

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DE LA WEHRMACHT DANS LES FILMS DE GUERRE
ALLEMANDS, DE 1945 À NOS JOURS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
À LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR
SIMON DESLANDES

MAI 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.10-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à ma mère Isabelle et à ma femme Laurence pour leur soutien et leurs encouragements, ainsi qu'à mes amis et mes collègues de travail. Un grand merci à M. Anthony Steinhoff pour sa direction et ses conseils tout au long de la réalisation de ce mémoire de maîtrise.

DÉDICACE

Pour mon père.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	ii
Dédicace	iii
Résumé	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LA MÉMOIRE DE LA GUERRE DANS LES RÉPUBLIQUES ALLEMANDES APRÈS 1945	19
1.1 La légende de la Wehrmacht « propre ».....	19
1.2 La mémoire de la guerre après 1945	23
1.3 Le réarmement des Républiques allemandes dans les années 1950.....	29
1.4 Conclusion.....	34
CHAPITRE 2 : LES FILMS DE GUERRE OUEST-ALLEMANDS	35
2.1 1949-1959 : déculpabiliser et redonner son honneur aux Allemands	37
2.2 <i>Die grünen Teufel von Monte Cassino</i>	40
2.3 <i>Hunde, wollt ihr ewig leben?</i>	44
2.4 <i>Die Brücke</i>	50
2.5 Conclusion.....	55
CHAPITRE 3 : LES FILMS DE GUERRE EST-ALLEMANDS	60

3.1 Les films de guerre au service du socialisme	63
3.2 <i>Sterne</i>	65
3.3 <i>Die Abenteuer des Werner Holt</i>	70
3.4 Le film de guerre après 1965 en RDA	74
3.5 Conclusion.....	78
CHAPITRE 4 : LES FILMS DE GUERRE ET LA MÉMOIRE APRÈS LA RÉUNIFICATION	80
4.1 <i>Stalingrad</i>	83
4.2 <i>Unsere Mütter, unsere Väter</i>	88
4.3 <i>Der Hauptmann</i>	96
4.4 Conclusion.....	101
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	108

RÉSUMÉ

Depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, très peu nombreux sont les films de guerre allemands qui représentent ce conflit et le rôle qu'y a joué la Wehrmacht, l'armée allemande. Toutefois, les films qui ont été tournés en République fédérale allemande (RFA) et en République démocratique allemande (RDA) peuvent nous en apprendre davantage sur les discours mémoriels entourant la représentation de l'armée allemande que l'on pouvait retrouver dans la culture populaire allemande après 1945. Bien que ce ne soit pas une source historique communément utilisée par les historiens, notre intérêt est justement de voir comment ce médium de divertissement présente et aborde une partie sombre de l'histoire allemande.

Notre travail se divise en quatre chapitres : le premier est une mise en contexte des principaux événements importants de l'après-guerre comme la question de remilitarisation des Républiques allemandes, ainsi que les principaux débats historiographiques entourant la représentation de la Wehrmacht. Les trois chapitres suivants portent respectivement sur les films de guerre qui furent produits en RFA avant 1989, en RDA et en RFA après la réunification allemande de 1990. Au cours de ces trois principaux chapitres, nous analysons sept films et une minisérie en étudiant comment leurs réalisateurs ont choisi de représenter l'expérience de la guerre des soldats allemands et les principaux discours mémoriels qui ressortent de ces œuvres cinématographiques.

Ainsi, nous verrons que les films de guerre ouest-allemands présentent la Wehrmacht comme une armée ayant agi de façon honorable en cherchant d'abord et avant de défendre sa patrie. Surtout, ces films semblent avoir tenté de déculpabiliser les Allemands des crimes nazis en n'abordant pas ce sujet. De leur côté, les films de la RDA utilisent ces crimes comme une source de motivation pour leurs protagonistes qui décident ultimement de désertir la Wehrmacht pour combattre le nazisme après avoir été témoins des horreurs dont il était capable. Finalement, après la réunification allemande, les nouveaux films et la minisérie commencent à aborder la participation de la Wehrmacht aux crimes de guerre nazis, dont la Shoah, et à montrer qu'elle n'est pas innocente. Cependant, on peut y discerner une réticence des cinéastes allemands qui ne semblent pas tout à fait à l'aise d'aborder ces sujets pourtant largement discutés dans les milieux académiques depuis les années 1990.

MOTS CLÉS : Wehrmacht, Deuxième Guerre mondiale, cinéma allemand, films de guerre

INTRODUCTION

Deutschland / Mein Herz in Flammen / Will dich lieben und verdammen
[...] Deine Liebe ist Fluch und Segen / Meine Liebe kann ich dir nicht geben¹
[Allemagne/Mon cœur en flammes/Veux t'aimer et te maudire
[...] Ton amour est malédiction et bénédiction/Je ne peux pas te donner mon amour]

Cet extrait des paroles de la chanson Deutschland du groupe métal allemand Rammstein évoque bien le sentiment d'ambivalence par rapport au passé qui existe encore aujourd'hui dans le pays. Les vives réactions suscitées par un extrait du vidéo promotionnel qui fut diffusé en anticipation de la sortie de la chanson démontrent également que ce passé est encore aujourd'hui un sujet sensible. Des historiens, des politiciens et des membres d'associations juives se sont offensés de l'utilisation de la souffrance des juifs à des fins promotionnelles, ce qu'ils ont jugé de mauvais goût comme le rapporte un article du journal allemand *Bild*². Dans l'extrait de ce vidéoclip, qui se veut une épopée à travers les diverses périodes historiques du pays en allant du Moyen-Âge jusqu'à l'époque des Allemagne de l'Ouest et de l'Est, on voit certains membres du groupe porter des uniformes de la SS alors que les autres jouent le rôle de prisonniers juifs sur le point d'être pendus. Le reste du vidéo contient d'autres scènes pouvant être tout aussi choquantes, pourtant ce ne sont que ces images de prisonniers dans un camp de concentration, une étoile de David sur la poitrine et la corde au cou, qui suscitèrent la critique.

On peut voir dans ces réactions comment la représentation du passé nazi et des crimes commis par l'armée allemande durant la Deuxième Guerre mondiale, comme l'exécution de masse des juifs d'Europe, est encore un sujet délicat en Allemagne. Ce n'était pas la première fois que Rammstein créait de la controverse autour de leur image et de leur musique, mais l'utilisation d'une imagerie rappelant cette période sombre de l'histoire allemande suscita de vives réactions. Le Troisième Reich, avec son ultranationalisme et son antisémitisme poussé à l'extrême lors de la

¹ RAMMSTEIN, « Deutschland », Universal Music, 2019.

² « Rammstein schockt mit KZ-Video: Darf man die Nazi-Zeit für PR benutzen? », *Bild*, 27 mars 2019, <https://www.bild.de/unterhaltung/leute/leute/rammstein-schockt-mit-kz-video-darf-man-die-nazi-zeit-fuer-pr-benutzen-60907904.bild.html> (24 avril 2019).

Deuxième Guerre mondiale, reste une source d'inconfort et de honte pour le peuple allemand même s'il ne reste que très peu de personnes vivantes qui ont connu cette période. Cela reste un des événements les plus marquants du dernier siècle et beaucoup de travaux académiques sont encore publiés de nos jours sur le régime nazi et ses crimes, relançant des débats et rendant difficile pour certains Allemands de tirer un trait sur ce passé de façon définitive.

