

Le cinéma nazi : archives de guerres, archives dispersées par la guerre

Liliane Crips, Nicolas Férard et Nicole Gabriel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/483>

DOI : 10.4000/elh.483

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 octobre 2014

Pagination : 118-128

ISBN : 978-2-271-08208-4

ISSN : 1967-7499

Ce document vous est offert par Bibliothèques de l'Université de Montréal



Référence électronique

Liliane Crips, Nicolas Férard et Nicole Gabriel, « Le cinéma nazi : archives de guerres, archives dispersées par la guerre », *Écrire l'histoire* [En ligne], 13-14 | 2014, mis en ligne le 10 octobre 2017, consulté le 30 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/elh/483> ; DOI : 10.4000/elh.483

F.76_341



G.C.19

© ECPAD Film

Archive du fonds allemand de l'ECPAD

Le cinéma nazi : archives de guerres, archives dispersées par la guerre

Dans le vaste sujet des archives, nous avons choisi de nous intéresser aux archives cinématographiques, et plus particulièrement à celles de la cinématographie nazie. Leur caractère d'historicité est particulièrement marqué et reflète les bouleversements de l'histoire mondiale dans la seconde partie du xx^e siècle. Elles sont incomplètes, fragmentaires, éparpillées, du fait des destructions, volontaires ou non, et des saisies opérées par les puissances occupantes à la fin de la Seconde Guerre mondiale. En effet, les Alliés ont considéré les films comme des trophées parce que les nazis avaient utilisé le cinéma, art de masse, comme un instrument essentiel de leur domination idéologique.

Cette dispersion contraint le chercheur à un parcours à travers différents pays et institutions¹. La production massive des années 1933-1945, puis les logiques internes, parfois divergentes, des archives, les difficultés d'accès aux cata-

logues, les lourdeurs bureaucratiques, tout cela fait obstacle à l'exploration d'un terrain que Marc Ferro a commencé à défricher il y a plus de quarante ans²; d'autres chercheurs ont poursuivi dans cette voie³.

Ce qu'il est advenu de ces archives n'a pas encore été écrit de façon exhaustive. Nous nous limiterons ici, dans un premier temps, à retracer brièvement l'histoire de l'institution allemande qui, sous des noms différents, a abrité les principales archives cinématographiques. Deux éléments sont à prendre en compte : d'une part, des changements sont intervenus dans la composition du corpus, notamment avec la réunification ; d'autre part, l'historiographie modifie en profondeur le regard porté sur le nazisme. C'est pourquoi nous nous demanderons, à travers une étude de cas – celui des films conservés à l'Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD), au fort d'Ivry –,

dans quelle mesure, à la suite des travaux impulsés dans les années soixante-dix sur les rapports entre cinéma et histoire,

de nouvelles perspectives peuvent être ouvertes.

La constitution des archives cinématographiques allemandes

C'est en 1917, sur décision de l'état-major de la Reichswehr, qu'est née la société de production UFA (Universum Film Aktiengesellschaft). L'objectif est d'entretenir le moral de la population et celui des soldats par le biais de cet instrument de propagande de masse. Après la ratification du traité de Versailles, le gouvernement fonde le Reichsarchiv, au sein duquel on prévoit de créer une section où seront conservés des photos et des films. Le fonds initial est constitué d'environ 500 films militaires, documentaires et d'instruction émanant du Bild- und Filmamt de la Reichswehr. La mission qui incombe à cette institution est de collecter tous les films «de valeur» (*wertvoll*) retraçant «l'histoire politique, culturelle et sociale du Reich et du peuple allemand». Cependant, compte tenu du faible intérêt que suscite cet objectif, le cinéma étant considéré comme une distraction populaire, le projet ne rencontre pas l'assentiment des élites. Les discussions menées sur la centralisation des archives cinématographiques n'aboutissent pas.

