich wollte sagen Frau Gräfin, na i bin untröstlich. » (14:31)³³⁰. Nous notons les deux termes « comtesse » et « pardon » qui sont d'origine française. Cet emploi des mots français dans la langue allemande fait plonger le spectateur dans la période du Congrès de Vienne. Ce langage qui s'enrichit du français contribue à la mise en scène de la nostalgie de cette époque.

³²⁹ KRONENBERG, Volker. *Patriotismus in Deutschland: Perspektiven für eine weltoffene Nation*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, p. 152.

³³⁰ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

Littéralement : « Fais le baisemain comtesse, pardon, je voulais dire Madame la Comtesse, je suis absolument désolé. »

Puis, nous pouvons citer un dialogue qui a un but humoristique mais qui trahit aussi quelque chose sur la fonction et la valeur de la langue. La tante de Melanie, Fürstin Auersbach, a commandé le meilleur professeur de danse de Vienne, Monsieur Salfalatti, au palais pour que Melanie puisse apprendre les dernières danses (16:51).

Melanie voit le professeur et demande : « Ja, wer ist denn er ? », Salfalatti : « Monsieur Jean-Jacques Salfalatti. », Knöpfel : « Der beste Tanzlehrer von Wien. ». Puis, Melanie s'intéresse à son activité et demande : « Neue Tänze? Des nouveaux danses ? Magnifique, qu'est-ce qu'il y a Monsieur Salfa... », Salfalatti : « ...lati. Salfalatti. », Knöpfel explique : « Frau Gräfin brauchen sich gar nicht anzustrengen.. Die Savaladi stammt aus Matzleinsdorf. », Melanie : « Achso. ». Salfalatti aimerait commencer le cours et répond en dialecte viennois : « Ois dann, Frau Gräfin da hätt' ma als Erstes den Walzer. ».³³¹

En effet, cet échange a pour but de créer de l'humour mais les répliques ont un sens plus profond. Salfalatti est Viennois et vient du faubourg Matzleinsdorf³³². Cependant, Melanie croit qu'il est Français au début. Étant capable de parler le français ou bien de se faire prendre pour un Français change complètement l'apparence du personnage. A la fin, après qu'il s'est présenté, il se met à parler et nous comprenons qu'il parle l'Allemand avec un dialecte local. C'est donc la relation linguistique qu'entretiennent Melanie, Salfalatti et Knöpfel qui les lient. Le français au début de cet extrait pourrait créer de la confusion chez le spectateur s'il ne le maîtrise pas. Enfin, Salfalatti se met à parler le dialecte allemand local que chaque Viennois peut comprendre. Pour un spectateur allemand, par exemple, le principe de cet extrait peut être compris de la même façon. La langue étrangère employée crée une petite barrière mais dès que les personnages se remettent à parler un dialecte allemand, les spectateurs germanophones les comprennent.

Cet extrait du début du film nous montre déjà que le français joue un rôle important dans *Wiener Blut*. Cependant, le français est surtout employé par les couches cultivées et la noblesse. Il devient donc un code linguistique.

Nous notons plusieurs moments où les personnages parlent des fragments de français. Après que Graf Wolkersheim s'est présenté à Fürst Metternich, les deux font un tour dans une autre salle. Il y a un groupe de jeunes femmes qui imite le mythe d'Europe (24:02). Metternich s'adresse à la femme sur le taureau : « Aber Baroness, Sie müssen ein bisserl liebenswürdiger dreinschauen, wenn man Ihnen die Europa glauben soll. »³³³

³³¹ *Ibid.*

Littéralement : Melanie : « C'est qui lui ? », Salfalatti : « Monsieur Jean-Jacques Salfalatti. », Knöpfel : « Le meilleur professeur de danse à Vienne. » (...) Melanie : « De nouvelles danses ? 'Des nouveaux danses ? Magnifique, qu'est-ce qu'il y a Monsieur Salfa...' », Salfalatti : « ...lati Salfalatti. », Knöpfel : « Madame Comtesse ne doit pas faire d'efforts. Le Savaladi est originaire de Matzleinsdorf. », Melanie : « D'accord. », Salfalatti : « Eh bien, Madame Comtesse, tout d'abord, on aurait la valse. »

³³² En 1815, Matzleinsdorf était un faubourg de la ville de Vienne. Aujourd'hui, Matzleinsdorf est une part du 5ème arrondissement Margarethen à Vienne.

³³³ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

Littéralement : « Mais Madame la Baronne, vous devez regarder un peu plus aimablement, si on doit vous croire l'interprétation de l'Europe. »

Un autre exemple de l'emploi du français, c'est quand Jean présente le programme de la journée au Graf Wolkersheim (33:41). Il dit entre autres : « Neun Uhr Probe in der Hofreitschule, Karusselreiten, viertel nach zehn Lever und Frühstück bei der Gräfin Perigord. (...) Dasselbst Rendezvous mit Gräfin Bernsdorff. »³³⁴. Les deux termes qui nous intéressent sont « Lever » et « Rendezvous ». Ce premier est un terme historique dans la langue allemande . Le deuxième terme a été transmis avec la même signification du français. L'emploi de ces termes nous montrent une restriction au milieu social à travers des mots étrangers qui donnent une valeur soutenue au discours de Jean. Cela confirme encore que la noblesse représentée emploie un codage linguistique qui n'est pas accessible à tout le monde.

Un autre bon exemple de gallicisme apparaît lors de la conversation entre la Fürstin Auersbach et Fürst Ypsheim au grand bal (56:54). Le quiproquo entre Liesl Stadler et Melanie vient de commencer. Fürstin Auersbach a un doute sur Graf Wolkersheim et dit à Fürst Ypsheim qu'elle aimerait bien rencontrer l'épouse du Graf Wolkersheim. Le problème qui arrive, c'est que Graf Wolkersheim est accompagné par Liesl Stadler qui s'est présentée comme son épouse devant Fürst Ypsheim auparavant. Fürstin Auersbach n'est pas encore trop pressée de rencontrer l'épouse et dit à Fürst Ypsheim : « Machen Sie sich keine Mühe. Promenieren wir lieber ein bissl. »³³⁵. La traduction courante du verbe « se promener » serait « spazieren » en allemand alors qu'ici, l'emploi de ce gallicisme classe immédiatement la Fürstin Auersbach dans une couche sociale noble et montre qu'elle est cultivée. Comme à l'exemple précédent, ce mot d'origine étrangère n'est pas compréhensible pour tous les spectateurs germanophones. Certes, à travers le geste qu'elle fait pour se promener avec Fürst Ypsheim, nous pouvons comprendre qu'elle veut se promener mais la langue pourrait rester un mystère.

Après l'interprétation de la chanson *Wiener Blut*, Ludwig von Bayern, Graf Wolkersheim, Melanie et Liesl Stadler dansent encore sur la piste. Lorsque Graf Wolkersheim veut partir du bal, après avoir discuté et dansé avec Melanie, Ludwig von Bayern dit aux deux : « Changez les dames. » (1:07:23)³³⁶. Son geste nous fait encore comprendre son intention sans que nous devions comprendre sa phrase française.

Ce que nous notons, c'est que l'utilisation des mots étranger, en l'occurrence des mots d'origine française, marque clairement le milieu noble. Ce sont notamment les monarques qui empruntent de tels mots. Liesl Stadler, qui vient d'un milieu modeste,

³³⁴ *Ibid.*

Littéralement : « A neuf heures, répétition à l'École d'équitation, tour de manège, un quart d'heure après dix : lever et petit-déjeuner chez la comtesse Périgord. (...) Au même endroit, rendez-vous avec la comtesse Bernsdorff. »

³³⁵ *Ibid.*

Littéralement : « Ne vous faites pas la peine. Promenons-nous un peu. »

³³⁶ *Ibid.*

essaie d'utiliser des mots français et de les imiter mais nous comprenons assez vite qu'elle vient d'une autre couche sociale et qu'elle essaie de s'intégrer à travers l'emploi de mots plus soutenus.

Par ailleurs, nous remarquons aussi que l'adaptation des mots français a enrichi le vocabulaire de la langue allemande. Manfred Pechau, germaniste allemand et membre de la NSDAP, décrit dans sa thèse *Nationalsozialismus und deutsche Sprache*³³⁷ les différentes sources linguistiques qui ont formé l'allemand du national-socialisme. En effet, les influences étrangères ont aussi eu un impact sur l'évolution de l'allemand au Troisième Reich :

« Il y a sans doute une extension du vocabulaire. Même si cette extension peut s'effectuer à travers des méthodes différentes – je rappelle les mots d'emprunt et les mots étrangers, l'intégration des mots provenant des patois, de la langue des différentes catégories professionnelles, des mots populaires et l'adaptation d'un mot étranger à la langue allemande – le résultat est le même : la source de l'influence sur notre langue et de son développement est qu'elle peut s'enrichir de nouveaux mots sans cesse. La possibilité de former des mots à travers la composition de plusieurs racines donne au national-socialisme le grand nombre de nouvelles expressions. »³³⁸

4.2.2.2. Notions linguistiques locales

Dans ce sous-chapitre nous allons nous concentrer sur les expressions qui proviennent du dialecte et qui désignent d'autres milieux sociaux que la noblesse. En effet, les films les plus intéressants pour cette analyse, ce sont *Wiener Blut* et *Operette. Wir machen Musik* et *Der Bettelstudent* comprennent des personnages qui emploient un langage très proche de l'allemand standard. Nous n'allons travailler que sur *Wiener Blut* qui, comme le titre l'indique, se concentre sur tout ce qui est viennois. *Operette* pourrait aussi servir à cette analyse mais le film comporte moins d'expressions locales et moins d'expressions qui correspondent à un milieu social précis. Nous allons traiter plusieurs mots particuliers de *Wiener Blut*.

Dès le début du film, Forst nous prépare au récit qui est très marqué par la culture viennoise. Étant en route vers Vienne dans la calèche avec Graf Wolkersheim, Melanie dit avec enthousiasme (5:29-5:45) :

« Schau, wie vergnügt hier alle Leute sind. Wie sie uns zuwinken aus den süßen kleinen Weingarterln. », Graf Wolkersheim ne comprend pas et dit : « Weingarteln? Was ist denn das nun wieder? », Melanie : « Weingarteln, Weingarterl, Weingärtchen. », Wolkersheim : « Komisch, für die einfachsten Dinge habt ihr hier die schwierigsten Namen. »³³⁹

³³⁷ Littéralement : Le National-socialisme et la langue allemande.

³³⁸ PECHAU, Manfred. *Nationalsozialismus und deutsche Sprache*. Greifswald : E. Panzig & Co., 1935, p. 74.

³³⁹ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

Littéralement : Melanie : « Regarde comme ils sont joyeux les gens, et comme ils nous font coucou depuis les *Weingarterln* (vignes) mignonnes. », Graf Wolkersheim : « *Weingarterln*, c'est quoi encore ? », Melanie : « *Weingarteln, Weingarterl, Weingärtchen.* », Wolkersheim : « C'est bizarre. Pour les choses les plus simples, vous avez les noms les plus compliqués. »

Le diminutif qu'emploie Melanie est typique pour l'allemand autrichien³⁴⁰. Nous comprenons tout de suite que nous allons entrer dans un univers particulier. Notamment pour Melanie, c'est un moment important. La première fois depuis quelques ans, elle rentre dans sa ville natale. A l'époque de la sortie du film, les dialectes locaux ont été moins répandus qu'aujourd'hui. Un spectateur allemand du Nord, par exemple, allait découvrir tout un autre dialecte de sa langue maternelle. Melanie a l'air très fière de son origine. Nous comprenons donc dès le début du film que la question de l'origine aura une importance dans *Wiener Blut*. Cette question est également un point important du programme de la NSDAP³⁴¹.

