ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

23 | 2015

Le national-socialisme dans son cinéma

Faire peur, faire « vrai » : *Der ewige Jude*. Objectifs, procédés et paradoxes d'un « documentaire » antisémite

*Inszenierte Wirklichkeit und Mobilisierung durch die Angst: der antisemitische
„Doku“-Film Der ewige Jude und seine Paradoxa*

Claire Aslangul

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3402>

DOI : 10.4000/ilcea.3402

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-305-6

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Claire Aslangul, « Faire peur, faire « vrai » : *Der ewige Jude*. Objectifs, procédés et paradoxes d'un « documentaire » antisémite », *ILCEA* [En ligne], 23 | 2015, mis en ligne le 09 juillet 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3402> ; DOI : 10.4000/ilcea.3402

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© ILCEA

Faire peur, faire « vrai » : *Der ewige Jude*.

Objectifs, procédés et paradoxes d'un « documentaire » antisémite

Inszenierte Wirklichkeit und Mobilisierung durch die Angst: der antisemitische „Doku“-Film Der ewige Jude und seine Paradoxa

Claire Aslangul

- 1 Goebbels, qui dans un discours du 28 mars 1933 se définissait comme « un amoureux passionné du 7^e art », voyait dans le cinéma « l'un des moyens les plus modernes et les plus efficaces d'influence des masses¹ ». Connaissant l'importance attribuée au cinéma par le régime national-socialiste dans son ensemble, on peut s'étonner qu'un point fondamental de l'idéologie *völkisch*, l'antisémitisme, ait eu une place relativement secondaire à l'écran : d'une manière générale, les films de propagande ouverte sont, quantitativement, très marginaux, surtout avant le déclenchement de la guerre² ; et en particulier, du moins au premier abord et jusqu'en 1939, la propagande antisémite « apparaît [...] moins développée au cinéma que dans la presse, l'édition, la radio ou les expositions » (Singer, 2003 : 16) : d'un point de vue strictement quantitatif, « l'antisémitisme n'était généralement pas un sujet sur lequel on s'étendait dans le cinéma allemand » (Vandel Winkel, 2008 : 316). Pourtant, à bien y regarder, cette propagande anti-juive était très présente en filigrane (Hollstein, 1971 ; Voghelaer, 2001 : 115-120 ; Mannes, 1999 : 19-24) : ici se vérifient les principes que prônait Goebbels, à savoir que la propagande est d'autant plus efficace qu'elle est indirecte et ne paraît pas « voulue »³. Si le cinéma est bien conçu comme « un moyen pour éduquer », il apparaît fondamental que « l'intention ne [soit] pas [...] remarquée si l'on ne veut pas ennuyer »⁴.
- 2 Ces faits rendent d'autant plus intéressant le revirement des années 1939-1940, même s'il ne faut sous-estimer ni la précocité ni l'impact de la propagande antisémite offensive au cinéma (Aslangul, 2012 : 75-76). Après la période de « réserve relative du cinéma à l'égard

du problème juif » (Friedman, 1983 : 13), ces années, outre la multiplication d'allusions antisémites plus ou moins voilées (Hollstein, 1971), voient en effet la commande et la réalisation de films mettant cette fois le personnage du Juif au centre : *Robert et Bertrand* (*Robert und Bertram*), *Les rapaces* (*Leinen aus Irland*) en 1939, puis *Les Rothschild*, *Jud Süß* et *Le péril juif* (*Der ewige Jude*) en 1940 témoignent d'un changement d'approche important. La Nuit de Cristal du 9 novembre 1938, puis la guerre et les débuts de la déportation des Juifs — face à l'importante population en Pologne, on étudie déjà le Plan Madagascar — ont modifié la donne : il faut préparer les populations⁵, et Goebbels donne, afin de « conditionner les esprits à accepter un antisémitisme atteignant les plus extrêmes violences [...] des directives aux firmes de cinéma pour encourager les scénarios antisémites » (Richard, 2006 : 110). Fin 1939, d'autres motifs plus personnels entrent en ligne de compte : tombé en disgrâce suite à son histoire d'amour avec la jeune actrice tchèque Lida Baarova (Singer, 2003 : 97), le ministre de l'Éducation populaire et de la Propagande est soucieux de faire allégeance à Hitler en abondant dans le sens d'un antisémitisme virulent.

- 3 Parmi ces films, *Der ewige Jude*, réalisé par Fritz Hippler⁶ sur une idée de Eberhard Taubert (« expert » de l'Institut d'études de la question juive fondé en 1934) et projeté en Allemagne à partir de novembre 1940, tient une place particulière et paradoxale. Aucun autre film n'a autant préoccupé Goebbels : il s'engage personnellement dans ce projet et supervise toute la réalisation du film ; c'est celui dont il parle le plus dans ses journaux, notant d'innombrables détails. Et pourtant : plus encore que les films antisémites de fiction, ce « documentaire » va à l'encontre de tous les principes de propagande indirecte ; peu de temps avant encore, Goebbels se targuait de promouvoir une propagande moins grossière que celle de Julius Streicher dans le *Stürmer* et notait par exemple dans son journal, à propos d'un court documentaire antisémite présenté en novembre 1937 dans le cadre d'une exposition consacrée également au thème du *Juif errant*, qui attaquait directement les acteurs juifs de l'époque de Weimar : « Un mauvais film de propagande sur les Juifs dans le cinéma. [...] Trop frontal (*aufdringlich*)⁷ ». Attestant un changement de cap, le documentaire de 1940 reprend les procédés outranciers du *Stürmer*, et l'on note d'ailleurs de très importantes similitudes des modes de représentation avec le livre pour enfants de 1938 *Le champignon vénéneux*⁸. Certaines scènes du documentaire semblent des mises en scène animées des images et du message de cette publication (cf. ill. 1), par exemple à propos de l'abattage rituel :

Le Juif a ça dans le sang
 La colère, l'envie, la haine, la rage
 A l'égard de tout peuple sur terre
 Qui ne soit pas partie du « peuple élu ».
 Il massacre les animaux, il massacre les hommes
 Sa soif de sang ne connaît pas de limites !
 Le monde sera sauvé seulement
 Quand nous l'aurons libéré du Juif.

Illustration 1. – Le champignon vénéneux (*Der Gitpitz*), 1938, p. 38.

Wie die Juden Tiere quälen

Wieder stürzt das Tier zu Boden. Langsam stirbt es. Die Juden aber stehen herum und lachen dazu.

DR

- 4 Autre paradoxe : malgré l'énergie ainsi que les moyens humains et financiers engagés par Goebbels, qui se réjouissait de disposer bientôt d'un « film de propagande de première catégorie » qui serait sa « pièce maîtresse » (carnets, 6.10.1939, et Moeller, 1998 : 241-242), la réception du film semble avoir été assez négative.
- 5 Nous présenterons d'abord quelques grandes lignes et images marquantes de cette production, avant d'analyser en quoi ce documentaire peut être considéré, ainsi que le décrivait Goebbels, comme un « chef d'œuvre » de propagande. Nous nous attarderons ensuite sur une question spécifique au genre documentaire, celle de « l'authenticité », affichée comme argument fondamental pour un film qui prétend faire appel à la vérité et la raison, mais joue en réalité sur les ressorts de la peur et les émotions élémentaires. Pour finir, il faudra s'interroger sur la réception de ce film, car de nombreuses questions persistent quant à son impact réel.