Il en va tout autrement dès la prise de pouvoir du national-socialisme. Goebbels décide de centraliser les archives. Le 30 janvier 1934, le Reichsfilmarchiv ouvre ses portes sous l'autorité du président de la Reichsfilmkammer. Il a pour tâche d'acheter, ou de se faire remettre,

des films émanant des autorités du Reich, des *Länder* et des communes ou de toute autre institution publique, à la seule condition qu'ils aient été jugés de «bonne qualité» par la Filmprüfstelle (commission de censure). Tous les genres de films sont concernés. En septembre 1934, le Reichsfilmarchiv dispose déjà de 1085 films. Parmi les organismes qui lui apportent leur concours, citons l'industrie cinématographique, la direction à la propagande du NSDAP, les villes de Berlin, Cologne et Dresde, ou encore la préfecture de police de Berlin.

La mission essentielle du Reichsfilmarchiv est de répertorier et visionner ces films dispersés, avant de les intégrer dans ses réserves. Le 23 mai 1935, son directeur, Frank Hensel, annonce la construction d'un nouveau bâtiment sur le site de l'Institut Kaiser-Wilhelm à Berlin-Dahlem.

Cependant, en 1937, Goebbels, mécontent de l'inefficacité de cette institution, la place directement sous son autorité. Une commission constate que de très nombreux films n'ont pas encore été répertoriés. Comme l'écrit Goebbels en février 1938 dans un document destiné au ministre des Finances, il s'agit de «conserver en parfait état pour les temps futurs tous les documents cinématographiques du présent, qu'il s'agisse d'excellentes fictions ou de prises de

vues de manifestations officielles comprenant des discours du Führer ou d'autres personnalités dirigeantes». Les stocks rassemblés sont multipliés par 9 entre 1938 et 1943 : à cette date, ils s'élèvent à environ 29 000 fictions et documentaires⁴. Il apparaît donc clairement que, pour Goebbels, les archives cinématographiques servent à écrire une histoire en conformité avec les principes et la politique du national-socialisme. C'est pourquoi il prévoyait de prendre des mesures techniques pour assurer la conservation de matériaux hautement inflammables. Cependant, ces projets ne furent pas réalisés en raison du déclenchement de la guerre.

L'un des buts du Reichsfilmarchiv pendant la guerre est d'enrichir le fonds cinématographique, mais aussi et surtout d'obtenir des renseignements. Les films « trophées » saisis dans les pays conquis sont analysés à Berlin, sur les plans technique, idéologique et militaire. Le ministère de la Propagande fait également importer des films anglais et américains par l'intermédiaire de la Suède et du Portugal. Il s'agit non seulement d'obtenir des renseignements sur l'ennemi, mais aussi d'ajuster au plus près les arguments de contre-propagande. Dès octobre 1939, Goebbels avait fait transférer une partie des pellicules entreposées à Berlin-Dahlem sur huit sites : un blockhaus près de Trebbin, deux bunkers à Babelsberg, deux à Berlin-Schönefeld près du laboratoire cinématographique Geyer, un dépôt de la Blücherstrasse à Berlin, un autre dans les bureaux du Reichsfilmarchiv à Berlin, Tempelhofer Ufer, ainsi qu'à Harthausen, près de Munich, à Vienne et à Prague. À la fin de la guerre, on perd toute trace de ces stocks. De très nombreux films dispa-

raissent à la suite de bombardements, dans le contexte chaotique des derniers mois de guerre.

En 1945, les troupes alliées occupent l'Allemagne. Elles s'emparent des fonds cinématographiques qu'elles trouvent dans leurs zones d'occupation respectives. Les Soviétiques attachent la plus grande importance à ces trophées de guerre et centralisent les films saisis à Berlin dans ce qui est aujourd'hui le Gosfilmofond, près de Moscou⁵. Les prises britanniques, essentiellement des bobines d'actualités, des documentaires et des films industriels, sont réunies à Londres à l'Imperial War Museum. L'ensemble des saisies américaines (fictions, documentaires, courts métrages et actualités) est remis à la Library of Congress ; à partir de 1959, les originaux sont restitués à la RFA et vont rejoindre le Bundesfilmarchiv, la section cinématographique du Bundesarchiv.