Puis, après avoir entendu des coups de canon, Jean, qui est assis à côté du cocher, demande à un passant (6:08-6:30) :

Jean : « Ach entschuldigen Sie bitte, können Sie mir vielleicht sagen, was das für ein Geschieße ist? », Passant : « Des is in Wean. De schiaßen, wenn da Monarch kommt. Fünfe san scho do. », Jean est effrayé et dit à Graf Wolkersheim : « Haben Herr Graf gehört? Die Wiener schießen auf die Monarchen. Fünf wären bereits tot. », Melanie a compris que Jean avait mal interprété le dialecte du passant et clarifie : « Aber Jean, fünfe san scho do, da hat er g'sagt. », Jean : « Achso. »³⁴²

Ces répliques montrent que Forst continue son jeu de langue humoristique qui révèle plusieurs facettes de l'allemand.

Puis, un autre mot autrichien que nous entendons deux fois, c'est « Pallawatsch ». Knöpfel le dit en s'excusant chez Graf Wolkersheim et Melanie lors de leur arrivée (14:39-14:41). Car quand les deux sont entrés au palais, la chanson qu'il a préparée (*Grüß Gott, tritt ein, bring Glück herein*³⁴³) n'a pas été bien interprétée. Lors du grand bal, Graf Wolkersheim, qui s'est bien installé à Vienne et qui a également adapté certaines expressions autrichiennes, dit à Liesl Stadler après avoir rencontré Fürst Ypsheim : « Das gibt einen riesen Pallawatsch. »³⁴⁴ (52:27-57:32). Selon Duden, « Pallawatsch » signifie un « Durcheinander »³⁴⁵ ce que nous traduisons par « confusion » ou « chaos ».

³⁴⁰ Voir dans le glossaire.

³⁴¹ Voir n°4 du programme de la NSDAP dans le glossaire.

³⁴² FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

Littéralement : Jean : « Excusez-moi, pourriez-vous me dire ce que c'est, ces tirs ? », Passant : « C'est à Vienne. Ils tirent quand il y a un monarque qui arrive. Il y en a cinq qui sont déjà arrivés. », Jean (à Wolkersheim) : « Monsieur le Comte a entendu ? Les Viennois tirent sur les monarques. Il y en a cinq qui sont déjà morts. », Melanie : « Mais Jean, cinq sont déjà là – là, a-t-il dit. », Jean : « Ah oui, d'accord. »

³⁴³ Littéralement : Bonjour, entre et emmène du bonheur.

³⁴⁴ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

Littéralement : « Ça crée une énorme confusion. ».

³⁴⁵ DUDEN. *Pallawatsch, der* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pallawatsch> (Consulté le 24/08/2019).

Pour résumer, nous notons d'autres mots lors du film tels que « patschert » (« être maladroit »), « dalkert » (« maladroit »), « drahn », ce qui s'écrit « drehen » en allemand standard et veut dire « tourner ». C'est une allusion à « danser » ou bien « faire la fête ». Nous entendons « Remasuri » (« remue-ménage »), « Hallodri » (« joyeux luron »), « wurlt's » (« quelqu'un qui a une sensation de picotement ») et « Schnackerl » (« hoquet »).³⁴⁶

Ce qui est intéressant, comme nous l'avons remarqué chez Graf Wolkersheim, c'est que Jean commence aussi à emprunter des termes autrichiens. Plus les deux Allemands se sentent à l'aise à Vienne, plus ils adaptent le dialecte local. Le dialecte local représenté dans *Wiener Blut* est plutôt parlé par les couches sociales modestes.

Enfin, ces finesses linguistiques ont souvent un sous-entendu humoristique parce que Jean et Graf Wolkersheim, par exemple, n'ont pas l'habitude d'utiliser les termes locaux. Leur prononciation crée un effet comique et montre aussi à quel point ils commencent à aimer la ville.

Nous notons que la langue employée dans *Wiener Blut* rassemble plusieurs dialectes allemands. Malgré la différence parmi le dialecte viennois et l'allemand standard, tous les dialogues restent compréhensibles et ne perdent pas leur effet comique. *Wiener Blut* arrive à toucher plusieurs régions germanophones à travers ses différents dialectes alors que *Wir machen Musik*, par exemple, n'emploie que l'allemand standard dans ses répliques. Enfin, nous revenons sur la citation de Manfred Pechau qui montre que « la composition de plusieurs racines donne au national-socialisme le grand nombre de nouvelles expressions. »³⁴⁷

4.2.3. L'Image de la femme

L'auteur allemande Karin Fontaine écrit au début de son livre *Nationalsozialistische Aktivistinnen (1933-1945): Hausfrauen, Mütter, Berufstätige, Akademikerinnen: so sahen sie sich und ihre Rolle im "tausendjährigen Reich"*³⁴⁸ que le sujet de la femme et de son rôle lors du national-socialisme a à peine été traité avant les années 1970. Dans les années 1960, des auteurs masculins n'auraient consacré qu'un chapitre sur les femmes dans leurs ouvrages.³⁴⁹ Puis, Fontaine évoque la condition des femmes pendant le Troisième Reich dans l'introduction du livre :

« Pendant le Troisième Reich, les femmes ont été l'objet de nombreuses attaques des hommes qui ont craint la perte de leurs privilèges. Surtout les femmes cultivées et

³⁴⁶ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

³⁴⁷ PECHAU, Manfred. *Nationalsozialismus und deutsche Sprache*, *op. cit.*, p. 74.

³⁴⁸ Littéralement : Activistes nationales-socialistes (1933-1945) : Femmes de ménage, mères, actives, académiques : comme cela elles se voyaient au « Reich millénaire ».

³⁴⁹ FONTAINE, Karin. *Nationalsozialistische Aktivistinnen (1933-1945): Hausfrauen, Mütter, Berufstätige, Akademikerinnen : so sahen sie sich und ihre Rolle im "tausendjährigen Reich"*. Würzburg : Königshausen & Neumann GmbH, 2003, p. 13.

bien qualifiées ont dû accepter des restrictions drastiques dans leur épanouissement professionnel. L'affirmation que l'idéologie nationale-socialiste est extrêmement misogynne est donc tout à fait juste. »³⁵⁰

Nous allons traiter plusieurs aspects au niveau de la représentation des femmes dans *Wir machen Musik*, *Operette* et *Wiener Blut* qui nous prouvent une propagande ciblée.

4.2.3.1. Le caractère féminin

Wir machen Musik de Helmut Käutner est le film qui aborde le plus de sujets féminins parmi nos quatre films principaux. Nous allons analyser plusieurs extraits du film et interpréter leur contenu par rapport au caractère féminin.

Karl Zimmermann rentre à la maison et rencontre la concierge, Frau Zierbarth, dans le couloir (7:19).

Frau Zierbarth l'aborde : « Vous avez nettoyé vos chaussures ? », Karl : « Je l'ai fait, Madame Zierbarth. Votre charme est de nouveau indescriptible. ». Zierbarth lui donne une lettre : « Voilà. », Karl : « Bon, elle est arrivée quand ? », Zierbarth : « Ce matin. », Karl : « Bon, et elle était où jusqu'à présent ? », Zierbarth : « Dans la cuisine. », Karl : « On voit ça... Madame Zierbarth ! Vous devez aller chercher une plus grande barre et un rideau pour ma chambre. », Zierbarth : « Pourquoi ? », Karl : « Comme ça, la chambre sera séparée en deux parties. », Zierbarth : « Ah bon, sans prétentions ? », Karl : « Non, non au contraire, au contraire, vous pourrez louer une moitié de la chambre. A partir du mois prochain, je ne pourrai que payer la moitié du loyer. », Zierbarth : « Ah, les gens croient qu'ils peuvent faire ce qu'ils veulent avec une femme célibataire. ».³⁵¹

Au début de *Wir machen Musik*, Karl est présenté comme un personnage antipathique et égocentrique. Lors de l'introduction du film (1:07), quand il parle de son passé, il dit qu'il « n'avait pas les pieds sur terre »³⁵². Le dialogue cité montre à quel point Frau Zierbarth est mal traitée malgré son comportement correct. D'habitude, elle demande si Karl a nettoyé ses chaussures à l'entrée. Puis, il lui répond de manière agressive. Quand elle lui donne une lettre, il ne la remercie pas mais demande où elle a laissé traîner la lettre parce que celle-ci a l'air sale pour lui. Ensuite, nous pouvons dire qu'il l'ordonne d'acheter « une plus grande barre et un rideau » pour sa chambre. A partir du mois prochain, il ne sera capable que de payer la moitié de son loyer. Donc il s'appuie sur le fait qu'elle doive séparer la chambre pour en louer une moitié à quelqu'un d'autre. Enfin, elle dit plutôt pour elle-même que les gens pouvaient faire ce qu'ils veulent avec une femme célibataire.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

³⁵¹ REICHSFILMKAMMER. *Wir Machen Musik* (1942). [film]. *op. cit.*

³⁵² *Ibid.*

Réplique originale : « hatte ich noch große Rosinen im Kopf. ».

Cette séquence est un exemple de l'ignorance et du manque de courtoisie envers les dames du Troisième Reich. Certes, Karl est un caractère désagréable au début du film mais ce genre de comportement se répétera au cours du film.

Pendant le premier cours de musique privé que Karl veut donner à Anni pour faire plus ample de connaissance, celle-ci demande peu après son arrivée : « C'est la cuisine là-bas ? »³⁵³ (21:01). Elle est venue pour améliorer ses connaissances de musique mais la première surprise a été que son professeur soit Karl lui-même. Puis, la musique perd son importance. Maintenant, nous nous concentrons sur le rapprochement des deux et le travail ménager que Anni propose de faire. Karl confirme que c'est la cuisine et Anni demande : « Puis-je la voir ? ». Une fois qu'elle est entrée, elle voit un grand chaos et est effarée. Elle demande poliment : « Permettez-vous que je range un peu ? Où est le tablier ? ». Un peu plus tard, elle revient sur la raison initiale pour laquelle elle est venue : « Je peux travailler un peu ici. Vous pouvez me demander quelque chose en même temps, comme par exemple du canon. ». Puis, elle se met à faire la vaisselle.



Illustration 14. *Wir machen Musik* (21:36). Anni commence à nettoyer la cuisine de Karl.

³⁵³ *Ibid.*

Cet extrait nous donne l'occasion de réfléchir sur le mot-clé « Pflichtjahr (Pflichtjahrmädchen, -mädel) »³⁵⁴ du *Vokabular des Nationalsozialismus*³⁵⁵ de Cornelia Schmitz-Berning. L'auteur cite entre autres un rapport national-socialiste de 1940 parlant de la femme de ménage :

« 'Toutes les filles doivent devenir des bonnes mères et femmes de ménages.' 'Les enfants ne peuvent être éduqués correctement et en bonne santé que sous la condition que la mère soit une bonne femme de ménage.' 'La femme de ménage ne peut être que travailleuse et bien gérer la maison si elle a appris correctement l'économie domestique.' »³⁵⁶

Toute la séquence traitée a l'air complètement absurde parce que l'idée principale – donner des cours privés à Anni – se perd au détriment des travaux ménagers que Anni propose de faire. Karl traite Anni mal et critique ses connaissances musicales au début. Pourtant, Anni commence à l'aimer (ce qu'elle avouera à sa copine Trude dans l'escalier (23:31)) et se met volontairement à faire le ménage dans la cuisine. La hiérarchie et le rapport entre l'homme et la femme sont délicats dans cette séquence. Anni accepte de prendre volontairement la position – celle d'une femme au foyer - qui est souhaitée de la femme au national-socialisme.