La Deuxième Guerre mondiale fut très peu représentée à travers des médiums visuels tels que le cinéma, où les images de la guerre et du nazisme pouvaient choquer le public allemand. Pourtant la représentation visuelle de cette période de l'histoire allemande peut être très indicative de la mémoire collective des Allemands et de quelle façon ils voulaient représenter le rôle qu'ils ont joué dans la guerre. Si les images du vidéo promotionnel de Rammstein choquèrent autant le public, c'est que l'on évita le plus possible d'abord la Shoah et les crimes nazis dans les films de guerre allemands qui furent produits depuis 1945. Dans les milieux académiques et dans l'espace public, la responsabilité de ces crimes a été attribuée à la SS jusque dans les années 1990, lorsque des travaux commencèrent à démontrer l'implication de l'armée allemande. L'image « propre » de la Wehrmacht mise de l'avant par les travaux académiques devait déculpabiliser les Allemands et on semble pouvoir retrouver cette image et cette idée de déculpabilisation dans les films de guerre qui furent produits en Allemagne de l'Ouest, mais aussi en Allemagne de l'Est pendant la même période. Même après la réunification allemande de 1990, cette représentation semble avoir perduré, bien que les films semblent avoir commencé à aborder des sujets plus délicats ou controversés de la Deuxième Guerre mondiale, sans les présenter de façon crue ou choquante comme a pu le faire Rammstein, un groupe qui a toujours eu l'habitude de choquer le public pour faire parler de lui.

Avant d'aller plus loin, il faudrait rapidement définir ce que nous entendons par le terme « mémoire ». Car, comme le mentionne l'historien Enzo Traverso dans son livre *Le passé mode d'emploi*, la définition de ce terme est assez large et floue. La « mémoire » serait donc la façon dont une large population, celle d'un pays par exemple, se souvient d'un événement ou d'une période de leur histoire et les émotions que ce souvenir suscite en eux. La mémoire n'est donc pas quelque chose de fixe, elle serait plutôt une image en constante mutation, où certains

éléments sont laissés de côté s'ils sont trop problématiques selon le contexte de l'époque³. De son côté, Alon Confino définit la mémoire comme étant la construction d'une image du passé au sein d'une société. Ce n'est pas une image réaliste, mais plutôt une sorte de mythe qui doit servir les intérêts de cette société où le choix des sujets principaux composant cette image est fait en fonction de l'actualité⁴. Comme Traverso, Confino voit la construction de cette image comme un processus en constante évolution, on n'arrive jamais au terme de ce processus, car on en retire constamment des éléments pour en intégrer de nouveaux ou leur donner une nouvelle forme. Ces éléments, qu'ils soient nouveaux ou présentés différemment, sont introduits par ce que Confino appelle des « véhicules de mémoire », comme des films, des livres, des expositions, des sites ou des rituels commémoratifs, etc. qui offrent une nouvelle vision du passé⁵ d'où notre intérêt d'utiliser les films de guerre comme source historique.

Comme notre travail s'intéresse d'abord et avant tout à l'évolution de la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale dans les sociétés allemandes depuis 1945, il nous faut regarder les travaux qui ont déjà été réalisés sur ce sujet. La mémoire de ce conflit fut initialement influencée par la démilitarisation de l'Allemagne par les Alliés après la fin de la guerre, puis par la question du réarmement de l'Allemagne de l'Ouest et de l'Est dans les années 1950. Plusieurs historiens se sont penchés sur cette question, comme Konrad H. Jarausch⁶ qui a étudié la mémoire de ce conflit et l'impact du débat public qu'il y avait autour de la question du réarmement possible de l'Allemagne de l'Ouest au sein de l'OTAN dans les années 1950, ainsi que la question de l'abandon des valeurs et traditions militaires prussiennes après 1945. Si Jarausch met un peu plus l'accent sur l'Allemagne de l'Ouest dans son travail, celui que Jeffrey Herf⁷ publia à la fin des années 1990 nous offre une véritable comparaison de la mémoire de la Deuxième Guerre

³ Enzo TRAVERSO, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La fabrique éditions, 2005, p. 10-11.

⁴ Alon CONFINO, « Collective Memory and Cultural History: Problems of Method », *The American Historical Review*, vol. 102, n° 5, 1997, p. 1387.

⁵ *Ibid.*, p. 1386.

⁶ Konrad H. JARAUSCH, *After Hitler : Recivilizing Germans, 1945-1995*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

⁷ Jeffrey HERF, *Divided Memory : The Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997.

mondiale au sein des deux Républiques allemandes de l'après-guerre. Il démontre à travers son ouvrage comment ces deux sociétés ont formé leur propre identité bien distincte dans les années 1950 et 1960, et comment l'écart entre les deux ne fit que s'agrandir jusqu'à la réunification de 1990. Il aborde lui aussi l'importance de la démilitarisation de l'Allemagne de l'Ouest dans la seconde moitié des années 1940 et l'impact des mouvements étudiants et pacifiques des années 1960. Les deux auteurs mettent l'accent sur le régime socialiste autoritaire de l'Allemagne de l'Est et sa doctrine antifasciste comme étant la source principale de la dichotomie de la mémoire en Allemagne qui perdura jusqu'au moment de la réunification et même après. Si Jarausch et Herf démontrent très bien comment la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale évolua dans les sociétés allemandes dans la seconde moitié du XXe siècle, ils ne portent cependant pas attention à la façon dont cette mémoire fut mise en scène dans des médiums visuels comme le cinéma.

Bien que très pertinents, les ouvrages de Jarausch et Herf restent surtout très généraux en offrant un survol des moments et des facteurs importants de l'évolution de la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en Allemagne. Dans le cadre de notre travail, c'est l'ouvrage de Robert G. Moeller qui se démarque le plus puisqu'il s'intéresse aussi à la question de la mémoire de la guerre après 1945. À travers son livre *War Stories: The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*⁸, Robert G. Moeller aborde la même question que Jarausch et Herf, mais de manière différente et en se concentrant sur les années 1950. En utilisant la littérature et le cinéma allemand de cette décennie, il démontre qu'il s'est développé en RFA un sentiment de victimisation où l'on se concentrait sur les crimes dont ils avaient été victimes. Le traitement que les soldats de la Wehrmacht subirent dans les camps de prisonniers en URSS et le bombardement des villes allemandes par les Alliés constituent les crimes commis envers les Allemands qui ressortent principalement de ces récits mémoriels. De plus, il consacre un chapitre à la part du cinéma dans ce discours mémoriel en analysant sept films produits dans les années 1950. Moeller s'intéresse à ces films puisqu'ils faisaient partie de la culture populaire qui renforça certaines conceptions que les Allemands de l'époque avaient de la guerre et de ses conséquences, ainsi que

⁸ Robert G. MOELLER, *War Stories : The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley, University of California Press, 2001.

la façon dont on devait vivre avec. Il ne se restreint pas à un seul genre puisque l'on ne retrouve qu'un seul film de guerre, alors que les autres présentent plutôt des récits prenant place loin du front ou dans l'après-guerre. Le travail de Moeller a aussi le désavantage de ne pas explorer ou du moins offrir un bref coup d'œil à l'évolution de ce sujet dans le cinéma allemand au cours des décennies suivantes. Également, en se limitant aux films ouest-allemands, il ne dresse qu'à moitié le portrait de la représentation de la Deuxième Guerre mondiale dans le cinéma allemand puisqu'il ne nous montre pas comme la RDA aborda ce sujet dans son propre cinéma national.