Les deux États allemands ont en effet commencé, pendant la guerre froide, à constituer, chacun sous l'égide de leur puissance tutélaire, leur mémoire cinématographique, la RFA avec, notamment, le Bundesfilmarchiv, et la RDA le Staatliches Filmarchiv der DDR⁶. Le premier a été fondé à Coblenz en 1954 et n'abrite d'abord que des actualités et des documentaires. Ce fonds initial est constitué de documents issus du patrimoine de différentes institutions publiques ou privées. Cet organisme a pour mission d'établir deux catalogues, le premier pour répertorier la production antérieure à 1945, le second pour établir la liste des films qui ont pu être sauvegardés. En 1978 est créée une fédération constituée de l'Institut für Filmkunde de Wiesbaden, la Fondation de la cinémathèque allemande de Berlin et le Bundesfilmarchiv. Cette fédération

élargit les compétences du Bundesfilmarchiv à la totalité de la production allemande, lui confie la sauvegarde du patrimoine filmique, l'établissement d'un fichier général et la fabrication de copies.

À l'Est, les autorités soviétiques remettent en 1954 au gouvernement de la RDA un stock de films sur lesquels elles avaient gardé jusque-là la haute main. Il ne s'agissait pas véritablement d'une restitution puisque ces documents étaient restés sur le territoire de la zone d'occupation soviétique puis de la RDA, un ensemble bien distinct, donc, de celui qui avait été transporté en 1945 à Moscou.

Cela permet l'ouverture en 1955 des archives cinématographiques d'État, le Staatliches Filmarchiv der DDR, qui comprend notamment 9000 fictions, 3700 courts métrages, 2600 bobines d'actualités ainsi

que 9000 boîtes contenant des rushes⁷. Cette institution a également pour fonction d'archiver et de conserver toute la production cinématographique de la RDA⁸.

En 1990, conformément au traité de réunification, le Staatliches Filmarchiv der DDR de Berlin (Est) fusionne avec le Bundesfilmarchiv de Coblenche. À la suite du traité de coopération culturelle (*Kulturabkommen*) signé à Moscou entre la RFA et la Fédération de Russie le 16 décembre 1992, commencent des négociations ardues entre les représentants du Bundesfilmarchiv et du Gosfilmofond, négociations qui se poursuivent encore.

L'héritage cinématographique de la période nazie demeure donc encore largement dispersé dans plusieurs pays : la Russie, la Grande-Bretagne et la France.

Le cinéma comme prise de guerre : le fonds allemand de l'ECPAD

Le fonds allemand de l'ECPAD⁹ est constitué, d'une part, de 244 bobines d'actualités allemandes (*Deutsche Wochenschau*) et, d'autre part, de 957 courts et longs métrages (dont 608 numérisés), majoritairement en 35 mm, muets et sonores. Il s'agit de films d'instruction militaire (*Lehrfilme*) et de documentaires. Actualités et documentaires n'ont pas la même provenance. Les premières auraient été saisies dans la région de Kehl par les troupes françaises, après la libération de Strasbourg, puis transportées à Paris et transférées ultérieurement au fort d'Ivry, où le service cinématographique des armées s'installe en 1946. Cette collection,

incomplète, couvre la période allant de l'hiver 1939 à l'année 1945. Pour ce qui est des documentaires, l'origine est différente et leur découverte plus récente. En 1972, à l'occasion d'un déménagement du ministère de l'Air, on découvre dans les greniers 946 films allemands en 16 et 35 mm, portant l'aigle de la Luftwaffe et la croix gammée. En effet, à partir de juin 1940 et jusqu'en août 1944, les autorités allemandes occupaient ce ministère, place Balard. On pense que parmi les bureaux administratifs qui s'y étaient installés se trouvaient un centre de formation pour les techniciens de l'armée de l'air ainsi que les locaux de la presse écrite de la



© ECPAD Film

Archive du fonds allemand de l'ECPAD

propagande allemande. Ce lieu servait aussi à entreposer des bobines qui alimentaient les *Soldatenkinos* et autres salles de cinéma réquisitionnées par l'armée allemande.