Cependant, nous notons aussi qu'Anni fait la vaisselle pour connaître mieux son professeur de musique et sa vie privée. Karl, de son côté, s'inquiète du fait qu'Anni a connu d'autres hommes avant lui (21:57) quand elle mentionne Peter I. ou Franz II. Cela montre qu'il s'intéresse également à la vie privée d'Anni. Enfin, le contenu de cette séquence est ambivalent mais la propagande nationale-socialiste a été bien intégrée. Si un spectateur ne se concentre que sur les échanges et approches de Karl et Anni, la propagande, qui montre Anni en tant que femme de ménage, deviendra plus suggestive.

³⁵⁴ Littéralement : Année obligatoire (Année obligatoire pour les filles).

³⁵⁵ Littéralement : Vocabulaire du national-socialisme.

³⁵⁶ SCHMITZ-BERNING, Cornelia. *Vokabular des Nationalsozialismus*. Walter de Gruyter, 2010, p. 466.

4.2.3.2. La femme dans le couple

Dans ce chapitre nous allons approfondir notre analyse sur la femme dans le cinéma musical du national-socialisme en nous concentrant sur sa fonction et sa position dans le couple. Nous allons nous appuyer sur trois extraits différents des films *Operette*, *Wiener Blut* et *Wir machen Musik*.

Franz et Emmi dans *Operette*

Dans la deuxième moitié de l'*Operette*, Franz Jauner est à l'apogée de sa carrière et commence à négliger son travail. Il est sur le hamac dans sa résidence et fait une sieste quand son épouse Emmi arrive. Elle l'embrasse et il se réveille (1:04:28) :

Emmi le rappelle qu'il est attendu au travail. Franz répond : « Ah oui, les maquettes. Elles sont sûrement excellentes. Je ne dois même pas les voir. Je préfère rester chez toi à la maison. », Emmi : « Tu es devenu feignant, un mari tout à fait confortable. », Franz : « Je proteste contre confortable. », Emmi : « Tu as raison. Tu es le merveilleux mari du monde. Tu me gâtes tellement que des fois, j'ai la trouille. », Franz : « Tout ça, c'est juste ma reconnaissance pour ton sacrifice de n'être plus rien d'autre que ma femme. », Emmi : « Sacrifice ? Être ta femme, c'est mon plus grand succès. »³⁵⁷

Les dernières lignes nous révèlent quelque chose de très intéressant sur les devoirs dans le couple. Tout d'abord, il faut noter deux points : Premièrement, nous nous trouvons dans la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. Deuxièmement, Emmi a abandonné sa carrière de chanteuse à l'Opéra d'État de Vienne pour se consacrer entièrement à son mari. Cependant, cette séquence est liée à l'idéologie nationale-socialiste. Manuela Klagge cite dans son travail d'étude *Frauen im Dritten Reich. Ideologie und Alltag*³⁵⁸ l'historienne allemande Ute Frevert : « 'La première, la meilleure et la place la plus conforme de la femme est celle dans la famille et le devoir le plus merveilleux qu'elle puisse accomplir est celui de donner des enfants à son peuple.' »³⁵⁹

Emmi a l'air très contente de se restreindre à la fonction d'être la femme de Franz. La carrière d'Emmi a tout juste touché son sommet mais les obligations familiales ont été plus importantes enfin. Même quand Franz est parti, elle regarde dans sa direction et sourit (1:05:25). Tout d'un coup, elle trouve son journal sur le hamac. Le thème principal d'*Ich bin heute ja so verliebt* en version mineur commence à accompagner la séquence. Emmi change d'humeur tout de suite. Elle voit que Franz a souligné des lignes qui parlent de l'arrivée de Marie à Rome. Nous voyons qu'elle est triste et jalouse. Cette fin de séquence remet en question l'image idéale de ce couple qui a été mise en scène au début de la séquence.

³⁵⁷ DEUTSCHE FILMOTHEK. 1940 *Operette* (Willi Forst), op. cit.

³⁵⁸ Littéralement : Femmes sous le Troisième Reich. Idéologie et quotidien.

³⁵⁹ KLAGGE, Manuela. *Frauen im Dritten Reich. Ideologie und Alltag*. GRIN Verlag, 2016, p. 4.

Graf Wolkersheim et Melanie dans Wiener Blut

Dans *Wiener Blut*, la réalisation de Willi Forst qui a suivi *Operette*, nous sommes confrontés à une situation similaire. Après la dispute entre Melanie et Graf Wolkersheim, elle est partie à la résidence d'été de sa tante, Fürstin Auersbach. Quinze jours plus tard, elles reviennent spontanément à Vienne avec le valet Knöpfel. La première rencontre avec Graf Wolkersheim est un peu délicate (43:19) :

Étant embarrassé, Wolkersheim demande : « Puis-je demander ce qui t'as poussé à revenir si brusquement ? », Melanie : « La raison, Georg, J'ai compris qu'en tant que ta femme, je dois être comme tu le souhaites. », Wolkersheim : « C'est bien Melanie. », Melanie : « Dès maintenant, on va mener une vie comme ça t'arrange. Je vais faire des efforts pour te soutenir dans ton travail difficile. »³⁶⁰

Melanie s'est adaptée au style de vie de Graf Wolkersheim. La conversation entre les deux a l'air artificiel. Elle a également changé de tenue et de coiffure pour correspondre aux attentes de Wolkersheim. Cependant, cela cache sa vraie identité viennoise. Il faut bien remarquer que les deux jouent la comédie. Wolkersheim doit cacher ses activités nocturnes et les rendez-vous avec Liesl Stadler. Melanie essaie de se comporter et de parler comme une femme de Reuß-Schleiz-Greiz. Elle espère que cela plaît à Wolkersheim. En effet, dans le cours du récit cette hiérarchie change rapidement mais la séquence soutient l'image de la femme que nous avons analysée.

Karl et Anni dans Wir machen Musik

Enfin, nous allons revenir sur *Wir machen Musik* et traiter des extraits d'une séquence qui est un exemple type pour la hiérarchie dans le couple (50:20) :

Karl et Anni se sont récemment mariés et prennent leur petit-déjeuner sur la terrasse de l'appartement. Karl : « Anni, écoute, j'aimerais bien que tu me promets quelque chose. », Anni : « Tout ce que mon souverain seigneur ordonne. », Karl : « Regarde, je voulais te demander d'abandonner tes compositions. »³⁶¹

Karl attaque Anni pour ses qualités de compositions insuffisantes. Pourtant, presque toute la bande son du film a été composée par elle dans le cadre du récit (composition originale : Peter Igelhoff). Karl ne croit toujours pas en elle et se croit supérieur parce qu'il va bientôt finir un opéra qui rapportera potentiellement du succès. Anni argumente que Karl aurait du temps pour composer de l'*U-Musik* parce qu'il n'a pas beaucoup à faire dans l'école de musique actuellement.

³⁶⁰ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

³⁶¹ REICHSFILMKAMMER. *Wir Machen Musik (1942)*. [film]. *op. cit.*

Anni : « J'ai un homme qui a les capacités de gagner beaucoup d'argent avec son travail mais il est trop fier pour écrire quelque chose qui plaît aux gens (...) », Karl : « Jusqu'à présent, n'avons pas eu assez d'argent à la fin ? », Anni : « Oui, en effet. », Karl : « Alors, ne casse pas ta petite tête à ce sujet. Enfin, c'est une affaire d'hommes. Je suis bien le chef de famille ici. Je suis celui qui nous entretient et toi, tu dois te faire nourrir. »³⁶²

Il y a une citation d'Ute Frevert qui est apparue dans *Frauen im Dritten Reich. Ideologie und Alltag* et qui résume assez bien l'enjeu de la séquence : « 'L'homme est l'organisateur de la vie, la femme son aide et son organe exécutif.' »³⁶³

³⁶² *Ibid.*

³⁶³ KLAGGE, Manuela. *Frauen im Dritten Reich. Ideologie und Alltag*, op. cit., p. 4.

4.3. Mythologie du territoire

Dans ce chapitre nous allons nous concentrer sur les lieux symboliques du cinéma musical national-socialiste. Pour cette analyse les films *Wiener Blut* et *Operette* vont nous servir de références afin de traiter la mythologie du territoire sous l'aspect des lieux symboliques.

4.3.1. Les lieux symboliques

Notamment dans les deux films de Willi Forst sur lesquels nous travaillons le lieu a une très grande importance. Tout d'abord, nous allons nous concentrer sur l'image de la campagne dans les films *Wiener Blut* et *Operette*. Puis, nous allons analyser les différents endroits emblématiques des séquences qui se passent à Vienne. Cela nous fera comprendre comment tel ou tel lieu a pu toucher un spectateur de l'époque nationale-socialiste et à quel point un lieu symbolique a pu manifester l'importance d'une culture nationale.

4.3.1.1. La Campagne

Au début de *Wiener Blut*, Knöpfel dit à Melanie que sa tante, Fürstin Auersbach, se trouve actuellement dans sa résidence d'été à Baden (15:03). « Baden est une ville de vin dans un doux paysage des alpes thermales et du Wienerwald³⁶⁴. A part l'eau de soufre, la viticulture est une des sources de revenus la plus importante. »³⁶⁵ La ville a également connu une popularité auprès des nobles. « De 1803 à 1834, la ville a été la résidence d'été de l'empereur François Ier et est donc devenue un lieu de rencontre de la société viennoise du Biedermeier. Jusqu'à la fin de la monarchie, Baden est restée la station thermale noble de la monarchie à côté de Bad Ischl. »³⁶⁶ Le fait d'entendre d'une résidence d'été à Baden nous révèle tout de suite le statut noble de la tante, Fürstin Auersbach, et fait référence à une station thermale très connue.

³⁶⁴ Voir dans le glossaire.

³⁶⁵ HUBMANN, FRANZ et WALLNER, VIKTOR. *Baden bei Wien. Plauderei über eine Stadt*. St. Pölten : Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1980, p. 129.

³⁶⁶ BAEDEKER, KARL. *Wien und Umgebung*. Freiburg/Br. : Rombach + Co. GmbH, 1979, p. 281.

Après l'initiation à la valse viennoise par Liesl Stadler, Graf Wolkersheim s'amuse avec elle au *Dommayer* (28:59). Le Dommayer a été créé en 1787. Les Viennois aimaient s'y arrêter quand ils voyageaient à Hietzing³⁶⁷ pour prendre un petit goûter dans une ambiance sympathique. Plus tard, le propriétaire a donné l'ordre de construire une salle de danse qui a été inaugurée par les valse de Strauss. Peu après, le *Dommayer* est devenu une des salles de concert la plus populaire de Vienne.³⁶⁸

Les décors qui sont montrés dans le film indiquent que le *Dommayer* est un lieu où les bourgeois se rencontrent pour danser. Cependant, ce lieu est accessible à tous et nous sommes visiblement loin de toute personne politique et noble qui pourrait reconnaître Graf Wolkersheim qui s'y amuse avec Liesl Stadler alors que sa femme Melanie est toujours à Baden. La mise en scène, d'ailleurs, fait que toute la séquence a l'air onirique. Le travail cinématographique montre beaucoup de couples qui tournent en cercle et, enfin, Liesl et Wolkersheim qui dansent et qui sont isolés de tout. La valse qui porte toute la séquence complète ce concept de cercle et de boucle. Celui-ci est soutenu par plusieurs fondus enchaînés qui font les transitions entre les plans qui montrent Liesl et Wolkersheim de plus en plus serrés. Ensuite, Forst emploie des doubles expositions ce qui accentue l'effet de mouvement de la valse. Cette forme de collage atteint son paroxysme lorsque nous voyons quatre plans différents (29:31) : A gauche en haut de l'image, il y a un plan rapproché sur Liesl et Wolkersheim qui est reflété au côté droite de l'image. En bas de l'image, il y a un plan d'ensemble qui prend deux tiers de l'image et qui montre tous les danseurs dans la salle. Au centre de l'image, nous voyons un plan moyen qui devient un plan taille par le rapprochement de Liesl et Wolkersheim envers la caméra. Toute cette composition détaillée crée une ambiance vertigineuse qui capte facilement le spectateur et montre le lieu comme un espace onirique.