La mémoire de la Deuxième Guerre mondiale est aussi une partie intégrale des travaux portant sur l'histoire de la Wehrmacht. Jusqu'au début des années 1990, l'image que les Allemands avaient de leur armée durant le régime nazi était celle d'une armée de métier, composée de soldats qui se battirent pour leur patrie et non pour les convictions idéologiques et raciales d'Hitler. Les crimes de guerre nazis, comme le massacre des juifs sur le front de l'Est, c'était la SS et les *Einsatzgruppen* qui en portaient l'entière responsabilité. Cette vision avait commencé à être contestée dans les milieux académiques dès les années 1970, mais il fallut attendre après la réunification pour voir la publication de travaux qui s'opposaient ouvertement à cette image « propre » de l'armée allemande. Omer Bartov publia en 1992 son livre *Hitler's Army*⁹, à travers lequel il démontre comment l'idéologie nazie avait imprégné la Wehrmacht dont les soldats étaient poussés par cette idéologie raciste à prendre part aux crimes perpétrés sur le front de l'Est de leur propre chef. Le travail de Bartov repose principalement sur les informations tirées de lettres de soldats à leur famille, de journaux personnels et de rapports militaires, tout comme le fit l'Américain Daniel Goldhagen en 1997¹⁰. En 1995, une exposition de la Hamburg Institute for Social Research¹¹ présenta plus de 1 000 photographies, lettres de soldats à leurs proches et documents officiels, qui témoignèrent de l'aide apportée par la Wehrmacht à la SS et aux *Einsatzgruppen* dans leur lourde tâche de nettoyage ethnique de l'espace vital allemand acquis

⁹ Omer BARTOV, *Hitler's Army: Soldiers, Nazis, and War in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

¹⁰ Daniel GOLDHAGEN, *Hitler's Willing Executioners*, New York, Random House, 1997.

¹¹ HAMBURG INSTITUTE FOR SOCIAL RESEARCH (éd.), *The German Army and Genocide: Crimes Against War Prisoners, Jews, and Other Civilians in the East, 1939-1944*, New York, The New Press, 1999.

durant les premières années de la guerre. Très controversée et contestée¹², l'exposition avait pour but de faire la démonstration de la participation souvent volontaire de la Wehrmacht aux crimes de guerre nazis et d'ainsi briser un tabou important en Allemagne, comme l'ont fait les travaux de Bartov et Goldhagen.

On peut voir cette évolution, en plus d'une nouvelle démonstration de la participation active de la Wehrmacht à la Shoah dans l'ouvrage de Wolfram Wette¹³ publié en 2002. Son travail porte sur les mythes et les réalités de la Wehrmacht, en plus de revenir sur des points déjà développés par Bartov et Goldhagen, Wette retrace l'évolution de l'image de la Wehrmacht dans les sociétés allemandes depuis la fin de la guerre en insistant sur le rôle que certaines instances gouvernementales et militaires ont joué dans la préservation d'une image « propre » qui domina les discours mémoriels entourant la Deuxième Guerre mondiale jusque dans les années 1990. Ces travaux ne s'intéressent cependant pas à la représentation de la Wehrmacht à travers le cinéma allemand afin de voir comment la mémoire de celle-ci évolua dans le contexte d'un médium de divertissement pour le grand public qui a certainement pu avoir un impact sur l'image que les Allemands ont pu avoir de cette armée. Wette en particulier ne cherche pas à analyser ou à offrir des pistes sur l'évolution de la représentation de la Wehrmacht dans l'espace public allemand depuis la publication du travail de Bartov dix ans plus tôt. Il se concentre à présenter les nouveaux points de vue émanant des milieux académiques et militaires sur le sujet, tout en présentant les avenues qui allaient être empruntées selon lui par les historiens se penchant sur l'étude de la Wehrmacht dans les années à venir.

Alors que l'étude des films de guerre présentant le rôle qu'a pu jouer la Wehrmacht dans la Deuxième Guerre mondiale était loin d'être un incontournable pour des historiens comme Bartov, Goldhagen et Wette, nous ne pouvons que constater que les études portant sur le cinéma

¹² Michael Z. WISE, « Bitterness Stalks Show On Role of the Wehrmacht », *The New York Times*, 1999, <https://www.nytimes.com/1999/11/06/arts/bitterness-stalks-show-on-role-of-the-wehrmacht.html> (21 avril 2020).

¹³ Wolfram WETTE, *The Wehrmacht : History, Myth, Reality*, Cambridge, Harvard University Press, 2007. Dans ce travail, nous nous référerons à la version française du livre, publiée en 2013 : Wolfram Wette, *Les crimes de la Wehrmacht*, Paris, Perrin, 2013.

allemand après 1945 n'y ont pas plus porté une attention particulière. De plus, outre Robert G. Moeller, il ne semble pas y avoir de travaux historiques où l'on fit usage des films de guerre comme des sources historiques. Ce que nous avons trouvé, ce sont de nombreux ouvrages portant sur l'histoire du cinéma allemand, certains faisant la synthèse de son histoire en présentant ses différentes périodes, les courants et les œuvres importantes, tandis que d'autres se sont concentrés sur l'étude d'un thème en particulier. Si l'on peut retrouver plusieurs ouvrages portant sur l'étude des films de guerre à travers le monde, notamment aux États-Unis et en Angleterre, on remarque qu'ils sont plus rares en Allemagne. Nous avons cependant remarqué qu'il y a un manque apparent de travaux se penchant sur la production de ces films de guerre et de quelle façon ils ont représenté la Wehrmacht dans leurs récits.

Le livre édité par les historiens Paul Cooke et Marc Silberman¹⁴ en 2010 regroupe divers essais portant sur la représentation de la souffrance des Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale à travers le cinéma et parfois la télévision nationale. Ils abordent entre autres la question de la représentation héroïque des soldats de la Wehrmacht dans les films ouest-allemands, la résistance au nazisme et la rhétorique des civils qui auraient été les victimes innocentes du conflit, notamment en ayant subi le bombardement allié des villes allemandes pendant des années. D'autres se penchent sur la victimisation et la prédominance de l'antifascisme dans le cinéma de la RDA, tandis que ceux qui regardent du côté des films produits après la réunification abordent les thèmes de la mémoire dans ce nouveau contexte politique libre des tensions internationales de la Guerre froide. Ces essais traitent aussi des relations germano-juives et des discours de victimisation souvent employés dans les films traitant de ce sujet encore délicat. Ils mettent de l'avant l'idée que les films allemands portant sur la Deuxième Guerre mondiale qui furent produits après 1990 tentèrent de se distancier de la présentation très noir et blanc de cet événement et de ses participants en tentant de mettre en scène leur récit de façon plus fidèle à la réalité. Cette approche ne fut pas toujours bien reçue, comme dans le cas du film de Oliver Hirschbiegel, *Der Untergang* (La Chute, 2004), où l'on présente les derniers jours d'Hitler au

¹⁴ Paul COOKE et Marc SILBERMAN (éd.), *Screening War : Perspectives on German Suffering*, Rochester, Camden House, 2010.

sein d'un récit qui l'humanise plutôt que de le présenter comme le grand méchant de l'histoire allemande du XX^e siècle, celui qui était la source de la souffrance allemande représentée dans les films de guerre de la RFA et de la RDA. Ils explorent ces thèmes surtout dans le cinéma ouest-allemand, et bien que certains portent sur des aspects du cinéma est-allemand ou de l'Allemagne réunifiée, aucun de ces essais n'adopte une approche comparative. Il n'y a pas non plus de grande trame narrative qui relie chaque essai à travers le livre, puisqu'ils n'ont en commun que le thème général de la représentation de la souffrance allemande durant la Deuxième Guerre mondiale.