Un documentaire savamment construit : déroulement et séquences clés

- 6 *Der ewige Jude* étant moins connu que, par exemple, *Jud Süß*, il apparaît nécessaire de présenter brièvement les principales séquences qui le composent⁹, en intégrant la scène de l'abattage rituel dont a été expurgée la version destinée aux femmes et aux enfants. Nous parlerons bien ici de *Der ewige Jude* et non du *Péril juif*, sa version française¹⁰, car les deux films diffèrent sensiblement : les copies destinées à l'étranger ont en effet été modifiées et adaptées aux différents publics¹¹, mais aussi amputées d'éléments estimés

par Goebbels trop agressifs pour recevoir l'agrément du public non allemand, moins « ouvert » (Goebbels, 1940, cité par Ahren *et al.*, 1990 : 75).

- 7 Le générique annonce une « contribution cinématographique à l'étude du problème de la juiverie internationale ». Suivent des scènes de Pologne, présentée comme « le foyer infectieux de la juiverie », en particulier des images de ghettos tournées spécialement pour l'occasion : la « victorieuse campagne de Pologne » permet en effet à des équipes allemandes de réaliser des prises fin 1939, alors que toutes les autorisations de tournage demandées jusqu'alors par l'Allemagne avaient été refusées par les autorisés polonaises (Mannes, 1999 : 5). Comme si les terribles conditions de vie n'étaient pas dues aux actions des nazis, mais bien liées à la « saleté intrinsèque et naturelle » des Juifs, on montre des intérieurs pouilleux, des familles entassées dans des pièces vétustes avec de gros plans sur les mouches qui grouillent (ill. 2), puis le commerce dans les rues (ill. 3). Par contraste sont proposées quelques images en contre-plongée des travailleurs allemands disciplinés, avant un retour au ghetto (scènes de marchandage), puis une nouvelle comparaison avec cette fois des travailleurs agricoles « aryens » (ill. 4).

Illustration 2

« Les intérieurs juifs sont sales et pouilleux. »

DR

Illustration 3

« Les Juifs n'aiment pas travailler [...] et font du commerce parce que cela est dans leur nature. »
DR

Illustration 4

« Ils laissent la production et le travail aux peuples qu'ils parasitent. »
DR

- 8 De Pologne, la caméra se déplace ensuite en Palestine, insistant sur les similitudes entre la Pologne et l'Orient ; en guise d'illustration, une carte animée établit un parallèle entre la diaspora juive depuis l'Orient vers l'Occident et la migration des rats.

Illustration 5

« Il n'y a pas de différence entre ces Juifs en Pologne et ceux de Palestine, centre spirituel de la juiverie internationale. »

DR

Illustrations 6, 7 et 8

« Lorsque les Égyptiens, peuple d'agriculteurs, s'élèvent contre les usuriers et les spéculateurs étrangers, ces derniers [...] commencent leur croisade dévastatrice sur la "terre promise", où ils s'installent et pillent sans vergogne des peuples supérieurs en droit et en culture. Ici se développe au fil des siècles, à partir du mélange racial oriental à tendance négroïde, la race impure des Juifs — qui nous reste à nous Européens totalement étrangère, née d'éléments raciaux radicalement différents des nôtres, et différents de nous par le physique et surtout par l'âme. [...] La migration d'autres parties de ce peuple continue sans répit vers l'Espagne, la France, l'Allemagne du Sud et l'Angleterre. Partout, ils se rendent indésirables. [Ils forment] finalement dans les provinces polonaises et russes de l'Europe de l'Est un nouveau et gigantesque foyer. Le XIX^e siècle, avec ses idées humanistes troubles d'égalité et de liberté, donne aux Juifs un essor puissant. Depuis l'Europe de l'Est, ils inondent au cours du XIX^e et du XX^e siècles de manière irrépressible les pays et les villes d'Europe, et même du monde entier. »

DR

- 9 Des statistiques sur le taux de criminels parmi les Juifs sont ensuite martelées, selon lesquelles par exemple les Juifs domineraient à 98 % la prostitution et à 82 % le crime organisé, avant un retour au ghetto qui comprend de longues scènes de « transformation » visant à illustrer une des thèses principales : « le Juif » est d'autant plus dangereux qu'une fois débarrassé de ses attributs traditionnels, on le reconnaît à peine ; il est prêt à s'infiltrer partout et à empoisonner la civilisation occidentale.

Illustrations 9, 10, 11 et 12

« Chacun reconnaît le Juif de l'Est à sa barbe et son caftan. Qu'il s'en déleste, et seul un regard aiguisé pourra reconnaître son origine raciale. Une caractéristique fondamentale du Juif est qu'il s'efforce toujours de masquer son origine. »

DR

- 10 Des extraits de films de fiction montrent immédiatement après des Juifs assimilés, donc particulièrement dangereux. L'histoire de la famille Rothschild est présentée par le biais d'un extrait d'un film américain — à l'origine pro-sémite — puis une séquence animée permet de visualiser l'extension de la famille sur tous les continents, sur le mode de la toile d'araignée.

Illustration 13. – Séquence du film américain *House of Rothschild* (1934), avec des sous-titres erronés.

DR

Illustrations 14, 15 et 16

« La maison Rothschild n'est qu'un exemple de la tactique des Juifs pour tisser la toile de leur influence financière sur l'ensemble de l'humanité laborieuse. [...] Bien qu'ils ne représentent qu'1 % de la population de la terre, ils terrorisent par leur capital les bourses, l'opinion et la politique mondiales. »

DR

- 11 Le même thème est ensuite décliné en politique : « Les Juifs dirigent les gouvernements américains, anglais et français. » Des scènes de la révolution allemande de 1918 et des émeutes spartakistes, décrites comme « terreur juive sous Weimar », permettent d'attaquer de manière ciblée de grands noms du communisme — « les faux prophètes terroristes ». Suit une animation sur l'emprise supposée des Juifs sur les sphères de la justice et de l'économie allemande, ainsi que sur leur prétendue richesse, accompagnée de considérations sur l'inflation et leur responsabilité dans la crise.

Illustration 17

« Sur cent médecins à Berlin, 52 étaient juifs, sur 100 commerçants 60 juifs. »

DR

Illustration 18

« Le patrimoine moyen d'un Allemand s'élève à 810 marks, celui d'un Juif à 10 000 marks. »
DR

Illustration 19

« Tandis que des millions d'Allemands de souche sombraient dans le chômage et la misère, des Juifs immigrés amassèrent en l'espace de quelques années des richesses phénoménales — pas par un travail honnête, mais par l'usure, la roublardise et le mensonge. »

DR

- 12 Le « documentaire » enchaîne sur la sphère artistique : de longues séquences opposent l'art « nordique » et l'art « dégénéré », suivies par la présentation très négative d'écrivains et de scientifiques « enjuivés » — de Hirschfeld, « propageant l'homosexualité », à Einstein, « Juif relativiste ». Une séquence spécifique est dédiée à l'emprise supposée des Juifs sur le théâtre, le cinéma et le cabaret, avec notamment un extrait de *M le Maudit*.