Illustration 15. *Wiener Blut* (29:31). Graf Wolkersheim et Liesl Stadler s'amuse au *Dommayer*. Plusieurs plans se superposent et créent une ambiance onirique.

³⁶⁷ Aujourd'hui, Hietzing est le 13^{ème} arrondissement de Vienne. Lors du Congrès de Vienne, Hietzing était un village de la périphérie viennoise.

³⁶⁸ VEIGL, Hans. *Wiener Kaffeehausführer*. Wien : Verlag Kremayr & Scheriau, 1989, p. 23-24.



Illustration 16. *Wiener Blut* (29:31). La composition visuelle au *Dommayer* atteint son paroxysme. Nous voyons trois plans qui deviennent un seul. Le plan rapproché sur Graf Wolkersheim est reflété en haut de l'image.

Maintenant, nous allons nous concentrer sur les lieux ruraux d'*Operette*. Le début du film est introduit par un rideau qui se lève et un plan fixe panoramique sur un village idyllique (1:54). Selon l'architecture, ce village se trouve dans la province autour de Vienne en Basse-Autriche. Ce plan est soutenu par le thème principal de la *Symphonie inachevée* (D. 759) de Franz Schubert. Sans que nous connaissions l'intrigue ou les personnages, nous sommes confrontés à un lieu qui suggère la détente et une musique qui anticipe le cadre musical viennois du film.

Plus tard dans *Operette*, quand Ferdinand vient voir Franz Jauner qui est désormais directeur du *Carltheater*, ce dernier propose de manger au Kahlenberg le soir-même (1:01:03). Le Kahlenberg est le point de vue le plus populaire de la périphérie viennoise et par sa route d'altitude celui qui est le plus facilement accessible.³⁶⁹ Dans la soirée, Ferdinand, Franz et Emmi, qui est venue pour surprendre ce dernier, s'installent dans une ambiance légère et insouciant dans un dans un *Heuriger*³⁷⁰. Le terme même désigne des restaurants particuliers à Vienne. Ce choix de lieu met en avant une autre particularité de la pépiphérie viennoise. Pour se reposer et changer d'idées, les personnages quittent la ville pour se retrouver dans la périphérie où ils peuvent s'enfuir des soucis quotidiens.

³⁶⁹ BAEDEKER, Karl. *Wien und Umgebung*, op. cit., p. 271.

³⁷⁰ Voir dans le glossaire.



Illustration 17. *Operette* (2:00). Vue sur un village idyllique.



Illustration 18. *Operette* (1:01:51). Soirée au Kahlenberg.

Pour continuer l'analyse des notions de la campagne, nous revenons sur la séquence où Franz se repose dans le hamac devant sa villa de campagne (1:04:06). Il vient tout juste d'être nommé directeur de l'Opéra d'État et s'est marié avec Emmi. Les deux ont fait une grande carrière. Franz reste à l'apogée en tant que directeur de l'Opéra et Emmi est devenue femme au foyer. Franz a également perdu son sérieux. Il se repose alors qu'il devrait voir des maquettes.

La séquence est introduite par un grand silence. Nous n'entendons que des oiseaux et quelques bruitages de la campagne. Quand Emmi apparaît devant la villa, nous nous rendons compte de ses dimensions et de la fortune que Franz a dû gagner. Avec ses colonnes et ses statuettes sur le balcon, la villa a un air assez mondain. Sur le côté droite de la villa, il se trouve plusieurs arbustes qui servent probablement de cultiver des raisins. Forst nous montre un lieu idyllique où les deux personnages se sont construits une vie mondaine. Toute la dynamique et la précipitation de la ville et du monde du spectacle ont disparu.



Illustration 19. *Operette* (1:04:13). Au jardin de leur villa, Emmi vient voir Franz qui se repose sur le hamac.

Nous avons donc remarqué qu'à plusieurs reprises les personnages reviennent à la campagne pour se reposer et se changer les idées du quotidien urbain. Les mises en scène de *Wiener Blut* et *Operette* montrent des lieux pittoresques dans un calme agréable. A part la séquence traitée au *Dommayer* dans *Wiener Blut* qui a permis au Graf Wolkersheim de s'enfuir du travail et des ennuis du Congrès pour s'amuser, confirme que la campagne permet aux personnages de se détacher d'une vie contractée pour retrouver un petit paradis.

4.3.1.2. Vienne

Dans le cadre de ce travail nous avons pu comprendre l'importance et le grand nombre de références musicales qui sont liées à la ville de Vienne. Dans ce chapitre nous allons analyser les différents lieux qui ont servi à la production de *Wiener Blut* et *Operette*. Pourquoi la ville de Vienne a été si intéressante pour la production de ces films musicaux ?

Pour commencer notre analyse nous nous référons sur une statistique du tourisme à Vienne. Au Moyen-Âge, il y avait déjà un flot de visiteurs. Par exemple, des croisés ont fait étape par Vienne. Il y avait aussi des commerciaux qui ont établi des succursales. Puis, si nous regardons le nombre de gens qui ont visité la ville dans les années 1930, nous comprenons l'impact que la mise en scène de Vienne dans *Wiener Blut* et *Operette* peut avoir sur l'attractivité de la ville. D'un point de vue idéologique, des lieux connus ont pu aider à promouvoir les valeurs locales. 1938, l'année de l'*Anschluß*, a relancé le tourisme à Vienne. Par exemple, en 1934 il y avait 17.321 Allemands qui ont visité la ville et en 1938, il y en avait 238.702. Les Américains aussi sont venus plus nombreux : en 1934, il y avait 9.731 visiteurs et en 1938, le chiffre a évolué à 18.772.³⁷¹

Nous allons traiter la notion de plusieurs endroits à Vienne qui mettent en avant la richesse culturelle et historique de la ville afin de servir à une forme de propagande qui essaie d'accentuer des éléments locaux.

³⁷¹ WIEN GESCHICHTE WIKI. *Fremdenverkehr*. [en ligne]. (modifié le 02/11/2018). Disponible sur <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Fremdenverkehr> (Consulté le 22/08/2019).

Le Stephansdom

Au début de *Wiener Blut*, nous suivons l'arrivée des grands monarques européens. Melanie et Graf Wolkersheim s'approchent de la ville dans une diligence (4:26).

Melanie crie plein d'enthousiasme : « Regarde ! Maintenant, on le voit très clairement. », Wolkersheim : « Qui voit-on ? », Melanie : « Le 'Steffl'³⁷², là. », Wolkersheim : « Ah oui, ta bien-aimée tour de Saint-Étienne . », Melanie : « Ah Schorschi³⁷³, ça fait battre mon cœur. Tu ne sais même pas à quel point je me réjouis de revenir à Vienne. », Wolkersheim : « Je vois ça. ».³⁷⁴

Tout d'abord, il faut savoir que la Cathédrale Saint-Étienne de Vienne, qui a été construite en plusieurs étapes du 13^{ème} au 16^{ème} siècle³⁷⁵, est l'emblème de Vienne. Sa valeur représentative peut être comparée avec celle de la Tour Eiffel à Paris. Sans que nous ayons vu beaucoup d'endroits de la ville de Vienne dans les premières minutes du film, Melanie l'introduit à travers le symbole phare. En plus, elle est enthousiasmée de pouvoir rentrer dans sa ville natale. Pour les spectateurs ce dialogue crée également une attente. Qu'est-ce que la ville va représenter ? Pourquoi Melanie est-elle si excitée de revenir dans cette ville ? Avec cette mention au début du film, la ville capte facilement l'intérêt du spectateur.

Le Prater

Ce lieu nous intéresse particulièrement parce qu'il est non seulement une étiquette viennoise mais distingue aussi les différentes classes sociales dans *Wiener Blut*. Le Prater est surtout connu pour la Grande Roue mais, en général, c'est un parc d'attractions. Celui-ci a été accessible au peuple à partir de 1766. Les gens ont notamment profité du Prater pendant l'été. Avant, le Prater était un territoire de chasse clôturé pour l'Empereur.³⁷⁶

Il y a deux séquences dans *Wiener Blut* qui jouent au Prater. La première se déroule dans un dancing qui ressemble au *Dommayer* (1:08:00-1:11:34 et 1:12:01-1:17:43). Nous comprenons que son public vient d'une couche sociale populaire. Lors de ces deux séquences dans le dancing au Prater, Knöpfel et Jean, les deux valets ennemis, arrivent à se réconcilier et décident de faire en sorte que leurs maîtres (Melanie et Graf Wolkersheim) se réconcilient aussi. Pour faire cela, Jean se fait prendre pour une personnalité de la classe dirigeante et commande une miniature chez le peintre Moritz Daffinger. Il est accompagné par Knöpfel qui joue son secrétaire. Daffinger doit peindre Melanie afin que Graf Wolkersheim soit jaloux et se demande qui ait engagé le peintre.

³⁷² Remarque : Wolkersheim se trompe en disant « Stephansturm » (Tour de Saint-Étienne) au lieu de « Stephansdom » (La Cathédrale Saint-Etienne de Vienne) ce qui montre déjà une certaine ignorance face à cette ville emblématique.

³⁷³ Surnom de Georg.

³⁷⁴ FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. *op. cit.*

³⁷⁵ BAEDEKER, Karl. *Wien und Umgebung*, *op. cit.*, p. 86.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 193-194.

Ce que nous pouvons noter, c'est que cette séquence suit celle du grand bal dans la Hofburg³⁷⁷ (47:19-1:07:59). Nous avons une juxtaposition de deux événements festifs qui accueillent deux sociétés complètement différentes. Dans la Hofburg, il y a tous les mondains, politiques et personnalités viennoises qui s'amuse. Au Prater, il y a les valets Knöpfel et Jean, les femmes de chambre Cilli et Anni et d'autres gens de la même couche sociale qui passent un bon moment. Enfin, nous notons deux lieux culte viennois qui montrent clairement une hiérarchie et une séparation de classes sociales. Néanmoins, les deux endroits promeuvent la ville de Vienne comme lieu de spectacle, d'amusement et d'insouciance.

Les Théâtres viennois dans Operette

Si nous regardons *Operette*, nous remarquons le grand nombre de théâtres et d'artistes. C'est à travers la mise en abyme du spectacle que Forst crée une mythologie autour de la ville de Vienne. Ce qui est intéressant, c'est que certains lieux du film créent de la nostalgie en nous montrant les traces des grandes représentations d'opérettes qui y ont eu lieu. Il y a quelques théâtres qui ont été démolis avant la production du film. *Operette* passe lors la deuxième moitié du 19^{ème} siècle, reconstruit ces lieux et fait plonger le spectateur dans une période qui a l'air florissante et qui est loin des menaces et angoisses des années 1940.

Nous voyons ces théâtres au cours du récit : Le Theater an der Wien³⁷⁸, le *Carltheater*³⁷⁹, l'Opéra d'État de Vienne³⁸⁰ et la *Komische Oper* qui est devenue le *Ring-Theater*³⁸¹.

Le Theater an der Wien compte encore aujourd'hui aux théâtres les plus importants de Vienne. Il a été construit de 1797 à 1800. Dès le début, son programme était très varié et comprenait des opéras, opérettes, *Singspiele*³⁸², académies, pantomimes et des pièces de théâtre. Il y avait de nombreuses premières dans cette maison comme par exemple des œuvres de Beethoven, von Kleist, Grillparzer, Schubert ou Nestroy.³⁸³

L'Opéra d'État de Vienne a été construit de 1861 à 1869 de Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. L'époque durant laquelle se déroule l'*Operette* succède de quelques années à la construction de l'Opéra d'État. Dans le récit du film le bâtiment récent. Les deux architectes se sont inspirés des formes de la Première Renaissance et ont

³⁷⁷ Voir dans le glossaire.