À la fin de l'Occupation, les Français se réinstallent au ministère de l'Air. Un film (consulté à l'ECPAD) datant de septembre 1944 montre des prisonniers allemands mettant au rebut, sur ordre de Français, des documents-papiers. On ignore si des films ont été détruits, volés ou emportés – et par qui. Même ce fonds restreint mais non éparpillé a, on le constate, un parcours qui pose des questions non élucidées.

Nous nous sommes intéressés plus particulièrement à la section «II C – Documents allemands» du catalogue de l'ECPAD¹⁰, correspondant à ce qu'on peut appeler des «prises de guerre», bien distinctes des actualités filmées dont Marc Ferro a traité en détail¹¹. À partir des notices du catalogue et du visionnage de ces films, essentiellement des courts métrages, nous nous proposons d'établir ici une typologie thématique qui recouvre un simple classement par genres cinématographiques – toutes les catégories ayant de fait été abordées par ces films, du documentaire à la fiction en passant par l'animation, le montage,

remontage ou détournement d'archives provenant des Alliés, etc. Dans ce corpus hétérogène, on trouve aussi quelques longs métrages; il n'en sera cependant pas question ici.

Il y a d'abord un grand nombre de bandes d'instruction qui s'adressent à toutes les armes: aviation, marine, artillerie, infanterie (pour ne prendre qu'un exemple: *Service de repérage de l'infanterie par le son*). Quantité de ces films sont destinés aux chasseurs alpins. Le cinéma a une fonction pédagogique; il transmet un savoir et un savoir-faire: celui qui permet de reconnaître tel type d'avion, d'identifier les appareils ennemis. Il en est de même pour les navires de guerre. Les armes les plus lourdes sont passées en revue et détaillées; des graphiques et schémas complètent les prises de vues. Les équipements aussi ont une réelle importance: on pense au masque à gaz, qui devient un thème récurrent; on apprend la façon de s'en servir (*Le Masque à gaz*); une encyclopédie visuelle du quotidien du soldat enseigne les rudiments de la fabrication de refuges (*Construction d'abris de fortune*), de l'élévation d'un igloo (*La Maison de neige*), et donne des conseils pour lutter contre les intempéries (*Moyens de fortune pour se protéger contre le froid*; *La Tente individuelle*). Sans oublier les leçons de secourisme (*Premiers secours et respiration artificielle*). Répondant à des nécessités concrètes, ces films évitent généralement l' emphase et poursuivent des fins pragmatiques. Il existe des exceptions notables, comme *Deutsche Panzer* (1940), de Walter Ruttmann, où l'ancien cinéaste d'avant-garde se livre à un hymne au blindé allemand, célébré comme une création mythologique, inhumaine et surhumaine, entièrement automatisée. Cette esthétique

s'inscrit dans la tradition du futurisme italien et, en Allemagne, d'Ernst Jünger. L'image des turbines, des pistons, des roulements à billes, les longs travellings sur des colonnes de chars, le triomphe de l'acier, cette métaphore tient de l'im-mémorial et du Troisième Millénaire. Le film fait l'économie du commentaire. Il ne transmet aucun savoir concret, mais inspire une forme de crainte sacrée devant l'invincible.

Le thème de la jeunesse est amplement représenté, par exemple par *Gesunde Jugend* (1938), *Zwei Mädels finden ihren Weg* (1940), *Der Weg zu uns* (1939). L'engagement dans la « communauté du peuple » est présenté comme ce qui donne son sens à la vie. À partir de 1942, le ton change avec la série *Junges Europa*, dont la réalisation est confiée à Alfred Weidenmann, qui dirige la section cinéma dans l'organisation de jeunesse de Baldur von Schirach (le même Weidenmann signera nombre d'épisodes de la série télévisée *Derrick* dans les années 1970-1990).