Illustration 20

« La conception du beau que possède l'homme nordique est incompréhensible au Juif. »
DR

Illustration 21

« Ces horreurs, produites par des cerveaux incurablement malades, ont été présentées au public allemand par les critiques d'art juifs comme la plus grande révélation artistique. »

DR

Illustration 22

« Sous couvert de recherches intellectuelles, voire scientifiques, ils ont essayé de détourner les instincts de l'Homme vers des voies dégénérées. »

DR

Illustration 23

« Le Juif relativiste Einstein, qui cachait sa haine de l'Allemand derrière une obscure pseudo-science. »
DR

- 13 C'est ensuite le thème de la religion qui est abordé, avec le dénigrement des rituels juifs — notamment la description de la fête de Pourim comme « fête de la vengeance », ainsi que des citations hors contexte du Talmud censées refléter la méchanceté foncière des Juifs. Sont présentées en lien avec ces coutumes deux terribles et très longues scènes d'abattage rituel, précédées d'un avertissement à l'égard des « âmes sensibles » et suivies d'une énumération des mesures prises par les nazis, malgré les résistances d'une presse « aux mains des Juifs ».

Illustration 24. – Séquence d'un film polonais en yiddish *Der Purimspieler* (1937).

DR

Illustration 25

« Il est recommandé aux âmes sensibles de ne pas regarder les scènes qui suivent. »

DR

Illustration 26

« Ce qu'ils appellent leur religion prescrit aux Juifs de manger seulement du bétail abattu selon leurs rites. Ils laissent les bêtes se vider de leur sang encore vivantes. Ces images sont une preuve irréfutable de la cruauté de cette méthode d'abattage. Elles révèlent le caractère d'une race qui dissimule sa primitivité derrière le masque de l'application pieuse de préceptes religieux. »

DR

- 14 Ces initiatives du régime forment une transition vers des extraits du discours de Hitler le 30 janvier 1939 : « Si la juiverie internationale en Europe et au-delà parvient de nouveau à nous entraîner dans la guerre, alors le résultat sera non pas la victoire de la juiverie, mais l'anéantissement (*Vernichtung*) de la race juive en Europe » — l'extrait est tronqué dans la version internationale, qui ne fait pas mention de cette phrase clé. Cet « appel au meurtre » (Friedman, 1983 : 71) précède la fin en apothéose : des jeunes gens défilant triomphants, avec la reprise notamment de séquences extraites du *Triomphe de la volonté* de Leni Riefenstahl.

Illustration 27

« Sous la direction d'Adolf Hitler, l'Allemagne a engagé le combat contre le Juif éternel ».

DR

Illustrations 28, 29 et 30

« La loi éternelle de la nature, qui veut que la race soit maintenue dans sa pureté, est pour toujours le legs du mouvement national-socialiste au peuple allemand. C'est ainsi que la communauté du peuple allemand marche vers l'avenir. »

DR

Un « chef d'œuvre » de propagande¹²

- ¹⁵ Un regard averti repère au premier coup d'œil quelques procédés à l'œuvre dans ce film, où l'outrance de la propagande frappe par rapport aux productions antérieures. Néanmoins, afin de saisir plus finement les mécanismes très élaborés mis en œuvre dans ce pseudo-documentaire, il est intéressant de les examiner à l'aune des cinq « règles et techniques de propagande » identifiées par Domenach (1973) dans un ouvrage dont les catégories d'analyse restent très opérationnelles.

La règle de simplification et de l'ennemi unique

- 16 Plusieurs hautes personnalités du monde cinématographique national-socialiste ont repris à leur compte le principe présenté par Goebbels le 16 septembre 1935 à propos de la propagande : « Plus elle est simple et primitive, plus elle est efficace » (cité par Segeberg, 2004 : 267). Ainsi, en 1938, le cinéaste Karl Ritter expliquait-il devant la Chambre de la culture nazie que, se donnant comme objectif d'« agir sur des millions de gens simples », la « création artistique » nazie devait « demeurer résolument simple » (cité par Cadars & Courtade, 1972 : 19). Le réalisateur de *Der ewige Jude*, Fritz Hippler, précisait : « Au cinéma plus encore qu'au théâtre, le spectateur doit savoir : qui dois-je aimer, qui dois-je haïr » (cité dans Hornshøj-Møller, 1995 : 13).
- 17 Et de facto, *Der ewige Jude* procède par réduction de l'Histoire du monde à un antagonisme entre les mauvais (les Juifs) et des bons (les Aryens) : les premiers sont toujours filmés à leur désavantage, avec un usage massif de vues en plongée qui « écrasent » les personnages et accentuent leurs traits « sémites », en insistant sur le nez crochu présenté depuis des siècles comme caractéristique de la physionomie juive. Dans les schémas (cf. ill. 17), les Juifs sont figurés en petits personnages noirs, tandis que les « Aryens » sont représentés en blanc ; ces derniers, dans les autres images du film, toujours montrés du côté de la lumière, de l'ordre et de la force par des vues en contre-plongée qui les mettent en valeur. Dans cette « vision de l'histoire » (Delage, 1989), tous les ennemis sont confondus en cette personnification du Mal qu'est le Juif errant : capitalistes américains, révolutionnaires bolchéviques et communistes, Juifs et « enjuivés » sont subsumés dans une figure englobante et générique, vouée à « concentrer [...] la haine » (Domenach, 1973 : 50) ; le Juif est donc présenté comme un « type » unique dans le temps et l'espace malgré ses multiples avatars.
- 18 On remarque que dans *Der ewige Jude*, « la réduction en formules claires [...] et en chiffres », identifiée par Domenach (1973 : 50) comme élément clé d'une propagande efficace, joue à plein. On note aussi la récurrence des schémas « pédagogiques » et des cartes animées : ici, comme que le notait Matard-Bonucci (2001 : 30, 33), le dessin (la toile d'araignée, la caricature) permet de s'émanciper d'un « rapport trop contraignant à la réalité » et de traduire de manière « simplifiée [...] une idéologie hétérogène ». Les contrastes simplificateurs entre « Juif » et « Aryen » fonctionnent par d'intéressants jeux de mise en abyme à la fois à l'intérieur du film, et, pour les spectateurs de l'époque, sur l'ensemble de la séance : *Ostraum — deutscher Raum*, le petit film (*Vorfilm*) de 11 minutes qui précédait la projection de *Der ewige Jude*, montrait une image exemplaire de la colonisation civilisatrice à l'Est par les nazis, ce qui devait mettre en relief le retard et la saleté des populations juives apparaissant ensuite dans les premières scènes du « documentaire ».