Il existe déjà des ouvrages dans lesquels les auteurs ont choisi de restreindre leur analyse aux films de guerre, comme ce que nous allons faire. Mais ces ouvrages portent en général sur le genre en général, sans se concentrer sur un seul pays, comme dans le cas du livre *War and Film* du Britannique James Chapman¹⁵. Il fait référence à quelques films allemands, dont *Das Boot*, mais il ne se questionne pas sur la représentation de la Wehrmacht et de la Deuxième Guerre mondiale dans les autres films ouest-allemands. À travers son livre, Chapman ne cherche pas non plus à faire une analyse des discours mémoriels présents dans ces films, regardant plutôt leurs propriétés cinématographiques et ce qui rend chaque film si unique et marquant. Il établit d'entrée de jeu que son ouvrage ne prétend pas être autre chose qu'une introduction sur le sujet, offrant ainsi une vision d'ensemble. Chapman insiste d'ailleurs sur un point que nous voulons mettre de l'avant dans notre propre travail ; le genre du film de guerre est un sujet encore très peu exploré du point de vue des études cinématographiques et de l'histoire culturelle¹⁶. Il divise les différents films qu'il a retenu pour son analyse en trois catégories selon la façon dont ils présentent la guerre, soit comme un spectacle, une tragédie ou une aventure. Mais comme il ne s'agit que d'un survol du genre où l'on nous ne présente que les films marquants produits par différentes nations et portant sur différents conflits, on ne peut pas y voir l'évolution des films de guerre à travers un même cinéma national ou même à travers un type de représentation de la guerre. On y voit plutôt différentes perspectives sur un même sujet qui est influencé par l'histoire et la culture des différents pays d'où sont originaires ces films. Et dans le cas spécifique du

¹⁵ James CHAPMAN, *War and Film*, London, Reaktion Books, 2006.

¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

cinéma allemand, on ne peut pas y voir l'évolution des discours mémoriels et de la représentation de la Wehrmacht à travers ces films de guerre.

Jaimey Fisher¹⁷ s'est aussi penché sur la question des films de guerre en réalisant un travail sur le film de 1959 *Die Brücke* (Le pont) qui fait partie de ceux que nous analyserons dans ce travail. Bien qu'il ne le compare pas avec les autres films de guerre produits à l'époque en RFA, son analyse ne se limite pas aux propriétés cinématographiques de cette œuvre. Il s'attarde aussi à démontrer l'importance historique du film et de son message antiguerre, un sujet qui nous intéresse également. Le travail de Fisher a cependant le désavantage de traiter d'un seul film, bien qu'il consacre un peu de temps à démontrer comment la représentation de la guerre dans *Die Brücke* se démarque de celle que l'on retrouvait dans les autres films de guerre de l'époque. On peut ainsi déplorer l'absence d'une véritable approche comparative où l'on nous présenterait de quelle façon ce sujet fut représenté par d'autres cinéastes de la RFA et de la RDA durant la même période. De plus, Fisher ne porte pas une grande attention à la valeur historique du film et ce qu'il peut nous apprendre sur la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en Allemagne de l'Ouest à cette époque.

Il existe plusieurs ouvrages généraux portant sur l'histoire du cinéma allemand qui peuvent nous donner des pistes sur le contexte de production des œuvres cinématographiques que nous allons analyser. Notons tout d'abord l'ouvrage de l'américain Stephen Brockmann¹⁸ qui présente les différentes périodes de l'histoire du cinéma allemand tout en présentant et analysant les films importants de chacune d'entre elles. Il met de l'avant l'importance de ce cinéma national au début du XXe siècle dans le développement du nouvel art et fait valoir l'influence qu'il a eue plus tard sur le cinéma hollywoodien alors en pleine croissance. Lorsque Brockmann présente les films qu'il a sélectionnés pour son ouvrage, il le fait en offrant diverses informations sur leur production et leur réception avant de mettre de l'avant ce qui les distingue des autres films du même genre à avoir été produits auparavant. Selon le film, cet argumentaire visant à démontrer

¹⁷ Jaimey FISHER (éd.), *Generic Histories of German Cinema : Genre and its Deviations*, New York, Camden House, 2013, p. 109.

¹⁸ Stephen BROCKMANN, *A Critical History of German Film*, coll. « Studies in German Literature, Linguistics, and Culture », Rochester, Camden House, 2010.

son importance dans l'histoire du cinéma allemande peut tourner autour de ses propriétés cinématographiques à l'avant-garde ou par la façon dont il aborde un sujet, comme dans le cas du film de guerre ouest-allemand *Die Brücke*. Dans le chapitre qu'il consacre à ce film, il met de l'avant son message antiguerre et la violence très graphique des combats qui le distinguent des autres films de guerre des années 1950 où l'on cherchait plutôt à montrer l'héroïsme des soldats allemands tout en évitant les scènes trop sanglantes¹⁹. Brockmann ne procède cependant pas à une analyse comparative de *Die Brücke* en regardant ce qui se faisait à la même époque en RDA ou même au cours d'autres périodes de l'histoire du cinéma allemand. Comme chaque film qui nous est présenté dans l'ouvrage correspond à un genre ou à un thème en particulier, on y voit surtout les œuvres marquantes, voire parfois révolutionnaires, du cinéma allemand, bien plus que l'évolution de ces genres et de ces thèmes au fil du temps.

Un autre ouvrage incontournable sur l'histoire du cinéma est la synthèse faite par la germaniste américaine Sabine Hake en 2008²⁰. Elle y décrit surtout l'évolution de l'industrie cinématographique allemande depuis ses débuts à la fin du XIX^e siècle jusqu'au début du XXI^e siècle en présentant les différents films marquants, abordant leur contenu et parfois leur production. Hake nous présente une série de sujets du cinéma allemand qui pourrait chacun être le point de départ d'une problématique de recherche portant sur une période ou un genre en particulier, au lieu de prendre son temps à analyser certains films qui sont exemplaires des multiples courants qui ont marqué l'histoire du cinéma allemand²¹. Elle fait ressortir les contextes politiques, économiques et sociales qui ont pu influencer l'évolution de cette industrie et surtout quel rôle le cinéma a joué dans les différentes sociétés qui se sont succédé au cours du long XX^e siècle jusqu'au début du XXI^e. Il y est bien sûr question de quelques films de guerre, mais ils sont loin de représenter la majorité des films qui sont discutés dans cet ouvrage. C'est un

¹⁹ *Ibid.*, p. 303-313.

²⁰ Sabine HAKE, *German National Cinema*, coll. « National Cinemas Series », 2e éd., London, Routledge, 2008.

²¹ Barton BYG, « A Review of "German National Cinema, 2nd Edition": by Sabine Hake », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, n°2, 2011, p. 173.

ouvrage qui reste dans la généralité et ne présente pas de grand argument sur l'évolution du cinéma en Allemagne ou sur la façon dont certains sujets ont été abordés au cours de son histoire.

Dans un autre ouvrage, paru en 2012²², Hake se concentre sur la représentation du nazisme à travers le cinéma depuis les années 1940, bien qu'elle ne se limite pas qu'aux films allemands puisqu'elle y présente la façon dont ce sujet fut représenté aux États-Unis et dans le reste de l'Europe. Elle consacre deux chapitres au cinéma antifasciste allemand de l'après-guerre, le premier sur les films ouest-allemands des années 1950 et le second sur ceux est-allemands produit dans les années 1960. Dans cet ouvrage, Hake s'attarde à étudier les propriétés cinématographiques de ces films, plutôt que leurs qualités historiques et mémorielles. Elle présente son analyse en jetant un regard sur leur production, leurs auteurs et leur réception pour établir qu'elles furent les fonctions politiques de leur représentation du nazisme. Un peu à l'image du travail de Brockmann, celui de Hake se limite à étudier certaines périodes de l'histoire du cinéma allemand où il y a eu le plus de films abordant le nazisme dans l'après-guerre, laissant de côté les autres périodes sans expliquer pourquoi elles furent moins propices à la production de films de ce genre.