Le thème de la maladie est le corollaire de celui de la santé, dont la jeunesse hitlérienne est la figure emblématique. Il est abordé, notamment, avec *Erbkrank (Maladies héréditaires)*, 1936, muet, où des cohortes d'adolescents « sains » sont opposées à des malades mentaux, débiles, agités de tics, dont certains marchent à quatre pattes, qui vivent dans des installations hospitalières somptueuses, avec une abondance de personnel. Des intertitres assènent des vérités prétendument scientifiques expliquant ces maladies par les lois de l'hérédité. On indique qu'un pourcentage élevé de malades est constitué par des Juifs. Après la présentation de statistiques montrant qu'il existe des générations entières de débiles, on évoque

leur coût financier pour la communauté et on présente la stérilisation comme seule solution possible. *Das Erbe* (*L'Héritage*, traduit par *La Loi du plus fort*), 1938, délivre un message analogue, mais sous une forme plus élaborée et fait appel, tout d'abord, à une caution scientifique. Les premières scènes se déroulent dans un laboratoire où une caméra filme un combat entre deux scarabées. Un chercheur explique à sa collaboratrice que la loi de la nature veut que le plus faible soit anéanti et cite des exemples issus du règne animal et végétal. Si l'homme peut améliorer la race, c'est en effectuant une sélection, comme celle que l'on pratique avec les chiens ou les chevaux. Passant de l'animal à l'homme, on insiste sur l'importance de la question de l'hérédité et de la transmission. Empêcher les malades de se reproduire est à la fois une question de coût et de survie pour le peuple allemand. La conclusion est politique, illustrée par une citation du Führer et un gros plan sur l'article de loi sur la prévention des tares héréditaires par la stérilisation. Dans le dernier plan, un speaker en uniforme s'adresse à la population pour l'exhorter à la plus haute vigilance quant au choix du conjoint.

Ein Wort von Mann zu Mann (*D'homme à homme*), UFA, réalisation Alfred Stöger, scénario Friedrich Luft, 1941, aborde sur le mode de la fiction la question des maladies vénériennes dans l'armée. Le film surprend, car il est réalisé avec tact, évitant à la fois didactisme et moralisme, dans la tradition hygiéniste telle qu'elle est représentée au musée d'Hygiène de Dresde (auquel est d'ailleurs consacré un film). Alors que la responsable de la contamination est une jeune fille allemande qui s'est laissé entraîner à un

« faux pas », son comportement n'est pas stigmatisé. Certes, on montre des images tout à fait dissuasives de malades atteints de syphilis, par exemple, mais le propos ne s'arrête pas là. Il s'agit de persuader le spectateur ou la spectatrice de prendre conscience de ses responsabilités, de surmonter sa pudeur et de consulter le plus rapidement possible le corps médical. La maladie, dans ce cas, n'est pas présentée comme inéluctable, on peut à la fois la prévenir et la guérir.

Un grand nombre de films animaliers, un genre très apprécié, sont réalisés par des metteurs en scène de grand talent. Apparemment sans rapport avec l'actualité politique ou militaire, des films anodins comme des reportages sur la nature ou sur la vie des bêtes introduisent subrepticement des *leitmotiv* idéologiques. Ainsi *Vorsicht! Kreuzottern* (*Attention, vipères!*), 1943, d'Eugen Schuhmacher, *Schnecken* (*Escargots*), 1940, documentaire distribué par l'UFA et produit par l'Istituto Luce-Roma, *Das Land Rominten* (*La Lande de Rominten*), 1936, ou *Waldgeflüster* (*Murmures de la forêt*) de Walter Hage, Tobis, 1935. La nature sauvage est toujours représentée comme un terrain de lutte impitoyable pour la vie où seul survit le plus fort. La nature n'est pas un terrain d'évasion, elle est la représentation du social où les animaux nuisibles doivent être éliminés. Le message est facile à décrypter.