³⁷⁸ Minutage des apparitions du Theater an der Wien : 14:58-15:01, 48:00-48:07, 48:21-48:24, 48:31-48:56, 49:21-49:27, 49:34-49:53, 49:54-50:16, 51:11-53:44.

³⁷⁹ Minutage des apparitions du *Carltheater* : 42:11-47:37, 47:51-47:59, 48:25-48:31, 48:56-49:20, 49:27-49:33, 49:34-49:53, 50:25-50:56.

³⁸⁰ Minutage des apparitions de l'Opéra d'État de Vienne : 1:03:21-1:03:23, 1:03:34-1:03:50.

³⁸¹ Minutage des apparitions du *Ring-Theater* : 1:16:50-1:17:20, 1:21:46-1:22:51.

³⁸² Voir dans le glossaire.

³⁸³ SCHMIDL, Stefan. *Theater an der Wien*. [en ligne]. (modifié le 06/05/2001). Disponible sur https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Theater_an_der_Wien.xml (Consulté le 24/08/2019).

conçu un bâtiment bien structuré et richement décoré. L'Opéra montre, par ailleurs, un style romantique-historisant.³⁸⁴

Notamment le Theater an der Wien est très important et très présent dans *Operette* parce qu'il est le siège de Marie Geistinger qui y monte les opérettes de Johann Strauss II. Le *Carltheater* et puis, le *Ring-Theater* sont les lieux de création de Franz Jauner et Franz von Suppé.



Illustration 20. *Operette* (14:59 et 49:27). Le Theater an der Wien et le *Carltheater* - deux théâtres concurrents.

Nous revenons sur les théâtres démolis avant 1940. Le *Carltheater*, que nous voyons dans son état complet dans le film, a été conçu par les mêmes architectes de l'Opéra d'État de Vienne, Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. Avant, il y avait le *Theater in der Leopoldstadt*³⁸⁵ au même endroit. Le 10 décembre 1847, le *Carltheater* a été inauguré. Très vite, le théâtre s'est concentré sur la mise en scène des opérettes avec des œuvres d'Offenbach, von Suppé, Strauss II, Zeller, Ziehrer ou Millöcker. Dû au manque de succès, le *Carltheater* a fermé ses portes définitivement en 1929. Forst a profité du théâtre abandonné pour y tourner *Operette*. En 1944, le théâtre a été détruit par un bombardement et enfin démoli en 1951.³⁸⁶

En 1872, l'autorisation impériale a lancé le projet de la construction du *Komische Oper* qui devait être l'antithèse de l'Opéra d'État et montrer des opéras plus légers et des opérettes. En 1874, le nouveau théâtre a été inauguré par *Le Barbier de Séville* de Rossini. Puis, comme dans *Operette*, Franz Jauner renomme le théâtre et inaugure le *Ring-Theater* le 1 octobre 1881. Pendant la représentation des *Contes d'Hoffmann* de Jacques Offenbach le 8 décembre 1881, le *Ring-Theater* est complètement détruit par un incendie avec environ 400 morts ce qui est également un moment clé du film (1:25:54-1:28:17). Le théâtre n'a pas été reconstruit après.³⁸⁷

³⁸⁴ BAEDEKER, Karl. *Wien und Umgebung*, op. cit., p. 145.

³⁸⁵ Leopoldstadt, le 2^{ème} arrondissement de Vienne, a été un faubourg viennois jusqu'en 1850.

³⁸⁶ HARRANDT, Andrea. *Carltheater*. [en ligne]. (modifié le 06/05/2001). Disponible sur https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Carl-Theater.xml (Consulté le 24/08/2019).

³⁸⁷ HARRANDT, Andrea. *Ring-Theater*. [en ligne]. (modifié le 18/03/2005). Disponible sur : https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Ring-Theater.xml

Enfin, nous parlons encore d'un autre lieu qui marque un tournant du film. La soirée après la première de la *Fledermaus* a lieu à la *Tigerhöhle*³⁸⁸ (28:32-40:41). Marie Geistinger, Franz Jauner, Franz von Suppé, Johann Strauss II et Alexander Girardi y sont tous présents. Un grand nombre de collaborateurs du Theater an der Wien et du *Carltheater* participe à la soirée. Le patron Tundler annonce que ce soir, ce ne sont pas les chanteurs de la représentation qui vont interpréter les meilleurs morceaux de l'opérette mais - pour les surprendre - d'autres artistes vont exceptionnellement interpréter les meilleurs morceaux de la *Fledermaus*. Cette représentation sera la vengeance de Franz Jauner qui a été démissionné par Marie Geistinger du Theater an der Wien malgré ses bonnes qualités artistiques. La *Tigerhöhle* a été une des café-restaurants la plus populaire du quartier et était connue comme restaurant des artistes. Elle a été construite juste à côté du *Carltheater*. Parmi ses hôtes, nous avons pu compter des personnalités telles que Ferdinand Raimund, Alexander Girardi ou Franz von Suppé. Le grand-père de Johann Strauss a été preneur à bail de la *Tigerhöhle*.³⁸⁹

Nous avons vu que Forst profite de la richesse culturelle de Vienne pour enrichir ses récits. Ce qui est intéressant, c'est qu'aux sorties des films *Wiener Blut* et *Operette*, les spectateurs ont été confrontés à des lieux existants et actifs dans le cadre du récit.

Forst arrive à montrer des lieux qui n'ont plus existé aux années 1940 mais qui plongent les spectateurs dans la nostalgie d'une ville impériale. Comme évoqué dans la problématique, cela prouve que la ville de Vienne a servi au cinéma musical national-socialiste pour enrichir les films grâce à son pouvoir d'illusion et sa musicalité. D'un point de vue idéologique, nous avons remarqué que *Wiener Blut* et *Operette* ont beaucoup apprécié la culture viennoise ou bien la culture allemande au sens large. Cela fait que tout est resté dans un cadre de propagande qui s'appuient sur des valeurs nationales.

musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Ring-Theater.xml (Consulté le 24/08/2019).

³⁸⁸ Littéralement : La caverne du tigre.

³⁸⁹ WIEN GESCHICHTE WIKI. *Tigerhöhle*. [en ligne]. (modifié le 21/06/2019). Disponible sur <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Tigerhöhle> (Consulté le 24/08/2019).

5. Conclusion

Dans notre analyse nous avons vu que la mise en abyme du spectacle était un moyen très efficace pour renforcer l'illusion du film. Le « happy end » et la bonne ambiance, que les films musicaux propagent, ont été un bon moyen pour distraire les spectateurs de la réalité quotidienne.

Premièrement, nous avons remarqué qu'un héritage musical qui est déjà connu auprès du public a un grand pouvoir d'illusion et de manipulation. *Wiener Blut* a intégré plusieurs morceaux de Strauss II. *Operette* s'est enrichie d'un grand répertoire musical de l'opérette viennoise dont les compositions de Strauss II, von Suppé et Millöcker. *Wir Machen Musik* réussit avec une bande son plus moderne qui est composée par Peter Igelhoff. *Der Bettelstudent* reprend toute la musique originale de l'opérette homonyme de Karl Millöcker et fait revivre ce succès musical en l'adaptant au cinéma.

Par ailleurs, nous avons compris à quel point l'opérette a été populaire dans les années 1930 et 1940 en Allemagne en analysant le nombre de représentations et d'adaptations cinématographiques. La bande son de *Wir machen Musik* s'est beaucoup référée aux *Schlager* qui ont également connu une grande popularité à l'époque du national-socialisme.

Les paroles des chansons traitées sont très riches en figures de rhétoriques. En combinaison avec des mélodies qui sont facilement reconnaissables, les paroles ont pu rester dans les têtes des spectateurs. D'ailleurs, nous avons noté le contenu positif que la plupart des chansons propagent. Elles avaient un bon effet psychologique sur les spectateurs en parlant des sujets très connotés tels que l'amour par exemple.

Deuxièmement, nous avons travaillé sur la notion du militaire. En effet, le militaire n'a pas une très grande place au cinéma musical du national-socialisme. *Der Bettelstudent*, par exemple, a déjà la notion militaire dans l'opérette originale. Dans l'adaptation de Jacoby le militaire est aussi très présent et important. Cela reste néanmoins le seul exemple parmi nos quatre films traités.

Le patriotisme et la question d'origine sont beaucoup abordés. Notamment *Wiener Blut* et *Der Bettelstudent* parlent beaucoup de ces notions. Dans *Wiener Blut*, Forst met en avant la question de l'origine viennoise alors que *Der Bettelstudent* montre un groupe secret de patriotes polonais qui arrivera à rétablir l'indépendance de son pays. Enfin, nous avons remarqué que la question d'origine a déjà été intégré au programme du parti national-socialiste. A l'exemple de ces deux films, nous avons vu comment ces notions ont été intégrées afin de servir à la propagande nationale-socialiste.

Par rapport au langage employé dans les films que nous avons analysé, nous avons constaté que l'emploi des termes étrangers peut distinguer des couches sociales. Puis,

l'emploi des différents dialectes allemands, comme par exemple le dialecte viennois dans *Wiener Blut*, montre qu'un dialecte a une autre fonction sur le spectateur qu'une langue standard. Enfin, nous avons compris que l'intégration de plusieurs dialectes allemands et termes étrangers que les auteurs ont adapté à l'allemand, montre la richesse de la langue allemande.

Au niveau de l'image de la femme au cinéma musical national-socialiste, nous avons vu que la propagande était assez développée. Dans *Operette* ou *Wir machen Musik*, par exemple, nous constatons une hiérarchie très claire entre homme et femme. Plusieurs séquences de *Wir machen Musik* montrent Anni qui fait tout le ménage à la maison ce qui correspond à l'idéologie nationale-socialiste. Dans *Operette* Emmi abandonne sa carrière de chanteuse pour n'être plus rien d'autre que la femme de Franz. En effet, cette forme de hiérarchie n'était pas une particularité qui était propre au national-socialisme. Cependant, nous avons vu que la propagande par rapport à ce sujet était très présente.

Troisièmement, nous avons pu traiter les notions du territoire. En effet, la campagne est souvent montrée comme un lieu où les personnages se retirent et se reposent. La ville montre souvent un grand contraste et la plupart de conflits s'y déroulent. A l'exemple de la ville de Vienne, nous avons vu qu'elle a enrichi les films *Wiener Blut* et *Operette* grâce à de nombreuses références historiques. Cela a créé une forme de nostalgie. Par ailleurs, la notion du spectacle est soulignée par la mention de plusieurs théâtres viennois dans *Operette* ou le grand bal à la Hofburg dans *Wiener Blut* par exemple.

Enfin, par rapport à la nostalgie dans les films traités, nous avons remarqué que le fait de placer le récit dans le passé, pouvait rappeler les spectateurs d'une meilleure époque. Cela avait pour effet qu'ils se sont éloignés d'un présent qui était chargé d'angoisses et de soucis.

La propagande nationale-socialiste a été suggestive dans le cinéma musical. Quelques notions comme l'image de la femme sont plus perceptibles que d'autres dans les films cités. Pourtant, si nous analysons les chansons, par exemple, nous comprenons à quel point la propagande nationale-socialiste était cachée entre les lignes.

Bibliographie

Cinéma :

ALBERS, Jens. *Der Unterhaltungsfilm im Dritten Reich: Heinz Rühmann zwischen Starkult und Propaganda*. [en ligne]. GRIN Verlag, 2008.

BONO, Francesco. *Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt*. Munich : edition text+kritik, 2010.

BURGSTALLER, Daniela. *Der Topos „Musikstadt Wien“ in den Filmen von Willi Forst*. Mémoire : Musicologie. Vienne : Universität Wien, 2009.