L'antifascisme fut un thème important du cinéma est-allemand et on peut trouver des pistes de réponse dans différents travaux qui furent publiés depuis la réunification allemande. La fermeture définitive de la DEFA en 1992 rendit accessible à l'Occident ce cinéma allemand particulier qui fut marqué par sa politisation en raison du contrôle qu'exerçait le Parti socialiste unifié d'Allemagne (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* ou SED) sur le studio d'État. Cyril Buffet²³ présente ce cinéma socialiste fortement influencé par la Guerre froide et le rapport très politisé que la société est-allemande avait avec son passé. Tout comme le travail de Brockmann et le premier de Hake que nous venons de voir, Buffet offre un survol de l'histoire du cinéma est-allemand et de ses œuvres phares. Il porte une attention particulière au contexte de production unique de la DEFA qui fit en sorte qu'il y a eu une insertion constante du politique dans la

²² Sabine HAKE, *Screen Nazis : Cinema, History, and Democracy*, Madison, University of Wisconsin Press, 2012.

²³ Cyril BUFFET, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Éditions du Cerf ; Corlet publications, 2008.

culture populaire de la République démocratique. Il insiste également sur l'engagement des cinéastes est-allemands et leur approche unique lorsqu'ils abordaient le passé, surtout la période du Troisième Reich et les crimes nazis, ce qui les différencia de leurs contemporains de l'Ouest. C'est un livre qui tente d'abord et avant tout de mettre en lumière un cinéma unique qui fut très peu accessible à l'Occident durant la guerre froide. Ce n'est donc pas un ouvrage qui cherche à présenter l'évolution de certains genres ou de certains thèmes tout au long de son histoire, en dehors des thèmes antifascistes et socialistes qui furent prédominants du début à la fin, mais qui est utile lorsque l'on veut comprendre le contexte de production unique de la RDA.

Le germaniste Seán Allan coédita deux ouvrages portant sur la DEFA, le premier avec John Sandford²⁴ en 1999 et le second avec Sebastian Heiduschke²⁵ en 2016. Les deux ouvrages recueillent des essais de différents auteurs portant sur divers aspects de l'histoire du studio d'État et des films qu'il a produits durant ses années d'existence. Ce format a l'avantage de pouvoir présenter dans un même ouvrage un grand nombre de sujets différents, allant du simple survol historique au contexte particulier de production de la DEFA, en passant par l'étude de thèmes tels que l'antifascisme et la représentation des femmes dans ces films. On aborde aussi le sujet de la censure imposée par l'État et le conflit qui émergea entre celui-ci et les réalisateurs est-allemands dans les années 1960, en plus d'analyser la filmographie de certains cinéastes. Cependant, ces essais, restreints par leur court format, ont le désavantage de ne pouvoir présenter qu'un survol de leurs sujets. Ces essais ont aussi le désavantage de présenter en général le cinéma est-allemand sans comparer ses pratiques ou ses films avec ce qui se faisait à la même époque en Allemagne de l'Ouest, ce que nous allons faire dans ce travail.

Nous remarquons qu'il existe déjà plusieurs ouvrages sur la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale et de la Wehrmacht en Allemagne après 1945, mais que seul Robert G. Moeller a tenté de voir comment cette mémoire fut représentée au cinéma. Son étude démontre la valeur que peut avoir le cinéma comme source pour étudier la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en

²⁴ Seán ALLAN et John SANDFORD (éd.), *DEFA : East German Cinema, 1946-1992*, New York, Berghahn Books, 1999.

²⁵ Seán ALLAN et Sebastian HEIDUSCHKE (éd.), *Re-Imagining DEFA : East German Cinema in its National and Transnational Contexts*, New York, Berghahn Books, 2016.

Allemagne. Nous avons noté un peu plus tôt qu'il était décevant que Moeller se limite uniquement aux films produits en RFA dans les années 1950, c'est pourquoi nous proposons dans ce mémoire d'examiner les films de guerre allemands produits depuis le début des années 1950 jusqu'à l'ère de la réunification allemande. Outre le travail de Moeller, nous avons pu voir que même les ouvrages s'intéressant de plus près au cinéma allemand, il n'y en a pas qui se consacrent uniquement à la représentation de l'armée allemande dans les films de guerre. Si l'on s'intéresse à cette mémoire de la Wehrmacht dans les sociétés allemandes après 1945, nous croyons qu'il est important de regarder comment elle fut représentée dans les films de guerre. Il existe déjà plusieurs œuvres importantes sur cette mémoire allemande de la Deuxième Guerre mondiale et de la Wehrmacht, nous n'avons qu'à penser aux ouvrages de Wette, Bartov et Goldahagen. En utilisant les films de guerre allemands produits en RFA, en RDA et dans l'Allemagne réunifiée, nous espérons pouvoir montrer comment les discours mémoriels sur ce sujet ont été présentés dans ces « véhicules de mémoire » pour reprendre le terme d'Alon Confino. Ainsi nous pourrions apporter une nouvelle perspective à ce champ d'études.

En regardant comment ces discours mémoriels furent présentés dans les films de guerre de la RFA et de la RDA, avec leur programme politique imposé par le SED, puis ceux de l'Allemagne réunifiée, nous voulons brosser un portrait de l'évolution de la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale et de la Wehrmacht dans les sociétés allemandes après 1945. Nous voulons voir comment les cinéastes allemands ont choisi de représenter leur propre peuple et son histoire dans des films portant sur une période aussi traumatisante de son histoire en étant conscients des crimes et des horreurs qu'il a commis durant cette guerre? Est-ce qu'ils évitèrent certains sujets délicats en représentant des hommes partis se battre pour leur nation et dont plusieurs moururent tragiquement avec honneur sur le champ de bataille, car ils furent dupés par un groupe d'hommes au pouvoir? Il faut garder en tête que ces films sont à la base un produit de divertissement et qu'un film trop choquant risquait de se mettre à dos son public et ainsi de ne pas être profitable financièrement, un problème qui n'était cependant pas présent en Allemagne de l'Est puisque les films de la DEFA devaient avant tout promouvoir les valeurs socialistes et antifascistes.

Essentiellement, nous voulons voir comment les cinéastes allemands ont choisi de représenter la Deuxième Guerre mondiale et le rôle qu'a joué la Wehrmacht dans ce conflit. Cela nous permettra de voir quel rapport les Allemands entretenaient avec ce passé dans la seconde moitié du XX^e siècle et dans les premières décennies du XXI^e siècle. Nous voulons voir si les cinéastes allemands ont manipulé les faits historiques qu'ils présentent dans leurs œuvres et dans quel but. Il sera intéressant de voir quels discours mémoriels ces films présentèrent au moment de la remilitarisation de la RFA et de la RDA, comment le régime socialiste autoritaire de cette dernière influença les récits de ces films, ou si les travaux de Bartov et Goldhagen démontrant la participation de la Wehrmacht aux crimes de guerre nazis ont eu un impact sur les récits présentés dans les films de guerre de l'Allemagne réunifiée. Dans la mesure du possible, nous voulons également voir si les réalisateurs ont pu exercer une influence sur les discours mémoriels de ces films, politisant ainsi les récits en montrant le côté sombre de la Wehrmacht pour susciter des réactions et participer aux débats historiographiques. Ainsi nous pourrions voir comment les Allemands ont confronté leur passé, celui de la Deuxième Guerre mondiale et le rôle que leur armée y a joué, en dehors de ce que les travaux académiques peuvent nous en dire. Nous voulons également voir s'il y a eu une certaine uniformité des discours mémoriels présentés dans les films produits durant une même période. S'il semble être évident que les films de la RDA ont tous présenté les mêmes discours, qu'en est-il des films produits en RFA ou après la réunification de 1990 où le gouvernement n'avait pas de contrôle direct sur la production cinématographique?