La règle de grossissement et de défiguration

- 19 Elle est illustrée ici de multiples manières. La plus frappante concerne la déshumanisation flagrante des personnages de Juifs, qui obsède Goebbels — il écrit par exemple dans ses carnets le 10 octobre 1939 : « Les Juifs ne sont plus des hommes. Ce sont des bêtes féroces (*Raubtiere*) dotées d'un intellect froid, il faut se débarrasser de ces nuisibles. » La comparaison entre la diaspora juive et les rats empoisonneurs, métaphore filée tout au

long du film, est déclinée aussi au travers du thème du bacille et de « la juiverie » comme maladie du corps allemand — un vocabulaire pseudo-médical qu'Hitler se plaisait à utiliser : « J'ai l'impression d'être un Robert Koch sur le plan politique. [...] J'ai découvert que le Juif est un bacille et le ferment de toute décomposition sociale » (cité par Delage, 1989 : 62) ; la reprise de codes visuels servant à figurer, dans les livres de médecine, des foyers d'infection (cf. ill. 7), est patente.

- 20 Les statistiques, invérifiables mais impressionnantes, sur la participation des Juifs à la criminalité ou leur richesse supposée, servent le même objectif d'exagération qui doit inspirer la terreur, tout comme les mises en scène de l'abattage rituel qui montrent des personnages sadiques, filmés de telle manière qu'ils semblent prendre plaisir à massacrer les animaux.

Illustration 31. – Le bourreau souriant avant le massacre des animaux.

DR

La règle d'orchestration

- 21 Il n'est pas anodin que Domenach utilise, pour décrire l'une des techniques de propagande qu'il repère, la métaphore musicale, à laquelle tant les dignitaires nazis que les historiens ont fait régulièrement appel. Ainsi, en écho à Hippler qui décrivait *Der ewige Jude* comme « une symphonie du dégoût et de l'horreur » (cité dans Friedman, 1983 : 70), Siegfried Kracauer (1987 : 315) relève que le pouvoir nazi avait procédé par sa propagande à « un traitement polyphonique [...], une somptueuse orchestration pour influencer les masses »¹³. En effet, plus encore que d'autres régimes, celui de l'Allemagne hitlérienne a utilisé la « répétition inlassable des thèmes principaux » (Domenach, 1973 : 55), en jouant sur divers registres et au moyen de supports variés.
- 22 À l'intérieur du film, la même opposition manichéenne est déclinée dans les différents domaines déjà évoqués, avec notamment les différences entre le type physique aryen et le type dit « sémite », le contraste entre l'art nordique sur fond de la Toccata de Bach et l'art

« enjuivé » accompagné de musique jazz, l'amour des animaux des bons Allemands face à la cruauté juive. À ce propos, il est intéressant de noter qu'une première scène, qui passe presque inaperçue, de cruauté à l'égard d'oiseaux de basse-cour, prépare le spectateur à la scène finale. On a donc affaire à des variations sur des thèmes, mais aussi à des reprises de motifs bien précis sur le mode du *crescendo*.

- 23 Ces thèmes et motifs renvoient également, et répètent, ce qu'on trouve sur les autres supports de la propagande, destinés à différents publics. Ces phénomènes d'intermédialité/intericonicité sont trop riches pour être tous développés ici, citons seulement quelques exemples : le parallèle entre le rat et l'ennemi apparaît dans d'autres films, notamment *Les Rothschild* et *Hans Westmar* (l'ennemi communiste), et il était connu des lecteurs de *Mein Kampf* (Mannes, 1999 : 68 ; Delage, 1989 : 62). Le thème du masque, et conjointement l'entreprise nazie de dévoilement de la « véritable nature » des Juifs, sont essentiels dans *Jud Süß* : Veit Harlan prétendait y montrer « la juiverie primitive telle qu'elle était alors et telle qu'elle s'est maintenue dans ce qu'était la Pologne. En opposition avec cette juiverie primitive, il y a le Juif Süß, l'élégant conseiller financier de la cour, le politicien rusé, en un mot : le Juif camouflé » (cité par Cadars & Courtade, 1972 : 195-196). Ce thème est également omniprésent dans *Les rapaces* (Friedman, 1983 : 48-49), dont l'affiche au visage double illustre l'idée que « l'élégance extérieure d'un Juif n'est qu'une façade » derrière laquelle il faut déceler « lâcheté, brutalité et fourberie » (cité par Leiser, 1968 : 69)¹⁴.

Illustration 32. – *Les rapaces* (*Leinen aus Irland*) : affiche française du film de 1939.

DR

- 24 En termes d'organisation narrative, c'est-à-dire d'agencement des motifs et non seulement de leur simple récurrence, il est fort intéressant de noter que l'ordre des séquences du film reprend et développe les arguments présentés dans le livre pour

enfants *Le champignon vénéneux* (*Der Giftpilz*) déjà évoqué — « comment reconnaître un Juif », « le Juif et la finance mondiale »...

Illustrations 33 et 34. — *Le champignon vénéneux* (*Der Giftpilz*), 1938, p. 10 et 48.

DR

La règle de transfusion

- 25 Si la règle d'orchestration se réfère à une utilisation dans la synchronie de thèmes inlassablement répétés, la règle de transfert (ou transfusion) renvoie quant à elle aux phénomènes de reprises et de variations dans la diachronie, par la réalisation de « greffes » sur des « substrat[s] préexistant[s] » (Domenach, 1973 : 62). L'effet de reconnaissance (*Aha-Effekt* en allemand) que provoque la réutilisation d'éléments déjà connus est d'une redoutable efficacité pour conforter des préjugés préexistants, et créer chez le spectateur « ce sentiment réconfortant qui s'exprime par des phrases comme : “j'en étais sûr” ; “je l'avais bien dit” » (Domenach, 1973 : 63). Le régime nazi reprend très largement des représentations schématiques déjà bien établies, qui ont depuis longtemps servi à caractériser, catégoriser, réduire la figure antagoniste pour se définir soi-même (Frank, 2000 : 23). Ces stéréotypes antisémites font à l'époque presque partie du « bon sens populaire » (Friedländer, 1971 ; Friedman, 1983 : 72-90 ; Singer, 2003 : 13-14). L'inscription dans une continuité de discours sur le Juif est aussi censée conférer une certaine légitimité, de même que les autres instances « incontestables » convoquées en soutien à l'argumentation antisémite comme Wagner par exemple, dont on trouve plusieurs citations dans *Der ewige Jude*.
- 26 Outre les clichés sur le type morphologique et l'âme « diabolique » et mercantile des Juifs, on repère dans ce « documentaire » un exemple frappant de variation sur le motif ancien du Juif assassin de petits enfants, à travers l'extrait de la scène de *M le Maudit* où l'acteur Peter Lorre est identifié à son personnage et devient le symbole du « Juif criminel ».