COURTADE, Francis et CADARS, Pierre. *Histoire du Cinéma nazi*. Paris : Eric Losfeld, Le Terrain Vague, 1972.

DACHS, Robert. *Willi Forst. Eine Biographie*. Wien : Kremayr & Scheriau, 1986.

FORBIG, Karsten et KIRSTEN, Antje. « Préface », in Karsten Forbig et Antje Kirsten (dir.), *Il était une fois en RDA... Une rétrospective de la DEFA*. Berne : Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2010.

HEIZMANN, Jürgen. *Filmgenres: Heimatfilm international: Reclam Filmgenres*. [en ligne]. Reclam Verlag, 2016.

KOCHENRATH, Hans-Peter. *Der Film im Dritten Reich – Dokumentation*. Cologne : Arbeitsgemeinschaft für Filmfragen an der Universität zu Köln, 1963.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 2009.

KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler*. Berlin : Suhrkamp Verlag, 2012.

OERTEL, Rudolf. *Filmspiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films*. Vienne : Wilhelm Frick Verlag, 1941.

RABENALT, Arthur Maria. *Film im Zwielicht/Über den unpolitischen Film des Dritten Reichs und die Begrenzung des totalitären Anspruches*. Munich : Copress Verlag, 1958.

TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films 1934-1945*. Munich : Rogner & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, 1983.

WULF, Joseph. *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Gütersloh : Sigbert Mohn Verlag, 1964

Programmes de cinéma :

FREUND, Fritz. *Der Bettelstudent*. Vienne : Filmpropaganda Ges. m. b. H., Illustrierter Film-Kurier, n° 1498. (cf. Tableau de *Der Bettelstudent* p. 23.)

HERZBERG, Georg. *Willi Forst's Wiener Blut*. Berlin : Vereinigte Verlagsgesellschaften Franke, Illustrierter Film-Kurier, n° 3277. (cf. Tableau de *Wiener Blut* p. 11.)

HERZBERG, Georg. *Wir machen Musik*. Berlin : Vereinigte Verlagsgesellschaften Franke, Illustrierter Film-Kurier, n° 3291. (cf. Tableau de *Wir machen Musik* p. 19.)

ILLUSTRIERTER FILM-KURIER. *Willy Forsts Operette*. n° 3167. (cf. Tableau d'*Operette* p. 14.)

LEMINGER, R. *Der Bettelstudent*. Vienne : „Das Programm von heute“. Die Kinozeitschrift für das Publikum, n° 81, 1952.

MÖLLER, Olaf. *Willi Forst: Diesseits und jenseits von Österreich*. filmarchiv, 2003, n° 08.

Théâtre et Musique :

BRÜNINGHAUS, Marc. *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. [en ligne]. Diplomica Verlag, 2010, 108 p.

GENÉE, Richard et HAFNER, Carl. *Die Fledermaus*. Vienne : Bühnen- und Musikverlag Josef Weinberger, 1946.

IMBERT, Charles. *Geschichte des Chansons und der Operette*. Lausanne : Editions Rencontre, 1967.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Éditions Gallimard, 1978.

LAMPRECHT, Niko. *Musik im Nationalsozialismus: Ideologie – Propaganda – Widersprüche*. Schwalbach/Ts : Wochenschau Verlag, Dr. Kurt Debus GmbH, 2015.

MOSER, Hans Joachim. *Musiklexikon*. Hambourg : Musikverlag Hans Sikorski, 1951.

RAIMUND, Ferdinand. *Der Verschwender*. In : Ferdinand Raimund. Werke in zwei Bänden. Band II. Salzburg : Verlag „Das Bergland-Buch“, 1984.

WOLFF, Eduard et ZELTON, Heinrich. *Operette und Musical – der neue Führer*. Weyarn : Seehamer Verlag, 1995.

National-socialisme :

BEDÜRFTIG, Friedemann. *Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon*. Munich : Piper Verlag, 2002.

DINSMAN, Melissa. *Modernism at the Microphone: Radio, Propaganda, and Literary Aesthetics During World War II*. [en ligne]. Bloomsbury Publishing, 2015.

Dipl. Ing. FEDER, Gottfried. *Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken*. Munich : Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher Nachfolger, 1938.

FONTAINE, Karin. *Nationalsozialistische Aktivistinnen (1933-1945): Hausfrauen, Mütter, Berufstätige, Akademikerinnen : so sahen sie sich und ihre Rolle im "tausendjährigen Reich"*. Würzburg : Königshausen & Neumann GmbH, 2003.

KLAGGE, Manuela. *Frauen im Dritten Reich. Ideologie und Alltag*. GRIN Verlag, 2016.

LÜCK, Margret. *die frau im männerstaat. Die gesellschaftliche Stellung der Frau im Nationalsozialismus. Eine Analyse aus pädagogischer Sicht*. Francfort-sur-le-Main : Verlag Peter Lang GmbH, 1979

PECHAU, Manfred. *Nationalsozialismus und deutsche Sprache*. Greifswald : E. Panzig & Co., 1935.

PETERS, Olaf. *Fear and Propaganda: National Socialism and the Concept of "Degenerate Art"*. Social Research, Spring 2016, Vol. 83 Issue 1.

PHILIPP, Hans. *Das Programm der Nationalsozialisten*. Vienne : Wiener Volksbuchhandlung, 1932

SCHMITZ-BERNING, Cornelia. *Vokabular des Nationalsozialismus*. Walter de Gruyter, 2010.

Vienne :

BAEDEKER, Karl. *Wien und Umgebung*. Freiburg/Br. : Rombach + Co. GmbH, 1979.

HUBMANN, Franz et WALLNER, Viktor. *Baden bei Wien. Plauderei über eine Stadt*. St. Pölten : Verlag Niederösterreichisches Pressehaus, 1980.

VEIGL, Hans. *Wiener Kaffeehausführer*. Wien : Verlag Kremayr & Scheriau, 1989.

Autre :

KRONENBERG, Volker. *Patriotismus in Deutschland: Perspektiven für eine weltoffene Nation*. Wiesbaden : VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.

FUSSY, Herbert et al. *Österreichisches Wörterbuch Schulausgabe*. Vienne : öbv & hpt VerlagsgmbH &Co. KG, 2001, p. 353.

DVD :

FORST, Willi. *Wiener Blut*. [DVD]. Fernsehjuwelen GmbH, 2018. (1h43').

Sitographie

Cinéma :

FILMDIENST. *Opernball (1939)* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur <https://www.filmdienst.de/film/details/40456/opernball-1939> (Consulté le 31/07/2019).

FILMPORTAL. *Der Bettelstudent* [en ligne]. Disponible sur https://www.filmportal.de/film/der-bettelstudent_ee7f0baba5eb417fb6f8a52d7b4d6eda (Consulté le 29/08/2019). (cf. Tableau de *Der Bettelstudent* p. 23.)

FILMPORTAL. *Georg Jacoby* [en ligne]. Disponible sur https://www.filmportal.de/person/georg-jacoby_567b7718068345a4802b9bb1b4dd0841 (Consulté le 30/08/2019).

FILMPORTAL. *Helmut Käutner* [en ligne]. Disponible sur https://www.filmportal.de/person/helmut-kaeutner_dc43e0d0428247a6ac605e880d18bfcd (Consulté le 29/08/2019).

IMDB. *Der Bettelstudent (1936) Release Info* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0027351/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Consulté le 29/08/2019). (cf. Tableau de *Der Bettelstudent* p. 23.)

IMDB. *Der Bettelstudent (1936) Technical Specifications* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0027351/technical?ref_=tt_dt_spec (Consulté le 29/08/2019). (cf. Tableau de *Der Bettelstudent* p. 23.)

IMDB. *Die Frau meiner Träume (1944) Release Info* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur : https://www.imdb.com/title/tt0036838/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Consulté le 07/08/2019).

IMDB. *Glück muß man haben (1950) Release Info* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0037745/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Consulté le 31/03/2019).

IMDB. *Nanon (1938) Soundtracks* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0228630/soundtrack?ref_=tt_trv_snd (Consulté le 27/07/2019).

IMDB. *Operette (1940) Full Cast & Crew*. [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0032877/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast (Consulté le 07/09/2019). (cf. Tableau d'*Operette* p. 14.)

IMDB. *Operette (1940) Release Info*. [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0032877/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Consulté le 28/08/2019). (cf. Tableau d'*Operette* p. 14.)

IMDB. *Operette (1940) Technical Specifications*. [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0032877/technical?ref_=tt_dt_spec (Consulté le 28/08/2019). (cf. Tableau d' *Operette* p. 14.)

IMDB. *Opernball (1939) Soundtracks* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0031763/soundtrack?ref_=tt_trv_snd (Consulté le 31/07/2019).

IMDB. *Wiener Blut (1942) Full Cast & Crew*. [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0035559/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm (Consulté le 07/09/2019). (cf. Tableau de *Wiener Blut* p. 11.)

IMDB. *Wiener Blut (1942) Release Info* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0035559/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (Consulté le 03/09/2019). (cf. Tableau de *Wiener Blut* p. 11.)

IMDB. *Wiener Blut (1942) Technical Specifications* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0035559/technical?ref_=tt_dt_spec (Consulté le 03/09/2019). (cf. Tableau de *Wiener Blut* p. 11.)

IMDB. *Wir machen Musik (1942) Full Cast & Crew* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0035566/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm (Consulté le 28/08/2019). (cf. Tableau de *Wir machen Musik* p. 19.)

IMDB. *Wir machen Musik (1942) Release Info* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0035566/releaseinfo?ref_=tt_dt_dt (consulté le 28/08/2019). (cf. Tableau de *Wir machen Musik* p. 19.)

IMDB. *Wir machen Musik (1942) Technical Specifications* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur https://www.imdb.com/title/tt0035566/technical?ref_=tt_dt_spec (consulté le 28/08/2019). (cf. Tableau de *Wir machen Musik* p. 19.)

Films :

DEUTSCHE FILMOTHEK. *1940 Operette (Willi Forst)*. [film]. In : Archive.org. [1h49'27"]. Disponible sur <https://archive.org/details/1940Operette24pWilliForst> (Consulté le 17/06/2019).

JACOBY, Georg. *Der Bettelstudent*. [film de fiction]. [1h29'41"].

MAISCH, Herbert. *Nanon (1938)*. [film]. In : veoh.com. [1h18'17"]. Disponible sur <https://www.veoh.com/watch/v38213508TtGkkrDP> (Consulté le 28/07/2019).

REICHSFILMKAMMER. *Die Frau meiner Träume (1944)*. [film]. In : Archive.org. [1h33'46"]. Disponible sur <https://archive.org/details/DieFrauMeinerTraume1944> (Consulté le 02/09/2019).

REICHSFILMKAMMER. *Es leuchten die Sterne (1937)*. [film]. In : Archive.org. [1h34'25"]. Disponible sur <https://archive.org/details/EsLeuchtenDieSterne1937> (Consulté le 13/08/2019).

REICHSFILMKAMMER. *Wir Machen Musik (1942)*. [film]. In : Archive.org. [1h28'38"]. Disponible sur <https://archive.org/details/WirMachenMusik1942> (Consulté le 24/07/2019).

REICHSFILMKAMMER. *Wunschkonzert (1940)*. [film]. In : Archive.org. [1h36'57"]. Disponible sur https://archive.org/details/Wunschkonzert1940_543 (Consulté le 01/09/2019).

SUCHSLAND, Rüdiger. *Quand Hitler faisait son cinéma (1933 - 1945) || Documentaire ARTE 2017 HD* ||. [12 décembre 2017]. [Film documentaire]. In : Youtube. [1h39'16"]. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=KgfhXVMulGk> (Consulté le 07/04/2019).