Pour réaliser ce travail, nous avons visionné les films de guerre allemands produits depuis la fin de la guerre en 1945, jusque dans les années 2010. Nous considérons un film de guerre comme étant une œuvre cinématographique qui présente le récit de soldats de la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale. Ce récit doit se concentrer sur la vie militaire de ces soldats, et non sur une intrigue amoureuse qui utilise la guerre comme toile de fond dramatique. Idéalement, ces films mettent de l'avant l'expérience des combats tels que vécus par les soldats allemands, mais nous nous intéressons aussi aux films qui prennent place un peu en retrait du front qui pourraient présenter les crimes de guerre nazis. Un film qui présente uniquement l'entraînement des soldats ou leur séjour chez eux en Allemagne ne nous intéresse pas, car ce que nous voulons voir c'est la représentation de leur expérience du front et la vie loin de chez eux, dans des terres hostiles à leur

présence. Nous avons donc choisi de laisser de côté les films portant sur la vie de généraux ou d'autres officiers hauts-gradés qui dirigèrent l'armée allemande durant la guerre, bien souvent à partir de leurs quartiers généraux loin du front. Finalement, comme nous voulons nous concentrer sur la représentation de la Wehrmacht, nous avons ignoré les films portant sur la Luftwaffe, l'armée de l'air, et la Kriegsmarine, l'armée de mer. Ainsi, le film *Das Boot* (Le bateau, 1985) qui est pourtant considéré comme un classique du cinéma de guerre allemand ne sera pas abordé dans ce travail. Cela réduit énormément notre sélection de films déjà qu'il semble y avoir eu très peu de films allemands portant sur la Deuxième Guerre mondiale. C'est pourquoi nous avons choisi de ne pas nous restreindre uniquement aux films et d'élargir notre sélection aux miniséries « de guerre » qui furent produites pour la télévision et qui n'ont qu'un nombre limité d'épisodes. Ces séries furent très rares elles aussi puisque nous n'en avons trouvé qu'une seule qui répondent à nos critères.

Ainsi, nous avons trois films ouest-allemands : *Die grünen Teufel von Monte Cassino* (*Les Diables verts de Monte Cassino*, 1958) de Harald Reinl, *Hunde, wollt ihr ewig leben?* (*Chiens, à vous de crever !*, 1959) de Frank Wisbar et *Die Brücke* (*Le pont*, 1959) de Bernhard Wicki ; deux films est-allemands : *Sterne* (Étoiles, 1959) de Konrad Wolf et *Die Abenteuer des Werner Holt* (*Les aventures de Werner Holt*, 1965) de Joachim Kunert ; et deux films de l'Allemagne réunifiée : *Stalingrad* (Stalingrad, 1993) de Joseph Vilsmaier, *Der Hauptmann* (*The Captain – l'usurpateur*, 2017) de Robert Schwentke et la minisérie *Unsere Mütter, unsere Väter* (*Génération Guerre*, 2013) de Philipp Kadelbach. Nous pouvons déjà noter qu'en RFA tous les films de guerre furent produits durant une très courte période, entre 1958 et 1959, alors qu'en RDA cette période alla jusqu'à 1965. Après la réunification, il n'y a pas eu de période particulièrement fertile pour la production de films de guerre, bien que l'on puisse faire ressortir une période morte de 1993 à 2013 au cours de laquelle aucun film de guerre ne fut produit, ou du moins aucun correspondant à nos critères de sélection. À travers notre analyse, nous ferons ressortir les raisons pouvant expliquer cette production très limitée.

Le choix de faire cette analyse à partir de films de fiction relève du fait que cela donne beaucoup plus de liberté narrative aux créateurs de ces films. Ils s'inspirent bien évidemment d'évènements

réels et reproduisent même parfois les grandes lignes d'une bataille ou d'une opération en particulier, mais le récit narratif du film reste tout de même construit de toutes pièces. Les actions et les opinions des divers personnages doivent servir à mettre de l'avant les grands thèmes du film et, comme les choix moraux que les héros sont amenés à faire, ils devraient refléter en quelque sorte ceux de la société dans laquelle il a été produit. Il est ainsi très facile de construire un récit qui incorpore les discours mémoriels souhaités, d'où notre intérêt d'analyser la façon dont les artisans de ces films ont choisi de représenter la Wehrmacht.

Le fait que nos sources premières soient à caractère visuel change évidemment la façon dont nous allons les analyser, qui n'est pas de la façon dont nous procéderions avec des sources écrites. Il s'agira dans un premier temps de voir comment les cinéastes allemands ont choisi de représenter leur sujet : quel aspect ou quelle période de la guerre abordent-ils dans leur récit, qui est leur protagoniste, quelles sont ses convictions ou opinions par rapport à la guerre et au nazisme, est-ce qu'elles changent avec son expérience du front, quel sort l'attend, etc. ? Il sera intéressant de voir dans les premiers films produits sur ce sujet si l'on évitait de montrer certaines situations ou certains aspects de la guerre en particulier, comme la participation de la Wehrmacht à la Shoah, et de voir par la suite si les films les plus récents les abordent ou s'ils continuent à les laisser de côté. Nous voulons voir quels discours mémoriels étaient présentés dans ces films, s'il y avait une certaine cohésion entre les discours présents dans les films de guerre produits durant une même période au sein du même État allemand. Ou bien est-ce que ces discours étaient surtout déterminés par les cinéastes de ces films ? Dans le cas particulier de la RDA, on peut cependant s'attendre à ce qu'ils aient été en bonne partie dictés par le SED et son studio d'État, la DEFA, mais est-ce que les cinéastes est-allemands ont tout de même pu intégrer un peu de leurs opinions personnelles dans les discours que leurs films présentèrent. Surtout, nous voulons voir ce que ces films et leurs discours mémoriels apportèrent aux sociétés allemandes. Notre analyse au sein d'un même chapitre nous permettra de faire ressortir les discours mémoriels dominants des films produits durant cette période et si certains d'entre eux se sont distingués en représentant la Wehrmacht et la Deuxième Guerre mondiale de façon différente. À travers les trois différents chapitres qui seront consacrés à l'analyse des films de guerre produits dans les différentes

Républiques allemandes de l'après-guerre, nous pourrions faire ressortir l'évolution de ces discours mémoriels de 1945 jusqu'à nos jours.

Avant de faire notre analyse de la représentation de la Wehrmacht dans les films de guerre allemands, notre premier chapitre servira à dresser les grandes lignes du contexte mémoriel dans lequel les premiers films de guerre ont été produits en RFA et en RDA. Ces deux sociétés tentaient de construire leur nouvelle identité nationale et de laisser derrière elles les événements tragiques du Troisième Reich. Nous voulons ainsi offrir une mise en contexte rapide à laquelle nous pourrions faire référence dans notre analyse sans l'interrompre trop longtemps. Nous verrons quel fut le rapport initial de l'Allemagne de l'Ouest et de l'Allemagne de l'Est avec ce passé, comment ils traitèrent la question de la responsabilité allemande dans les crimes de guerre nazis et de la Shoah en particulier. Nous porterons aussi une attention particulière dans ce premier chapitre à la question du réarmement dans les deux Républiques allemandes. Pour clore ce chapitre, nous présenterons les grandes lignes des débats sur l'image « propre » de la Wehrmacht qui fut établie par les milieux académiques anglophones après la fin de la guerre et qui perdura jusqu'au début des années 1990.