La règle d'unanimité et de contagion

- 27 La dernière technique élémentaire de propagande, qui consiste à « créer l'impression d'unanimité et s'en servir à la fois comme d'un moyen d'enthousiasme et de terreur » et qui représente un « mécanisme de base des propagandes totalitaires » (Domenach, 1973 : 66), est particulièrement sensible dans ce film. Le public est ici en permanence apostrophé comme faisant partie d'un « nous » (les Aryens) opposé à « eux, les Juifs ». Par ce que Friedman (1983 : 111 et suiv.) nomme une « dialectique du rejet et de l'intégration », les spectateurs sont unis devant l'horreur que suscitent les « crimes » des Juifs, puis, dans quelques séquences d'intermèdes « aryens » et dans l'apothéose finale, rassemblés dans l'espoir de salut que propose le régime nazi.
- 28 Cette opposition est mise en scène avec un rythme et une progression qui fait passer les spectateurs par « toute une palette de sentiments » (Domenach, 1973 : 74). La narration très habile joue sur le contraste entre d'une part des moments où le spectateur se sent *confirmé* dans ses représentations, et d'autre part des périodes de tension extrême où le choc des images vient le bouleverser (*Schock-Effekt*). Cette « organisation narrative » (Bertin-Maghit, 2004 : 191) happe littéralement le spectateur, entraîné par « un flux ininterrompu d'images, un mouvement perpétuel, destiné à maintenir, à renouveler [son] intérêt [...], mais aussi à annuler d'éventuelles questions par l'accumulation de matériel visuel » (Friedman, 1983 : 70).
- 29 On retrouve sur l'ensemble du documentaire le schéma dramaturgique « classique » de l'évocation d'une catastrophe, compensée finalement par une vision d'espérance qui incite à se regrouper derrière la figure du *Führer*. Les journaux de l'époque commentèrent fréquemment cet aspect, notant — ou plutôt écrivant sous l'injonction de Goebbels — que les jeux sur le « lumineux contraste » entre les scènes de boucherie et « les images d'hommes allemands et de l'ordre allemand [...] emplissent le spectateur d'un sentiment de profonde reconnaissance de pouvoir appartenir au peuple dont le Führer résout de façon fondamentale le problème juif » (*Illustrierter Film-Kurier*, 27.11.1940) : « quand le film se termine, [...] le spectateur respire » (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 29.11.1940). Dans les rapports des services de renseignement intérieur que cite Albrecht (1979 : 222-224), il est relevé que les spectateurs ont fréquemment applaudi lorsque après la scène de l'abattage rituel, Hitler annonçait la fin de ce massacre et l'extermination de la race juive...

Entre émotion et « raison » — les marques de l'authenticité

- 30 Comment est-il possible que le public de l'époque ait perçu *Der ewige Jude* comme un « documentaire » ? Le commentaire de S. Kracauer sur le cinéma nazi semble presque taillé sur mesure pour *Der ewige Jude* : « Cette propagande avait pour but de manipuler à volonté les gens grâce à la régression psychologique [...], d'impressionner les gens plutôt que de les informer » (1987 : 315). Pourtant, si l'émotion — la peur notamment¹⁵ — jouait un grand rôle, la revendication d'authenticité était l'argument principal justifiant l'intérêt de ce film. À cet égard, on a là un exemple représentatif de l'usage que les nazis ont fait de la « preuve par l'image » : les images, disaient-ils, parlent, elles « se suffisent à elles-mêmes » (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 29.11.1940)¹⁶.

Illustration 35. – Pourquoi une politique de la race et du peuplement ? Les images parlent d'elles-mêmes ! Revue de propagande pour la politique raciale nazie.

DR

- 31 Remarquons au passage que le documentaire (celui-ci comme celui sur Terezin¹⁷) n'a pas l'apanage de cette revendication : *Le Juif Süß* se prétendait lui aussi « basé sur des faits réels » et fut présenté ainsi par la critique, de même que *Les Rothschild*. Mais dans *Der ewige Jude*, le régime exploite à plein l'effet de réel de l'image photographique et de reportage — ce que Barthes théoriserait comme le « ça-a-été », ce qui a laissé son empreinte sur la pellicule. Tout est mis en œuvre pour que « la haine des Juifs n'apparaisse pas comme résultant d'une volonté préétablie par les autorités nazies, mais comme émanant de la réalité même des mœurs et du comportement de ceux qui constituaient l'antirace » (Delage, 1989 : 63). Cette analyse est confirmée par Hollstein (1971 : 22), qui se base sur un compte rendu du *Zeitschriftendienst* du 17 mai 1940 pour remarquer que Goebbels avait donné aux journaux des consignes très précises : « La désignation du film comme "antisémite" a été formellement interdite, car on tenait à montrer que le film n'exprimait aucun jugement de valeur (*Wertung*), mais qu'il montrait simplement les faits tels qu'ils étaient (*nüchterne Tatsachen*). »
- 32 Parmi les « marqueurs d'authenticité », ces éléments qui mettent en place une « lecture documentariste » du film (Bertin-Maghit, 2004 : 13), on note la place importante (plus d'un tiers) réservée aux « vues authentiques » (non jouées par des acteurs), prises par des équipes spéciales dans les ghettos en Pologne pour les besoins du film ou par des *Propagandakompanien* envoyées à l'Est pour livrer les images des actualités (*Wochenschaun*). Le générique annonce d'ailleurs : « Ce film montre des prises de vues originales des ghettos polonais, il nous montre les Juifs comme ils sont en réalité, avant qu'ils ne se dissimulent sous le masque de l'Européen civilisé. » La « science » et ses statistiques

parent la production d'une aura de vérité et d'objectivité ; les séquences avec des cartes animées sont typiques des « films pédagogiques » (*Aufklärungsfilme*) : on aurait affaire ici à « une leçon d'anthropologie » et de géographie¹⁸... Et cela est rendu d'autant plus plausible que la voix *off* est reconnue à l'époque comme celle de Harry Giese qui accompagnait les reportages « réalistes » des *Wochenschauen* (Hornshøj-Møller, 1995 : 32).

- 33 En réalité bien sûr, les images ne parlent pas d'elles-mêmes, elles disent ce qu'on veut leur faire dire. En plus des angles de vue qui accentuent certaines physionomies, c'est surtout la bande son qui guide l'interprétation : sans le ton docte du commentaire, on pourrait comprendre maintes scènes comme des dénonciations de la condition imposée aux Juifs dans les ghettos. La musique aussi joue un grand rôle : le thème principal, lancinant, a été composé spécialement pour « sonner juif » et dissonant (Hornshøj-Møller, 1995 : 32), sans toutefois être atonale — et il fallut pour s'en assurer l'approbation d'un musicologue ; le « tapis musical » s'arrête dans certaines scènes « authentiques », quand il s'agit de mettre en valeur les grognements du bétail lors de l'abattage rituel.
- 34 En plus de ces manipulations d'ensemble, seul un œil expert repère d'authentiques falsifications derrière certains éléments insérés comme gages d'objectivité : ainsi, les photographies des journaux de gauche présentées comme favorables à l'abattage rituel sont des faux (Bucher, 1982 : 327). Les citations du Talmud, prétendument originales, sont en grande partie erronées (Ahren *et al.*, 1990 : 78-79). Les traductions des extraits de dialogues du film américain pro-sémite *Les Rothschild* sont tronquées et inexacts, mettant l'accent sur les dimensions de complot et de conquête de l'Europe. Les statistiques sur la « criminalité juive » ou le patrimoine des Juifs et des Aryens ou bien n'existent pas, ou bien émanent de sources internes au Parti et sont donc manipulées en amont. Si les personnages des vues de ghettos sont « authentiques » (au sens où il ne s'agit pas d'acteurs), les scènes de métamorphose (cf. ill. 9-12) sont bien entendu posées et mises en scène.

Conclusion : Une réception ratée ?