VON BOLVÁRY, Géza. *Opera Ball_(1939)_- (Comedy, Musical, Romance)*. [film]. In : dailymotion.com. [1h36'22"]. Disponible sur <https://www.dailymotion.com/video/x6u8fax> (Consulté le 31/07/2019).

VON BOLVÁRY, Géza. *Rosen in Tirol Hans Moser, Theo Linggen 1940 m.* [24 septembre 2016] [Film de fiction] In : youtube.com [1h37'13"]. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=K_0APcCAYZk (Consulté le 23/07/2019).

YOUTUBE. *Im weissen Roessl*. [film]. In : youtube.com [1h23'46"]. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=zsOp2kLX4nE> (Consulté le 20/06/2019).

Théâtre et Musique :

CARL ZELLER. *Der Vogelhändler*. [en ligne]. (2001). Disponible sur <http://www.carlzeller.at/?menu=46&lang=1> (Consulté le 23/07/2019).

HAID, Gerlinde. *Schuhplattler*. [en ligne]. (modifié le 06/05/2001). Disponible sur https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schuhplattler.xml (Consulté le 13/08/2019).

HARRANDT, Andrea. *Carltheater*. [en ligne]. (modifié le 06/05/2001). Disponible sur https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Carl-Theater.xml (Consulté le 24/08/2019).

HOLTES, Nila. *E-Musik – ernste Musik*. [en ligne]. (modifié le 19 décembre 2013). Disponible sur : <https://www.lexikon-der-musik.de/e-musik/> (Consulté le 06/06/2019).

HOLTES, Nila. *Schlager*. [en ligne]. (modifié le 27 janvier 2014). Disponible sur <https://www.lexikon-der-musik.de/schlager/> (Consulté le 06/06/2019).

HOLTES, Nila. *U-Musik – populäre Unterhaltungsmusik*. [en ligne]. (modifié le 19 décembre 2013). Disponible sur <https://www.lexikon-der-musik.de/u-musik/> (Consulté le 06/06/2019).

KORNBERGER, Monika. *Igelhoff, Peter (eig. Ordnung, Rudolf August)*. [en ligne]. (modifié le 6 mai 2001). Disponible sur http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_I/Igelhoff_Peter.xml (Consulté le 06/06/2019).

SCHMIDL, Stefan. *Theater an der Wien*. [en ligne]. (modifié le 06/05/2001). Disponible sur https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Theater_an_der_Wien.xml (Consulté le 24/08/2019).

WIENER STAATSOPER. *Spielplanarchiv*. [en ligne]. Disponible sur <https://archiv.wiener-staatsoper.at> (Consulté le 01/06/2019).

Émission de radio :

SWR2. *Musik und Musikleben im Nationalsozialismus – Teil 1: Musik und Ideologie*. [Émission radio]. Diffusé le 11 mars 2015 à 15h05.

National-socialisme :

PIPER, Ernst. *Historisches Lexikon Bayerns. Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK), 1928-1934*. [en ligne] (modifié le 29 mai 2006). Disponible sur [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund für deutsche Kultur \(KfdK\), 1928-1934](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund_für_deutsche_Kultur_(KfdK),_1928-1934) (Consulté le 19 mars 2019).

Vienne :

BINAL, Irene. *“Der Wiener Schmääh”. Ein Führer durch die österreichische Seele*. [en ligne]. (Modifié le 28/01/2005) Disponible sur <https://web.archive.org/web/20050208225732/http://www.dradio.de/dlr/sendungen/kompass/342857/> (Consulté le 01/09/2019).

WIEN GESCHICHTE WIKI. *Fremdenverkehr*. [en ligne]. (modifié le 02/11/2018). Disponible sur <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Fremdenverkehr> (Consulté le 22/08/2019).

WIEN GESCHICHTE WIKI. *Tigerhöhle*. [en ligne]. (modifié le 21/06/2019). Disponible sur <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Tigerhöhle> (Consulté le 24/08/2019).

Dictionnaires :

DUDEN. *Kabarett, auch, besonders österreichisch Cabaret, das* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur : <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kabarett> (consulté le 29/08/2019).

DUDEN. *Maxen, die* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur <https://www.duden.de/rechtschreibung/Maxen> (Consulté le 03/08/2019).

DUDEN. *Pallawatsch, der* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur <https://www.duden.de/rechtschreibung/Pallawatsch> (Consulté le 24/08/2019).

DUDEN. *schunkeln*. [en ligne]. Disponible sur : <https://www.duden.de/rechtschreibung/schunkeln#Bedeutung-1a> (Consulté le 20/08/2019).

RUSSWURM, Roland. *Österreichisches Wörterbuch* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur : <http://www.ostarrichi.org> (Consulté le 18/08/2019).

Filmographie

Willi Forst :

Operette (1940) de Willi Forst

Wiener Blut (1942) de Willi Forst

Georg Jacoby :

Der Bettelstudent (1936) de Georg Jacoby

Frau meiner Träume (Die) (1944) de Georg Jacoby

Helmut Käutner :

Wir machen Musik (1942) de Helmut Käutner

Géza von Bolváry :

Opernball (1939) de Géza von Bolváry

Rosen in Tirol (1940) de Géza von Bolváry

Autre :

Es leuchten die Sterne (1938) de Hans H. Zerlett

Ich und die Kaiserin (1933) de Friedrich Hollaender

Im weißen Rößl (1935) de Carl Lamac

Nanon (1938) de Herbert Maisch

Opernball (1939) de Géza von Bolváry

Rosen in Tirol (1940) de Géza von Bolváry

Wunschkonzert (1940) d'Eduard von Borsody

Glossaire

Allemand autrichien : L'allemand autrichien désigne les particularités linguistiques de la langue allemande en Autriche et son vocabulaire. Nous pouvons distinguer les dialectes bavarois et alémaniques.³⁹⁰

Anschluß : L'*Anschluß* désigne l'invasion des troupes de Hitler en Autriche le 12 mars 1938. L'Autriche faisait désormais partie du Troisième Reich. Hitler a réussi le projet qu'il avait déjà évoqué dans *Mein Kampf*.³⁹¹

DEFA : « La DEFA, ou Deutsche Film AG, institution centralisée et étatique de la production de films en RDA, a produit des milliers de films, dont des grands classiques de l'histoire du cinéma allemand. »³⁹²

E-Musik : L'*E-Musik* désigne une musique dite *ernst* (« sérieuse »). Elle doit distinguer la musique artistiquement précieuse de celle qui est purement divertissante (*U-Musik*) ou fonctionnelle (*F-Musik*).³⁹³

Fanfare : Signal des trompettes aux sons naturels. Dans le cadre du couvre-feu ce signal peut être joué à plusieurs voix avec des timbales.³⁹⁴

Heimatfilm : Le *Heimatfilm* (film de terroir allemand) doit se référer à un lieu concret qui est plus qu'une décoration ou un lieu choisi par hasard. De plus, le lieu peut être montré de façon réaliste, nostalgique, fantastique ou mythique. Cependant, il doit être d'une grande importance pour le protagoniste du film. Le village et la province sont des lieux fréquents dans le *Heimatfilm*.³⁹⁵

Heurigen : Le *Heuriger* (traduction possible « bar à vin ») avec ses cours sympathiques et ses jardins est devenu un terme international pour le vin viennois, de la gaieté sentimentale et de la musique folklorique viennoise.³⁹⁶

Hofburg : La Hofburg est un bâtiment qui est composée de plusieurs parties irrégulières. Elle est se trouve sur le côté sud-ouest du centre-ville et a été le siège des

³⁹⁰ RUSZWURM, Roland. *Österreichisches Wörterbuch* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur : <http://www.ostarrichi.org> (Consulté le 18/08/2019).

³⁹¹ BEDÜRFTIG, Friedemann. *Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon*. Munich : Piper Verlag, 2002, p. 21.

³⁹² FORBIG, Karsten et KIRSTEN, Antje. « Préface », in Karsten Forbig et Antje Kirsten (dir.), *Il était une fois en RDA... Une rétrospective de la DEFA*. Berne : Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, 2010, p. 5.

³⁹³ HOLTES, Nila. *E-Musik – ernste Musik*. [en ligne]. (modifié le 19 décembre 2013). Disponible sur : <https://www.lexikon-der-musik.de/e-musik/> (Consulté le 06/06/2019).

³⁹⁴ MOSER, Hans Joachim. *Musiklexikon*. Hambourg : Musikverlag Hans Sikorski, 1951, p. 300.

³⁹⁵ HEIZMANN, Jürgen. *Filmgenres: Heimatfilm international: Reclam Filmgenres*. [en ligne]. Reclam Verlag, 2016, 192 p. Disponible sur <https://books.google.at/books?id=Q5B4DwAAQBAJ&pg=PT13&cdq=heimatfilm&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwju0u33zLfkAhUlw8QBHQDbCp8Q6wEITzAE#v=onepage&q=heimatfilm&f=false> (Consulté le 04/09/2019).

³⁹⁶ BAEDEKER, Karl. *Wien und Umgebung, op. cit.*, p. 23.

régnants de l'Autriche pendant plus de six décennies jusqu'en 1918. A l'extérieur, nous pouvons bien voir les différentes formes de construction du Baroque.³⁹⁷

Kabarett : « Le *Kabarett* est une forme de petit spectacle sous la forme de sketches et chansons qui critiquent de façon parodique, drôle des actualités politiques ou évènementiels. »³⁹⁸

Kampfbund : Le *Kampfbund* était l'expression d'une mentalité de défense de l'art. Il s'opposait avec véhémence – en partie avec des actions violentes – contre la modernité artistique. Le *Kampfbund* s'adressait à la bourgeoisie conservatrice et réactionnaire et essayait aussi d'apparaître comme organisation au-dessus des partis.³⁹⁹

Le Programme en 25 points du Parti ouvrier allemand national-socialiste⁴⁰⁰.
Voici les points traités dans le cadre de ce travail⁴⁰¹ :

- 1. Nous exigeons la fédération de tous les Allemands sur la base du Droit des peuples à disposer d'eux-mêmes pour en faire une Grande-Allemagne.
- 2. Nous exigeons l'égalité des droits du peuple allemand face aux autres nations et l'abrogation du traité de Versailles et Saint-Germain.
- 3. Nous exigeons terre et sol (colonies) pour nourrir notre peuple et installer notre excédent de population.
- 4. Les gens ne peuvent être que citoyens s'ils sont camarades du peuple. Les gens ne peuvent être que citoyens s'ils sont du sang allemand. Il n'y pas de considération de la confession. Ainsi, aucun Juif ne peut être camarade du peuple.⁴⁰²
- 9. Tous les citoyens doivent avoir les mêmes droits et obligations.
- 12. L'enrichissement personnel par la guerre devrait être désigné comme crime au peuple compte tenu des sacrifices nombreux au niveau du bien et du sang que chaque guerre provoque. Nous exigeons donc la confiscation de tout profit de guerre.
- 22. Nous exigeons l'abolition des mercenaires et la constitution d'une armée du peuple.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 119.

³⁹⁸ DUDEN. *Kabarett, auch, besonders österreichisch Cabaret, das* [en ligne]. (s.d.) Disponible sur : <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kabarett> (consulté le 29/08/2019).

³⁹⁹ PIPER, Ernst. *Historisches Lexikon Bayerns. Kampfbund für deutsche Kultur (KfdK), 1928-1934*. [en ligne] (modifié le 29 mai 2006). Disponible sur [http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund für deutsche Kultur \(KfdK\), 1928-1934](http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kampfbund_für_deutsche_Kultur_(KfdK),_1928-1934) (Consulté le 19 mars 2019).

⁴⁰⁰ Traduction inofficielle pour ce travail.

⁴⁰¹ Dipl. Ing. FEDER, Gottfried. *Programm der N.S.D.A.P. und seine weltanschaulichen Grundgedanken*, op. cit., p. 15-17.