Citons trois documentaires portant sur des provinces annexées par l'Allemagne et célébrant leur retour « légitime » dans le Reich. *Das Deutsche Elsass* (1941, Tobis, réalisation Walter Leckebusch), insiste sur l'unité géographique, linguistique, architecturale et culturelle que cette région forme avec le Pays de Bade. Le documentaire dénonce le fait que la France a

toujours voulu détruire cette unité (on voit des noms de rue débaptisés). Le film revient sur la défaite de Verdun, le monument aux morts dédié aux soldats français tandis que seules des ruines, à l'abandon, témoignent des sacrifices allemands. La victoire de 1940 est présentée comme le juste retour des choses : le pays « déserté » par les Français prospère de nouveau, et cela grâce aux efforts conjoints de la population locale et de l'Arbeitsdienst (Service du travail). En 1936 déjà, *Das Sudetenland* (réalisateur non nommé), puis *Böhmer Wald (Forêt de Bohème)*, 1942, UFA, de Rudolf Gutscher, version française, traitent ce sujet de façon analogue.

Le peuple allemand est exhorté à la méfiance et à la vigilance dans deux fictions du même auteur, Carl Rost : *Wer war es ?* (Tobis, 1938), et *Feind am Werk* (Tobis, 1940). Les deux films, très proches, montrent des Allemands entraînés à en dire trop, soit par fanfaronnade, soit sous l'influence de l'alcool. Le bavard sera traité avec toutes les rigueurs de la loi : « comme il le mérite, comme un criminel ». Le ton mêle bonhomie et menace explicite, comme si l'auteur voulait engager la population non seulement à se taire (*Parole! Mund halten*), mais, en cas de doute, à se confier à la Gestapo.

Conclusion

Malgré tous les chaînons manquants, ces archives présentent un grand intérêt. Elles donnent en effet une vision plus nuancée et kaléidoscopique que celle que transmettent des films emblématiques comme *Triumph des Willens* ou *Jud Süß*. Elles démontrent à quel point les multiples aspects de la vie étaient impré-

Nombreux sont les exemples de propagande virulente. Arrêtons-nous sur un dernier exemple, *Rund um die Freiheitsstatue*, 1940, (*Tout autour de la statue de la Liberté : une promenade à travers les USA*). C'est une production de la Deutsche Wochenschau signée Fritz Hippler, directeur de la section cinéma au ministère de la Propagande (qui réalisa, en cette même année 1940, le pseudo-documentaire *Der ewige Jude*). Un déroulé indique, au tout début, que toutes les images proviennent des actualités américaines. Mais celles-ci ont été remontées afin d'aboutir à un film de contre-propagande. Les images « vraies » démasquent le discours mensonger de l'ennemi sur un pays « libre ». Les images sélectionnées dénoncent ce pays comme celui de l'injustice, de la pauvreté, du chômage, de la répression anti-grévistes, de l'inculture, voire de la sauvagerie (avec les danses « nègres »). À cela s'ajoute un commentaire particulièrement haineux qui s'en prend au capitalisme, à travers le fauteur de guerre Roosevelt, et à la ploutocratie juive, ainsi désignés à la vindicte publique. Cette technique de détournement d'images de l'ennemi, utilisées contre lui, a pour fonction de forcer l'assentiment du spectateur.

gnés de l'idéologie national-socialiste, livrant à la fois une explication globale et un sens à la vie. En outre, ces documents destinés à fabriquer le consensus ont recours à des moyens de persuasion extrêmement diversifiés. La propagande joue sur tous les registres, allant de l'objectivité scientifique à l'argumentation

morale, historique ou culturelle jusqu'à la propagande coup de poing. Tantôt elle se rend invisible, tantôt elle s'impose violemment, menace ou terrorise. Quels que soient le sujet traité ou la méthode employée, tous ces films sont d'un haut niveau technique, et souvent même artistique. Ils captent l'attention et savent flatter le spectateur par une pédagogie habile, qui ne se contente pas d'assener des certitudes, mais agit aussi sur l'émotion, le sentiment esthétique et/ou le sens des responsabilités¹².