La suite de notre travail se séparera en trois chapitres, un pour chaque État allemand qui succéda au Troisième Reich ; d'abord la RFA avant 1990, puis la RDA et finalement l'Allemagne réunifiée. En nous servant des films de guerre qui furent produits sur le territoire allemand depuis 1945 comme sources premières, nous allons dans un premier temps démontrer que les discours mémoriels entourant la Wehrmacht présents dans les films ouest-allemands suivirent en grande partie les discours mémoriels des milieux académiques, particulièrement ceux présents dans les travaux de l'*Historical Division* de l'armée américaine. Ces films offraient au public allemand une vision héroïque et tragique des soldats allemands qui se battirent pour défendre leur patrie d'abord et avant tout, ayant été des victimes du gouvernement nazi qui sacrifia leurs vies. Dans un deuxième temps, les films de guerre de l'Allemagne de l'Est servirent la propagande antifasciste du SED en mettant en scène des récits où les héros venaient à désertir l'armée allemande en voyant les crimes qu'elle commettait au nom d'Hitler. Ces héros finissaient par se joindre à la résistance partisane ou à se rendre aux forces soviétiques venues libérer l'Allemagne

du nazisme. Dans le contexte de la Guerre froide, ces films étaient un outil important du SED pour enlever aux Allemands de l'Est tout sentiment de culpabilité par rapport aux crimes nazis, tout en leur montrant l'importance de combattre le fasciste advenant qu'une guerre entre l'Union soviétique et les pays d'Europe de l'Ouest éclate. Mais les cinéastes est-allemands exerçaient tout de même une influence sur les discours mémoriels présents dans ces films, dont notre intérêt de les analyser malgré la forte influence exercée par le SED sur leur production.

Pour finir, nous ferons la démonstration que les films de guerre qui furent produits après la réunification de 1990 n'ont pas complètement suivi les nouveaux discours mémoriels des milieux académiques qui rejetaient le mythe de l'image « propre » de la Wehrmacht. Bien qu'il fallût surtout attendre le nouveau millénaire, les films et la miniserie mettent en scène une version beaucoup plus nuancée de l'armée allemande que l'on peut voir prendre part aux crimes de guerre nazis tels que l'exécution des populations d'Europe de l'Est. Mais on nous présente encore des protagonistes apolitiques qui ne participent pas au génocide des juifs. Outre le dernier film que nous analyserons, dont le protagoniste est un sociopathe, ces œuvres cinématographiques ne semblent toujours pas vouloir trop choquer le public allemand par sa représentation de la Wehrmacht. Dans ces trois chapitres, notre priorité sera de mettre de l'avant les discours mémoriels présents dans ces films et comment ces cinéastes choisirent de présenter la Wehrmacht et la Deuxième Guerre mondiale au public allemand. Car cette image n'est pas nécessairement celle qui était présentée dans les travaux académiques à la même époque. Ces films sont bien souvent des travaux très personnels pour les réalisateurs qui intègrent bien souvent leur propre point de vue dans leurs œuvres, ce qui nous permettra de voir un peu plus de quelle façon les Allemands voulaient se souvenir de la guerre et le rôle qu'ils ont pu y jouer.

CHAPITRE 1

LA MÉMOIRE DE LA GUERRE DANS LES RÉPUBLIQUES ALLEMANDES APRÈS 1945

Avant de procéder à notre analyse des films, une mise en contexte de l'histoire de l'Allemagne et de sa mémoire de la Deuxième Guerre mondiale après 1945 s'impose, car nous ferons souvent référence à certains événements, comme la question du réarmement de l'Allemagne de l'Ouest sur laquelle nous passerons une bonne partie de ce chapitre à présenter. Ce fut un moment important qui influença les discours mémoriels sur la Wehrmacht pour la présenter comme une armée ayant agi avec honneur malgré les ordres criminels qui lui étaient donnés par les dirigeants nazis. Pour commencer, nous présenterons plus en détail le mythe de l'image « propre » de la Wehrmacht qui est né des travaux historiques sur la Deuxième Guerre mondiale par l'*Historical Division* de l'armée américaine et qui fut aussi influencé par la question du réarmement que nous présenterons par la suite. Ce sont deux éléments sur lesquels nous reviendrons souvent au cours de notre analyse des films de guerre, surtout ceux de l'Allemagne de l'Ouest, et les présenter maintenant nous évitera d'entrecouper notre analyse de longs paragraphes de mise en contexte. Nous terminerons ce chapitre en traçant les grandes lignes de la façon et dans quel contexte la mémoire allemande de la Deuxième Guerre mondiale s'est formée puis a évolué à partir de 1945 jusqu'à aujourd'hui. Ce sont d'autres éléments auxquels nous ferons parfois référence lors de notre analyse et qu'il est plus pertinent de présenter d'entrée de jeu, surtout que ce n'est pas une mémoire qui a évolué de façon uniforme sur tout le territoire allemand étant donné la division du pays par les forces alliées après la fin de guerre. Nous porterons également une attention particulière à l'évolution de la place de la Shoah dans cette mémoire et son lien avec la Wehrmacht puisque nous mettrons en évidence comment les films de guerre abordent le génocide juif dans leurs récits lorsqu'ils le font.

1.1 La légende de la Wehrmacht « propre »

Un des aspects de la mémoire allemande de la Deuxième Guerre mondiale sur lequel nous reviendrons le plus fréquemment durant ce travail est la représentation de la Wehrmacht, puisque nous voulons en voir l'évolution à travers les films de guerre allemands. Il est donc essentiel de

savoir ce que l'on entend par l'image « propre » de la Wehrmacht qui fut véhiculée dans la société ouest-allemande, et ce qui mena à sa création. Elle domina les discours mémoriels jusque dans les années 1990 et elle eut ainsi un grand impact sur la représentation de l'armée allemande dans le cinéma ouest-allemand. On peut même encore voir son impact de nos jours malgré les nombreux travaux académiques publiés depuis les années 1990 qui démontrèrent qu'elle n'était qu'un mythe. Elle fut d'abord étroitement liée à l'idée qu'Hitler et les autres membres du gouvernement nazis avaient manipulé les Allemands et que ce groupe portait à lui seul la responsabilité de la guerre et des crimes qui y ont été commis. Ce qui aida les anciens soldats à soulager leur conscience de tout acte immoral qu'ils auraient pu commettre au front, à se convaincre qu'ils avaient agi ainsi sous la pression et non de leur propre chef. Dans cette version des faits, la Wehrmacht mena une guerre conventionnelle et agit de façon honorable, ce qui fit de la SS et des *Einsatzgruppen* les seuls responsables des nombreux crimes de guerre commis par les nazis. Moeller avance que c'est dans le contexte de la Guerre froide que les Alliés occidentaux s'entendirent pour soutenir cette version des faits à des fins politiques, pour créer un front uni contre le communisme. Ils avaient besoin du soutien du peuple allemand, notamment que l'opinion publique de la RFA soit en faveur d'une remilitarisation pour aider à la défense de l'Europe occidentale en cas d'attaque soviétique. Mais au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, très peu d'Allemands croyaient que la Wehrmacht n'avait pas été impliquée dans les crimes nazis. Il fallait donc changer cette conception et convaincre les Allemands de l'Ouest du comportement plus qu'honorable de la Wehrmacht durant la guerre pour espérer avoir leur soutien dans la création d'une nouvelle alliance militaire avec les Alliés occidentaux contre le Bloc de l'Est¹.