⁴⁰² PHILIPP, Hans. *Das Programm der Nationalsozialisten*. Vienne : Wiener Volksbuchhandlung, 1932, p. 6.

NSDAP : La *Deutsche Arbeiterpartei*⁴⁰³ a changé de nom un demi an après l'entrée d'Hitler au parti le 24 février 1920 et s'appelait désormais *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP). Le parti avait un programme de 25 points et a choisi la croix gammée comme emblème.⁴⁰⁴

SA : Fondée en 1920 par la NSDAP, cette troupe était en charge d'assurer la sécurité lors des manifestations et de se mobiliser dans le cadre d'affrontements avec des ennemis.⁴⁰⁵

Schlager : Le *Schlager* a un caractère unique que nous ne pouvons définir précisément. Fondamentalement, il est chanté en langue allemande, s'empare des paroles de contenu léger et a une mélodie qui est simple et reconnaissable. Un bon *Schlager*, c'est une chanson qui reste dans la tête après la première écoute et qui permet de chanter avec l'interprète et d'applaudir simultanément.⁴⁰⁶

Schuhplattler : Le *Schuhplattler* (littéralement : « Claquer sur la chaussure ») est une danse virtuose alpine qui consiste à claquer avec ses mains sur les cuisses et les chaussures. Cette danse a son origine dans différentes parties du Tyrol, la Haute-Bavière, la région de Salzbourg et la Carinthie.⁴⁰⁷

Singspiel : Un *Singspiel* est le contraire d'un opéra composé d'un bout à l'autre où le dialogue est principalement récité au lieu de chanté. Les arias sont souvent remplacées par des chansons.⁴⁰⁸

U-Musik : L'*U-Musik* désigne la musique populaire de divertissement. C'est un terme de rassemblement qui comprend toute la musique qui n'est pas *ernst* (sérieux) et qui doit servir au divertissement et à la distraction.⁴⁰⁹

Volksempfänger : Le *Volksempfänger* ou littéralement récepteur du peuple était une radio peu chère conçue par Goebbels. Elle a été produite afin de ne plus recevoir d'émissions régionales et nationales. Cela veut dire que c'était peu probable que des transmissions à ondes-courtes de la Grande-Bretagne ou des États-Unis aient été accessibles au peuple allemand.⁴¹⁰

⁴⁰³ Littéralement : Le Parti des travailleurs allemands.

⁴⁰⁴ BEDÜRFTIG, Friedemann. *Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon. op. cit.*, p. 324.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 440.

⁴⁰⁶ HOLTES, Nila. *Schlager*. [en ligne]. (modifié le 27 janvier 2014). Disponible sur <https://www.lexikon-der-musik.de/schlager/> (Consulté le 06/06/2019).

⁴⁰⁷ HAID, Gerlinde. *Schuhplattler*. [en ligne]. (modifié le 06/05/2001). Disponible sur https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schuhplattler.xml (Consulté le 13/08/2019).

⁴⁰⁸ MOSER, Hans Joachim. *Musiklexikon. op. cit.*, p. 1091.

⁴⁰⁹ HOLTES, Nila. *U-Musik – populäre Unterhaltungsmusik*. [en ligne]. (modifié le 19 décembre 2013). Disponible sur <https://www.lexikon-der-musik.de/u-musik/> (Consulté le 06/06/2019).

⁴¹⁰ DINSMAN, Melissa. *Modernism at the Microphone: Radio, Propaganda, and Literary Aesthetics During World War II*. [en ligne]. Bloomsbury Publishing, 2015, p. 256. Disponible sur : https://books.google.fr/books?id=SpdlCgAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&cf=false (Consulté le 06/06/2019).

Wienerlied : Ce qui est caractéristique pour le *Wienerlied*, c'est le dialecte viennois. Le contenu se réfère souvent à la vie quotidienne comme par exemple l'amitié, l'amour ou la mort.⁴¹¹

Wiener Schmah : Le *Wiener Schmah* (humour viennois) est aussi un peu morbide. Il contient toujours la mélancolie de l'existence et a une connotation ténébreuse. C'est le contraire de l'humour allemand qui se présente plus ouvert et plus direct.⁴¹²

Wienerwald : Le Wienerwald se trouve à l'ouest de Vienne et est la pointe nord-est des Alpes. Il s'étend sur une superficie de 80 km² dans la région autour de Vienne.⁴¹³

⁴¹¹ BURGSTALLER, Daniela. *Der Topos „Musikstadt Wien“ in den Filmen von Willi Forst*. Mémoire : Musicologie. Vienne : Universität Wien, 2009, 115 p.

⁴¹² BINAL, Irene. "Der Wiener Schmah". *Ein Führer durch die österreichische Seele*. [en ligne]. (Modifié le 28/01/2005) Disponible sur <https://web.archive.org/web/20050208225732/http://www.dradio.de/dlr-sendungen/kompass/342857/> (Consulté le 01/09/2019).

⁴¹³ BAEDEKER, Karl. *Wien und Umgebung*, op. cit., p. 272.

Index rerum

Anschluß	17, 59, 109, 129
Dialecte	30, 74, 76, 95, 96, 97, 116, 129, 132
E-Musik	20, 62, 129
Kampfbund	35, 36, 130
NSDAP	35, 36, 38, 89, 95, 96, 131
Schlager	21, 27, 62, 88, 115, 131
U-Musik	20, 62, 102, 129, 131

Index nominum

FORST, Willi	8, 9, 10, 11, 14, 17, 18, 50, 54, 64, 83, 84, 85, 95, 96, 102, 104, 105, 108, 111, 112, 113, 115
GOEBBELS, Joseph	9, 29, 35, 37, 38, 39, 40, 42, 46, 48, 62, 131
Heesters, Johannes	23, 26, 66
HITLER, Adolf	21, 35, 36, 37, 38, 42, 46, 49, 60, 92, 129, 131
IGELHOFF, Peter	19, 53, 57, 59, 68, 102, 115
JACOBY, Georg	5, 23, 25, 26, 27, 48, 49, 75, 115
KÄUTNER, Helmut	8, 19, 21, 22, 68, 98
MILLÖCKER, Karl	14, 23, 53, 56, 58, 59, 112, 115
RÖKK, Marika	23, 26, 30, 48, 85, 88
STRAUSS II, Johann	7, 11, 14, 15, 50, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 66, 72, 77, 112, 113, 115
VON SUPPÉ, Franz	14, 56, 59, 112, 113, 115

Table des illustrations

Illustration 1. <i>Feuertaufe</i> (40:14-40:35)	42
Illustration 2. <i>Der Bettelstudent</i> (31:09-33:51)	60
Illustration 3. <i>Wunschkonzert</i> (1:17:18)	61
Illustration 4. <i>Rosen in Tirol</i> (39:30-42:03)	67
Illustration 5. <i>Wir machen Musik</i> (43:45-45:32)	69
Illustration 6. <i>Operette</i> (38:13-38:30)	72
Illustration 7. <i>Wiener Blut</i> (1:12:01-1:12:27)	76
Illustration 8. <i>Wiener Blut</i> (1:03:11-1:05:45)	79
Illustration 9. <i>Wiener Blut</i> (1:03:11-1:05:45)	80
Illustration 10. <i>Es leuchten die Sterne</i> (4:32-4:39)	82
Illustration 11. <i>Es leuchten die Sterne</i> (4:18-6:27)	83
Illustration 12. <i>Die Frau meiner Träume</i> (44:43-47:37)	87
Illustration 13. <i>Der Bettelstudent</i> (2:53-3:22)	90
Illustration 14. <i>Wir machen Musik</i> (21:36)	99
Illustration 15. <i>Wiener Blut</i> (29:31)	105
Illustration 16. <i>Wiener Blut</i> (29:31)	106
Illustration 17. <i>Operette</i> (2:00)	107
Illustration 18. <i>Operette</i> (1:01:51)	107
Illustration 19. <i>Operette</i> (1:04:13)	108
Illustration 20. <i>Operette</i> (14:59 et 49:27)	112

Table des matières

Remerciements	1
Sommaire	3
Note de présentation	5
1. Introduction	7
1.1. Wiener Blut (1942)	11
1.1.1. Résumé de Wiener Blut	12
1.2. Operette (1940)	14
1.2.1. Résumé d'Operette	15
1.2.2. Sur Willi Forst (1903-1980)	17
1.3. Wir machen Musik (1942)	19
1.3.1. Résumé de Wir machen Musik	20
1.3.2. Sur Helmut Käutner (1908-1980)	21
1.4. Der Bettelstudent (1936)	23
1.4.1. Résumé du Bettelstudent	24
1.4.2. Sur Georg Jacoby (1882-1964)	25
1.5. Problématique	29
1.6. Méthodologie	32
2. La Propagande et l'Idéologie du national-socialisme	35
2.1. Sur la propagande nationale-socialiste de l'art	35
3. Le Cinéma du national-socialisme	37
3.1. Du Hitlerjunge Quex à Kolberg	37
3.2. La Propagande du cinéma	40
3.2.1. La Censure	42
3.2.2. La technique de la propagande cinématographique	43
3.2.3. Goebbels et sa politique du cinéma	46
3.3. L'Économie du cinéma national-socialiste	46
3.4. Introduction sur la comédie musicale	47
3.4.1. La production viennoise	49
3.4.2. Une production musicale sans cesse	49
4. Analyse et contextualisation à travers quatre films musicaux	53
4.1. Spectacle et Musique	53
4.1.1. La Popularité du répertoire musical	53
4.1.1.1. Sur l'U-Musik	62
4.1.2. La séduction à travers la parole	63
4.1.2.2. Le Bonheur et l'Insouciance	71
4.1.2.3. L'Humour	75
4.1.2.4. La Communauté, la Société et la Politique	77
4.2. Idéologie et Histoire	89

4.2.1. Notions idéologiques	89
4.2.1.1. Le Militaire	89
4.2.1.2. Le Patriotisme et l'Origine	91
4.2.2. Le Langage	92
4.2.2.1. Les Influences linguistiques provenant de l'étranger	92
4.2.2.2. Notions linguistiques locales	95
4.2.3. L'Image de la femme	97
4.2.3.1. Le caractère féminin	98
4.2.3.2. La femme dans le couple	101
4.3. Mythologie du territoire	104
4.3.1. Les lieux symboliques	104
4.3.1.1. La Campagne	104
4.3.1.2. Vienne	109
5. Conclusion	115
Bibliographie	119
Sitographie	123
Filmographie	128
Glossaire	129
Index rerum	133
Index nominum	134
Table des illustrations	135

Illustrations - Couverture :

Operette de Willi Forst (Source : www.dhm.de)

Der Bettelstudent de Georg Jacoby (Source : www.mymediawelt.de)

Wiener Blut de Willi Forst (Source : www.filmmuseum.at)

Chanter pour séduire – l'illusion du cinéma musical sous le Troisième Reich se concentre sur l'aspect musical ou bien lyrique du cinéma national-socialiste et traite d'autres éléments propagandistes. A partir des films musicaux *Sang viennois* (1942) et *Opérette* (1940) de Willi Forst, *Vive la musique* (1942) de Helmut Käutner et *L'Étudiant pauvre* (1936) de Georg Jacoby, ce travail analyse le contenu manipulateur des films en les comparant avec d'autres films musicaux du cinéma national-socialiste.

"Singing to seduce – The illusion of musical films in Nazi Germany" deals with the musical and lyrical aspects of Nazi-cinema and investigates further propaganda elements. Based on the musical films "Vienna Blood" (1942) and "Operetta" (1940) by Willi Forst, "We Make Music" (1942) by Helmut Käutner and "The Beggar Student" (1936) by Georg Jacoby, this dissertation analyses the manipulative content of these films and compares them with other musical films of the Third Reich.