- 35 Modèle du genre, représentatif d'une certaine conception de l'image comme outil de manipulation et de contrôle, *Der ewige Jude* a été testé tout au long de sa réalisation devant des publics « d'experts » — artistes, professeurs d'université, représentants de l'État et du Parti. Il a reçu quatre mentions (*Prädikate*) prestigieuses attestant l'importance qu'on lui accordait : *staatspolitisch wertvoll*, *künstlerisch wertvoll*, *volksbildend*, *Lehrfilm* — et, pour la version expurgée, *jugendwert* : sa diffusion s'adressait donc à un public très large, avec notamment des projections obligatoires pour les jeunes des organisations HJ et BDM, ainsi que dans les lieux où les déportations de Juifs étaient imminentes (Friedman, 1983 : 13). En décembre 1940 et janvier 1941, *Der ewige Jude* a été distribué dans environ la moitié des cinémas allemands (Mannes, 1989 : 63) et il a bénéficié d'une intense publicité (Friedman, 1983 : 10 ; Hornshøj-Møller, 1995 : 36 et suiv.). Il est donc inexact d'affirmer que *Jud Süß* et *Der ewige Jude* auraient visé deux publics différents, le premier destiné à la « masse », le deuxième pour « mobiliser » et faire passer à l'action des antisémites déjà convaincus. Comme le montre bien Mannes (1999 : 86), *Jud Süß* et *Der Ewige Jude* poursuivaient par deux chemins différents le même but (*Zwei Wege, ein Ziel*), et c'est ainsi que Fritz Hippler le concevait : « *Der Ewige Jude* représente en tant que film documentaire un complément du film de fiction [...]. Le documentaire a pour but de donner un reflet direct (*ein unmittelbares Abbild*) de la réalité. » (Cité dans Mannes, 1999 : 86)

- 36 Malgré tous les efforts déployés, *Der ewige Jude* n'a pas connu le succès commercial de *Jud Süß* ni d'autres films qui mêlaient propagande et divertissement (Hollstein, 1971 : 117-119), et il n'a finalement attiré que 2 millions de spectateurs (Ahren *et al.*, 1990 : 29) contre plus de 20 millions pour *Jud Süß*. Les services de renseignement intérieur attestent les réticences du public qui trouvait le film « trop cru », « trop dur » et qui « en avait assez de toutes ces cochonneries juives » après avoir « déjà été suffisamment informé par le biais du film *Jud Süß* »¹⁹. Et *de facto*, le film a été retiré de nombreuses salles. Ces remarques semblent confirmer le fait constaté pour la période d'avant-guerre selon lequel « les films purement de propagande étaient non seulement invendables à l'étranger mais s'avéraient même impuissants à attirer le public allemand²⁰ ».
- 37 Cela suffit-il à affirmer que la réception de *Der ewige Jude* aurait été ratée ? Quel a pu être l'impact de cette production ? Dans les recherches récentes, les avis des historiens concernant l'influence réelle du cinéma nazi sur le public allemand divergent largement. Tandis que Reeves (1999) s'interroge sur la réalité du pouvoir de la propagande filmique en général, Bimbenet (2008) et Vandel Winkel (2008) parlent d'un impact limité en particulier pour les films antisémites, qui « furent au mieux capable de renforcer les attitudes existantes, pas de changer les mentalités sur le long terme » (Vandel Winkel, 2008 : 323). Pourtant, il est tout à fait plausible de considérer comme Mannes et Hornshøj-Møller qu'avec l'inclusion du discours sur l'anéantissement des Juifs d'Europe, « *Der ewige Jude* peut être vu comme une sorte d'annonce officielle de la décision d'Hitler en vue de l'Holocauste » (2004 : n. p.), relevant de la préparation psychologique des masses aux massacres à venir. Plusieurs autres auteurs s'accordent à dire que *Der ewige Jude*, combiné à *Jud Süß*, a largement contribué à l'acceptation des déportations et de l'extermination, « garantissant un silence complice de la part des masses » (Hoffmann, 1988 : 154).
- 38 Si l'on se place au niveau des acteurs principaux de l'Holocauste, certains historiens vont jusqu'à décrire *Der ewige Jude* comme un *accélérateur*, voire un *déclencheur* de la prise de décision ; Hornshøj-Møller et Mannes (2004) remarquent ainsi :
- Le visionnage de nouvelles scènes, qui montraient l'abattage rituel de moutons et autre bétail, et qui selon les instructions de Goebbels avaient volontairement été filmées pour les faire apparaître comme de la cruauté sur les animaux, conduit au commentaire suivant de Goebbels dans son journal : « Ces Juifs doivent être anéantis. » L'antisémitisme radical de Joseph Goebbels dégénéra grâce à l'expérience de cette « réalité » mise en scène, en une pulsion de meurtre. (Voir aussi Ahren *et al.*, 1990 : 18)
- 39 Même si « la relation d'implication entre la préparation des films et l'élaboration de la "solution finale" est difficile à cerner » (Friedman, 1983 : 12 et suiv.), on aurait affaire ici à une production certes relativement marginale, mais à l'impact non négligeable.
- 40 Aujourd'hui, malgré son relatif échec commercial sous Hitler (qui encore une fois ne dit pas grand chose de son influence réelle), ce film est passé à la postérité : bien qu'il reste interdit de diffusion dans de nombreux pays, *Der ewige Jude* est l'objet d'un véritable culte dans les cercles néonazis, et la presse s'est fait l'écho récemment d'émeutes lors de sa projection, notamment à Budapest²¹. Dans les enseignements universitaires, son caractère de propagande extraordinairement construite sert de cas d'analyse paradigmatique ; le film a d'ailleurs fait l'objet d'une étude de réception (*Psychologische Wirkungsanalyse / Medienpsychologie*) en Allemagne et au Danemark (Ahren *et al.*, 1990 : 39-76), qui a montré que l'impact sur les spectateurs restait très vif, et que malgré l'identification par ces derniers de certaines grossières « ficelles » de propagande, de nombreuses falsifications

n'étaient pas repérées. Dans un autre registre, et par une triste ironie de l'Histoire, certaines scènes de ce « documenteur » (Bertin-Maghit, 2004) prennent effectivement un caractère documentaire, puisque l'historien peut y trouver des éléments sur la manière dont vivaient les Juifs parqués par les nazis dans les ghettos polonais après l'invasion de la Pologne.