Tout nouveau visionnage implique un réexamen des conclusions auxquelles on était parvenu précédemment. Christian Delage, dont l'ouvrage sur le documentaire nazi reste fondamental, avait peut-être sous-estimé l'intérêt des films d'instruction militaire (qu'il avait exclus de son corpus). Or, à notre sens, ceux-ci témoignent d'un usage moderne du cinéma, conçu comme mode d'emploi et objet esthétique fascinant qui nourrit les fantasmes de toute-puissance. Une autre interrogation devrait porter sur la question du faible nombre de documentaires ouvertement antisémites dans les documents que nous avons consultés dans le fonds ECPAD. Rappelons pour mémoire que nous avons exclu ici l'analyse des actualités, à laquelle Hélène Puiseux a consacré un ouvrage qui a fait date¹³. L'antisémitisme étant la doctrine du régime, notre hypothèse est que les autorités allemandes ne réservaient qu'à un public ciblé les images des différentes étapes du génocide en cours : arrestations, regroupements, transferts, trans-

ports, déportations, vie dans les camps (comme à Theresienstadt, filmé, sous la contrainte, par Kurt Gerron¹⁴), jusqu'à la mise à mort. On ignore encore ce qu'il subsiste aujourd'hui de ces documents dans les différentes archives publiques ou privées. Selon les travaux de l'Institut Fritz-Bauer de Francfort, ils sont très peu nombreux, comme le montre le site « Cinématographie de l'Holocauste. Documentation et inventaire¹⁵ ».

À l'avenir, on peut s'attendre à ce que l'accès aux différentes archives cinématographiques soit facilité, non seulement par une coopération renforcée entre institutions, mais aussi grâce aux progrès de la numérisation et de la mise en ligne. Cependant, l'évolution technologique (qui permet déjà de voir *in extenso* sur YouTube *Der ewige Jude*) montre bien les périls d'une diffusion incontrôlée et la nécessité de fixer des limites.

Une coopération plus large entre chercheurs spécialistes de différents pays est souhaitable. Elle devrait s'efforcer de retracer avec une grande précision les différentes phases historiques, depuis la saisie des films trophées jusqu'aux restitutions, lorsque celles-ci ont eu lieu, en les replaçant dans leur contexte. La perspective adoptée devrait être comparative et mettre en lumière les multiples incidences de l'usage de ce patrimoine, dans les domaines de la technique d'archivage et du traitement des archives, de la production cinématographique et audiovisuelle, sur la vision du nazisme et la mémoire du conflit.