BIBLIOGRAPHIE

- AHREN Yizhak et al. (1990), *Der ewige Jude oder Wie Goebbels hetzte: Eine Untersuchung zum nationalsozialistischen Propagandafilm*, Aix-la-Chapelle : Alano.
- ALBRECHT Gerd (1969), *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung der Spielfilme des Dritten Reiches*, Munich, Stuttgart : Hanser.
- ALBRECHT Gerd (1979), *Der Film im Dritten Reich*, Karlsruhe : Doku-Verlag.
- ASLANGUL Claire (2008), « Guerre et cinéma à l'époque nazie. Films, documentaires, actualités et dessins animés au service de la propagande », *Revue historique des armées*, 252, 16-26.
- ASLANGUL Claire (2012), « Le dessin animé : véhicule "idéal" des stéréotypes nazis », *Témoigner entre histoire et mémoire. Revue de la Fondation Auschwitz*, 111 (Art et propagande : jeux inter-dits), 73-84.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (2004), *Les documenteurs des années noires. Les documentaires de propagande, France 1940-1944*, Paris : Nouveau Monde.
- BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre (dir.) (2008), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris : Nouveau Monde.
- BIMBENET Jérôme (2008), « Le cinéma de propagande nazie (1930-1939) : un impact limité », J.-P. Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* (137-159), Paris : Nouveau Monde.
- BUCHER Peter (1982), « Die Bedeutung des Films als historische Quelle : „Der ewige Jude“ (1940) », H. Duchhardt & M. Schlenke (dir.), *Festschrift für Eberhard Kessel* (301-327), Munich : Wilhelm Fink.
- CADARS Pierre & COURTADE Francis (1972), *Histoire du cinéma nazi*, Paris : Éric Losfeld.
- DELAGE Christian (1989), *La vision nazie de l'histoire à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne : L'Âge d'Homme.
- DOMENACH Jean-Marie (1973), *La propagande politique*, Paris : PUF.
- FRANK Robert (2000), « Qu'est-ce qu'un stéréotype ? », J.-N. Jeanneney (dir.), *Une idée fausse est un fait vrai. Les stéréotypes nationaux en Europe* (17-26), Paris : Odile Jacob.
- FRIEDLÄNDER Saul (1971), *L'antisémitisme nazi*, Paris : Seuil.
- FRIEDMAN Régine-Mihal (1983), *L'image et son Juif. Le Juif dans le cinéma nazi*, Paris : Payot.
- FRÖHLICH Elke (2008), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, Munich : Saur.
- HERF Jeffrey (2011), *L'ennemi juif. La propagande nazie 1939-1945*, Paris : Calmann-Lévy.

HOFFMANN Hilmar (1988), „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. *Propaganda im NS-Film*, Francfort-sur-le-Main : Fischer.

HOLLSTEIN Dorothea (1971), *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsozialistischen Spielfilm*, Munich, Berlin : Dokumentation.

HOLLSTEIN Dorothea (1983), „Jud Süß“ und die Deutschen. *Antisemitische Vorurteile im nationalsozialistischen Spielfilm*, Francfort-sur-le-Main : Fischer.

HORNSHØJ-MØLLER Stig (1995), „Der ewige Jude“. *Quellenkritische Analyse eines antisemitischen Propagandafilms*, Beiträge zu zeitgeschichtlichen Filmquellen, vol. 2, Göttingen : Institut für den wissenschaftlichen Film.

HORNSHØJ-MØLLER Stig, *Der ewige Jude - Hilfsmittel für Lehrer*, en ligne (sans indication de date) sur le site *Holocaust-History* : <www.holocaust-history.org/der-ewige-jude/teaching-material.shtml> (1^{er} janvier 2015).

HORNSHØJ-MØLLER Stig & MANNES Stefan (2004), « Der antisemitische Propagandafilm Der ewige Jude », en ligne sur le site *Zukunft braucht Erinnerung* : <www.zukunft-braucht-erinnerung.de/holocaust/antisemitismus/2640-der-antisemitische-propagandafilm-der-ewige-jude.html> (1^{er} janvier 2015).

KRACAUER Siegfried (1987), *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand*, Paris : Flammarion (éd. originale en anglais, 1947).

LEISER Erwin (1968), „Deutschland, erwache!“ *Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Reinbek : Rowohlt.

MANNES Stefan (1999), *Antisemitismus im nationalsozialistischen Propagandafilm „Der ewige Jude“ und „Jud Süß“*, Cologne : Teiresias.

MATARD-BONUCCI Anne-Marie (2001), « L'image, figure majeure du discours antisémite ? », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, 72 (Image et histoire), 27-39.

MOELLER Felix (1998), *Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin : Henschel.

O'BRIEN Mary-Elizabeth (2004), *Nazi Cinema as an Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich*, New York : Camden House.

RANCIÈRE Jacques (2001), *La fable cinématographique*, Paris : Seuil.

REEVES Nicholas (1999), *The Power of Film Propaganda. Myth or Reality?*, Londres : Cassel.

RICHARD Lionel (2006), « Le film antisémite en renfort », *Nazisme et barbarie* (103-120), Bruxelles : Complexe.

SEGEBERG Harro (dir.) 2004, *Mediale Mobilmachung. Das Dritte Reich und der Film*, Munich : Wilhelm Fink.

SINGER Claude (2003), *Le Juif Süß et la propagande nazie, l'histoire confisquée*, Paris : Les Belles Lettres.

TRAUB Hans (1933), *Der Film als politisches Machtmittel*, Munich : Münchner Druck-und Verlagshaus.

VANDEL WINKEL Roel (2008), « Le cinéma de propagande dans l'État nazi : un pouvoir limité », J.-P. Bertin-Maghit, *Une histoire mondiale des cinémas de propagande* (315-335), Paris : Nouveau Monde.

VOGHELAER Nathalie de (2001), *Le cinéma allemand sous Hitler*, Paris : L'Harmattan.

WITTE Karsten (2004), « Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung », W. Jacobsen, A. Kaes & H. H. Prinzler, *Geschichte des deutschen Films* (117-166), Stuttgart, Weimar : Metzler.

ZIMMERMANN Peter & HOFFMANN Karl (dir.) (2003), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Constance : Close Up.

NOTES

1. Goebbels dans *Der Kinematograph* (13 février 1934), cité d'après Albrecht (1979 : 268). Sur l'importance du cinéma pour Goebbels, voir Moeller (1998).
2. La majeure partie des productions ont été, entre 1933 et 1945, des films « divertissants ». Voghelaer estime que « sur 1 350 longs métrages, on compte 1 200 films de divertissement » (2001 : 45). Voir aussi les chiffres donnés par Witte (2004 : 155) qui affinent ceux d'Albrecht (1969 : 107-110).
3. Discours du 5 mars 1933 devant la Chambre nationale du film du Reich, cité par Segeberg (2004 : 11).
4. Discours du 15 février 1941, reproduit dans Aslangul (2008 : 22). Sur cette « propagande invisible », voir aussi Cadars & Courtade (1972 : 17-18).
5. Voir le discours d'Hitler à Munich, le 10 novembre 1938, reproduit par exemple sur <www.ifz-muenchen.de/heftarchiv/1958_2_6_treue.pdf> (consulté le 2 octobre 2014) : « Il était désormais nécessaire de faire évoluer progressivement le peuple allemand sur le plan psychologique et de lui montrer peu à peu que certaines choses, quand elles ne peuvent pas être obtenues par des moyens pacifiques, doivent être imposées par la force. »
6. Hippler est nommé en août 1939 « *Leiter der Filmabteilung* » par Goebbels. Son expérience dans le domaine des actualités (*Wochenschauen*) lui permet de réaliser d'autres films « documentaires » comme *Feldzug in Polen* (1940) et *Sieg im Westen* (1940).
7. Note des journaux le 5 novembre 1937, rapportée ici d'après Moeller (1988 : 239).
8. L'intégralité de cette publication éditée par Julius Streicher est consultable sur <www.archive.org/details/DerGiftpilz> (consulté le 2 octobre 2014).
9. On pourra se reporter, pour une présentation synthétique, au résumé que proposent Cadars & Courtade (1972 : 342-344) ou, pour une description détaillée des thèmes, plans et séquences (y compris l'accompagnement musical), à Hornshøj-Møller (1995 : 42-299).
10. *Der ewige Jude* devrait être traduit, littéralement, par *Le Juif éternel*, ou, mieux encore, *Le Juif errant* si l'on nomme la figure mythique à laquelle il est fait référence : celle d'Ahashvérus, le Juif qui refuse l'hospitalité à Jésus et est condamné à errer de par le monde sans jamais trouver le repos (voir Hollstein, 1971 : 109). Les traductions d'extraits du commentaire de la voix *off* cités dans le présent article ont été réalisées par nos soins à partir de la version allemande.
11. Sur les spécificités de la version française dans laquelle, notamment, les statistiques allemandes ont été remplacées par des statistiques françaises, et la critique de personnalités de l'époque de Weimar par celle des personnalités françaises, voir Bertin-Maghit (2004, en particulier : 142 et suiv.).
12. « *Propagandistisches Meisterstück* », dans les *Carnets* de Goebbels le 24 octobre 1939.
13. Voir aussi O'Brien (2004 : 11).
14. On notera que ce thème du masque, omniprésent dans la propagande nazie, s'inscrit dans la continuité des théories sur un supposé « complot juif », qui prennent comme référence depuis le début du xx^e siècle le fameux *Protocole des Sages de Sion* (un faux notoire). Sur un mode plus léger, la thématique du masque apparaît centrale également dans des comédies juives dans lesquelles jouait le jeune Lubitsch, comme *Der Stolz der Firma*.
15. Sur le rôle de la peur et l'appel aux instincts et à l'imagination comme vecteurs de propagande, voir Aslangul (2012, en particulier : 75-77). Voir aussi les considérations de Hippler

sur la capacité du cinéma à toucher l'affectivité dans le journal *Film-Kurier* du 5 avril 1944, et les buts principaux de la propagande nazie tels que définis par Traub (1933 : 26 et suiv).

16. Soulignons que l'usage du documentaire à des fins de propagande n'est pas spécifique au régime nazi. Le régime soviétique (*La ligne générale* de Eisenstein) ou les États-Unis (*Why we fight* de Frank Capra, qui reçut un Oscar en 1942 dans la catégorie « documentaire ») en ont, parmi d'autres, fait un usage intensif. Sur l'opposition trop simpliste entre « film documentaire » et « film de fiction », voir notamment Rancière (2001 : 202).

17. *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*, film de Kurt Gerron, achevé en 1945.

18. Expression de Robert de Beauplan à propos de l'exposition *Le Péril juif* dans *L'Illustration* (20 septembre 1941), p. 59, cité par Cadars & Courtade (1972 : 204).

19. Rapports du SD, cités par Albrecht (1979 : 322-324). Contrairement à ce que rapporte Delage (1989 : 66), les rapports des services de sécurité et de renseignement sur les réactions du public sont donc loin d'être « enthousiastes ».

20. R. de Thomasson, dans *Pour vous* (8 juin 1933), p. 2, cité par Bimbenet (2008 : 143).

21. Dépêche apa/red, « Nazi-Hetzfilm „Der ewige Jude“ gespielt: Budapester Polizei stoppt die Vorführung », en ligne sur le site *News.at* (17 juin 2010) : < www.news.at/a/nazi-hetzfilm-der-jude-budapester-polizei-vorfuehrung-271160 > (consulté le 1^{er} janvier 2015).

RÉSUMÉS

Der ewige Jude (*Le péril juif* / *Le Juif éternel*, 1940), « documentaire » réalisé par Fritz Hippler sous la supervision de Goebbels, est l'un des exemples de propagande antisémite directe les plus aboutis. Exemple au point de vue de ses procédés, il apparaît néanmoins relativement atypique si l'on considère que l'antisémitisme « dur » trouvait finalement une place relativement marginale au cinéma. Après la présentation du déroulement et des séquences clés de cette production, nous examinons ici cette dernière à l'aune des 5 règles et techniques de propagande identifiées par Domenach (1973) : la simplification, la défiguration, l'orchestration, la transfusion, la contagion, pour montrer dans quelle mesure et de quelle manière ce film s'insère dans la grande « mobilisation médiatique » (*mediale Mobilmachung*, Segeberg, 2004) opérée par les nazis. Nous nous penchons ensuite sur les « marqueurs d'authenticité » qui — en dépit de leur ambiguïté — installent une lecture documentariste et contribuent à la crédibilité du film auprès du public de l'époque, même si l'impact de *Der ewige Jude* reste controversé : sa réception difficile ne signifie pas nécessairement que ce film ait joué un rôle négligeable dans la préparation des esprits aux massacres à venir, auprès autant des populations que des responsables des exterminations de masse.

Der unter Goebbels Aufsicht von Fritz Hippler gedrehte „Dokumentarfilm“ *Der Ewige Jude* (1940) ist ein „Meisterstück“ direkter antisemitischer Propaganda. Obwohl er die Mechanismen der NS-Propaganda geradezu exemplarisch veranschaulicht, erscheint er jedoch eher als untypisch, da dem „harten“ Antisemitismus in der Filmproduktion eine relativ marginale Stellung eingeräumt wurde. Nach der Darstellung der Handlung und der Schlüsselsequenzen wird in diesem Beitrag der Film anhand der 5 von Domenach (1973) herausgearbeiteten Propagandaregeln und -techniken analysiert: Vereinfachung, Entstellung, Orchestrierung, Transfusion, Ansteckung.

Dabei soll dieser Film im Kontext der „*medialen Mobilmachung*“ des NS-Regimes (Segeberg, 2004) verstanden werden. Anschließend sollen die „Authentizitätszeichen“ untersucht werden, die – trotz Inszenierung bzw. Verfälschung der Tatsachen – dem Film seinen dokumentarischen Anstrich geben und dazu beitrugen, seine ideologische Botschaft beim damaligen Publikum glaubwürdig erscheinen zu lassen, wobei die tatsächliche Wirkung von *Der ewige Jude* auf die Zuschauer umstritten bleibt: Die relativ schwache Rezeption des Films durch das breite Publikum bedeutet nicht zwangsläufig eine geringe Rolle des Films für die Bevölkerung und die Entscheidungsträger im Hinblick auf die bald darauf durchgeführten Massentötungen.

INDEX

Mots-clés : antisémitisme au cinéma, documentaire, marqueur d'authenticité, techniques de propagande et de manipulation, contradictions et évolutions de la propagande nazie, étude de réception, discours médiatique, préparation psychologique de l'Holocauste

Schlüsselwörter : Antisemitismus im Film, Dokumentarfilm, Authentizitätsmerkmale, Manipulations- und Propagandatechnik, Widersprüche und Geschichte der NS-Propaganda, Rezeptionswissenschaft, Mediendiskurse, mentale Konditionierung für den Holocaust

AUTEUR

CLAIRE ASLANGUL

Maître de conférences, Université Paris-Sorbonne (Paris 4), laboratoire IRICE