Notes

- 1 Nous remercions chaleureusement Marc Ferro pour le long entretien qu'il a bien voulu nous accorder le 14 janvier 2014, ainsi qu'Elisabeth Bronfen (professeure à l'université de Zürich), Martina Werth-Mühl (Bundesfilmarchiv, Berlin), Martin Koerber (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin), Hans Helmut Prinzler (Filmmuseum, Berlin) et Nicolas Villodre, chargé de collections à la Cinémathèque de la danse (CND), pour les précieuses informations qu'ils nous ont fournies.
- 2 Marc FERRO, «Le film, une contre-analyse de la société?», *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 28, n° 1, 1973, p. 109-124.
- 3 Citons notamment Christian DELAGE, *La Vision nazie de l'histoire. Le cinéma documentaire du Troisième Reich*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989; Jean-Pierre BERTIN-MAGHIT, *Le Cinéma français sous l'Occupation*, PUF, 1994; Sylvie LINDEPERG, *Les Écrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, CNRS Éditions, 1997, nouv. éd. augmentée, Points (Points Histoire), 2014; Antoine DE BAECQUE, *L'Histoire-caméra*, Gallimard, 2008. Pour les pays anglo-saxons, cf. Paul SMITH (dir.), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, 1976.
- 4 *Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs*, vol. 8, *Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv*, nouv. éd. par Peter Bucher, Coblenz, Bundesarchiv, 1984, réimpr. 2000, p. ix, n. 14.
- 5 La première étude approfondie sur ce sujet est celle de Valérie POZNER, «Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale», dans Alexandre SUMPF, Vincent LANIOL (dir.), *Saisies, spoliations et restitutions. Archives et bibliothèques au XX^e siècle*, PUR, 2012, p. 147-164.
- 6 Cf. Susanne POLLERT, *Film- und Fernseharchive. Bewahrung und Erschliessung audiovisueller Quellen in der Bundesrepublik Deutschland*, Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg, 1996; Anna BOHN, *Denkmal Film*, Wien, Böhlau, 2013, 2 vol.
- 7 Volker BAER, «Film als Beutekunst. Die Politik okkupiert noch immer das Reichsfilmarchiv», *film-dienst*, n° 16, 1996.
- 8 Wolfgang KLAUE, «Jeder Film ein Abenteuer. Vor fünfzig Jahren wurde das Staatliche Filmarchiv gegründet», dans *Apropos: Film 2005. Das 6. Jahrbuch der DEFA-Stiftung*, Berlin, Bertz und Fischer, 2005, p. 292-301.
- 9 Cf. Nicolas FÉRARD, «Le fonds allemand de l'ECPAD», *Chemins de la mémoire*, n° 192, mars 2009.
- 10 MINISTÈRE D'ÉTAT CHARGÉ DE LA DÉFENSE NATIONALE, *Catalogue de cinémathèque. Période 1919-1946*, Service d'information et de relations publiques des armées, s.d., épuisé. (Il n'a pas été publié de catalogue ultérieurement.)
- 11 Avec *Histoire parallèle (Die Woche vor 50 Jahren)*, émission hebdomadaire diffusée de mai 1989 à juin 2001 sur La Sept, puis sur Arte, retraçant en 630 numéros l'histoire comparée de la Seconde Guerre mondiale à partir d'actualités filmées des différents pays belligérants.
- 12 Cf. Claire ASLANGUL, «Guerre et cinéma à l'époque nazie», *Revue historique des armées*, n° 252, *Guerre et cinéma*, 2008, p. 16-26. On connaît mal la réception de ces films documentaires, présentés notamment dans les *Soldatenkinos*. Sur les films qui passaient dans les circuits commerciaux, tant en Allemagne que dans les pays occupés, il existe des rapports nombreux émanant de services du Reichssicherheitshauptamt (RSHA). Étaient-ils en version originale ou bien doublés? Certains des films de notre corpus étaient projetés en version française. À notre connaissance, aucun n'a été sous-titré.
- 13 Hélène PUISEUX, *Les Figures de la guerre. Représentations et sensibilités (1839-1996)*, Gallimard, 1997.
- 14 Kurt Gerron, comédien et réalisateur. Il a créé le rôle de Tiger Brown dans *L'Opéra de quat'sous*, mis en scène par Bertolt Brecht et Erich Engel (1928), et a joué notamment dans *L'Ange bleu* de Sternberg (1930) et *Les Hommes le dimanche* de Robert Siodmak (1930). Il a réalisé trois films, puis en tant que détenu à Theresienstadt: *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* [Le Führer offre une ville aux Juifs]. Dès la fin du tournage, Gerron a été gazé à Auschwitz.
- 15 Cf. FRITZ BAUER INSTITUT, *Cinematographie des Holocaust. Dokumentation und Nachweis von filmischen Zeugnissen*, <www.fritz-bauer-institut.de/cine-holocaust.html>, cons. 5 juin 2014.