Ce travail fut principalement réalisé par l'*Historical Division* de l'Armée américaine dès la fin de la guerre et elle publia environ 1000 manuscrits durant ses deux premières années d'existence. Ce sont plus de 300 officiers allemands qui y travaillèrent en tant que prisonniers de guerre pour mettre par écrit l'histoire militaire du conflit. Il faut souligner le rôle important que joua l'ancien

¹ Robert G. MOELLER, « Germans as Victims?: Thoughts on a Post-Cold War History of World War II's Legacies », *History and Memory*, vol. 17, n° 1-2, 2005, p. 158.

général de l'armée de terre allemande Franz Halder au sein de cette division en tant que directeur de la production. C'est un poste qui lui fut offert par l'armée américaine et qu'il accepta en y voyant une opportunité de poursuivre le combat contre le bolchévisme en Europe². Halder avait servi du début de la guerre jusqu'au moment où il fut destitué par Hitler en 1942 à la suite de nombreux désaccords. Il aurait eu une large influence au sein de l'*Historical Division*, qui a produit une historiographie faite en partie par les vaincus qui suivait une trame narrative où la Wehrmacht fut une victime de la duperie d'Hitler et des chefs nazis. Surtout, une ligne directrice fut rapidement établie selon laquelle l'histoire devrait être écrite du point de vue allemand, en faisant l'éloge de l'armée et de ses réalisations sans jamais la critiquer. Halder et de nombreux autres anciens hauts gradés de l'armée allemande qui travaillèrent au sein de cette division avaient ainsi à leur disposition d'importants documents historiques dont ils privèrent l'accès aux historiens professionnels voulant travailler sur le sujet³.

C'est donc une historiographie écrite par des Allemands pour les Allemands qui créa l'image « propre » de la Wehrmacht qui fut utilisée dans les années 1950 pour aider à redorer l'image publique de l'armée allemande et ainsi rendre favorable à la remilitarisation de l'Allemagne de l'Ouest une plus grande partie de sa population. En restreignant autant l'accès aux sources, les hommes militaires allemands de l'*Historical Division* ont pu contrôler la façon que l'histoire de la Wehrmacht fut racontée pour les décennies suivantes. L'image « propre » de l'armée allemande mise de l'avant par les travaux de cette division a également servi les intérêts de la Bundeswehr dont plusieurs officiers et hauts gradés étaient d'anciens militaires ayant servi dans l'armée allemande durant la Deuxième Guerre mondiale. Il était pratiquement impossible pour les historiens professionnels de contester avec suffisamment de conviction cette image « propre » en raison de leur manque d'accès aux sources, d'autant plus que cette image était bien présente dans la société ouest-allemande dans les années 1950, surtout qu'elle fut largement reprise dans les films de guerre produits durant cette décennie.

² W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht, op. cit.*, p. 249.

³ *Ibid.*, p. 248-252.

Il fallut attendre le début des années 1960 avant que ces documents ne soient accessibles en dehors des cercles restreints de l'*Historical Division* aux États-Unis et en Angleterre. Par conséquent, il fallut attendre les années 1970 et 1980 pour voir la publication d'études scientifiques sur le rôle qu'a réellement jouée la Wehrmacht durant la guerre. C'est notamment à partir de ce moment, où l'accès à ces sources de première main ne fut plus restreint, que les milieux scientifiques commencèrent à ne plus croire à la distinction de la Wehrmacht « propre » et de la SS « sale » comme ce fut le cas jusque-là⁴. Mais on ne chercha toujours pas à voir quel rôle avait joué la Wehrmacht dans la Shoah et les autres crimes nazis, on regarda plutôt la façon dont elle traita les prisonniers de guerre soviétiques et d'autres aspects militaires.

Comme mentionné précédemment, la Bundeswehr participa à la consolidation de cette image « propre » puisqu'une bonne partie de ses officiers avaient servi dans la Wehrmacht. Elle fit la promotion des travaux de l'*Historical Division* et défendit les idées qu'ils mettaient de l'avant pendant des décennies. Les associations de soldats s'étaient également attaquées aux historiens travaillant sur la Wehrmacht dans les années 1980, les accusant de vouloir salir leur prestige⁵. Cependant, les travaux des années 1990 fit perdre de la crédibilité à l'image « propre » de la Wehrmacht auprès du public allemand, principalement à cause de l'exhibition organisée par l'Institut de recherche social de Hambourg portant sur les crimes nazis auquel elle avait participé qui fut présentée pour la première fois en mars 1995, puis dans plusieurs autres villes allemandes et autrichiennes jusqu'en 1999⁶. Les travaux de l'*Historical Division* auront donc servi à innocenter la Wehrmacht de toute participation aux crimes nazis en la présentant comme une armée de métier qui a agi avec honneur durant la Deuxième Guerre mondiale, ayant été utilisée dans une guerre offensive malgré elle en raison de la manipulation du peuple allemand par Hitler. Les discours mémoriels présentés dans ces travaux furent même repris par les films de guerre produits dans la RFA vers la fin des années 1950 et nous verrons que certains éléments étaient encore présents dans ceux du XXI^e siècle.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶ *Ibid.*, p. 289-290.

1.2 La mémoire de la guerre après 1945

La création de la Bundeswehr en 1955 était tout à l’opposé du but que les Alliés s’étaient donné 10 ans plus tôt avec l’occupation et la division de l’Allemagne après mai 1945, qui était la démilitarisation totale du pays. Cette démilitarisation ne devait pas se limiter qu’à l’abolition de l’armée, c’était la culture militariste prussienne qu’il fallait faire disparaître des esprits allemands. Or, elle était ancrée profondément dans cette société depuis de nombreuses décennies et l’imposition de cette démilitarisation a eu un impact important sur la mémoire que les Allemands avaient de leur expérience personnelle de la guerre. La division du pays en 1945 se fit entre les quatre pays alliés vainqueurs de la guerre, soit l’Angleterre, la France, les États-Unis et l’Union soviétique. Si l’occupation ne devait être que temporaire, le temps de mener à bien la démilitarisation, de relancer économiquement le pays et de permettre aux Allemands de mettre en place un nouveau régime démocratique et de relancer économiquement le pays, les tensions grandissantes de la Guerre froide entre les pays occidentaux capitalistes et l’Union soviétique socialiste rendirent définitive la division allemande. En mai 1949, les zones américaines, françaises et anglaises furent unifiées pour former la République fédérale allemande à l’ouest, tandis que la zone soviétique à l’est devint la République démocratique allemande. Malgré son appellation, l’Allemagne de l’Est était loin d’être un État démocratique puisqu’il était un satellite de l’URSS doté d’un parti unique au pouvoir, le SED, qui était sous l’influence directe de Moscou.

Cette division politique nette à partir de 1949 créa la dualité mémorielle que nous allons mettre en évidence dans notre analyse des films de guerre qui furent produits dans ces deux Républiques. Cette divergence dans les discours mémoriels ne fit que s’accroître au cours des décennies suivantes, jusqu’à la réunification de 1990, comme l’a mis en évidence Robert G. Moeller. Il met en évidence comment les discours mémoriels de ces deux Républiques pouvaient être pratiquement à l’opposé l’une de l’autre dans leur représentation de certains aspects de la Deuxième Guerre mondiale et de ses conséquences. À l’Ouest on avait une vision très négative de l’Armée rouge où l’on mettait de l’avant le viol des femmes allemandes et le récit de ceux qui furent expulsés de leurs terres à l’Est, tandis qu’en Allemagne de l’Est on présentait ses soldats

comme des libérateurs et tous ces aspects négatifs n'étaient jamais mentionnés. De la même façon, les récits des prisonniers de guerre revenus en Allemagne après avoir passé des années dans les Goulags mettaient l'accent sur la brutalité de ces camps et comment ils avaient réussi à y survivre, alors qu'à l'Est on parlait plutôt d'une expérience éducative⁷.

Pour Jeffrey Herf, la dualité mémorielle de l'Est et de l'Ouest est essentiellement due aux régimes politiques en place dans les deux Républiques allemandes. La dictature communiste à l'Est a rapidement établi une vision très stricte du passé nazi, de ce qui pouvait être discuté ou non, qui ne changea pratiquement pas au cours de ses 40 années d'existence. Tandis que la plus grande liberté d'expression de la République fédérale permit aux Allemands de l'Ouest d'interroger et même de contester la vision du passé qu'on leur présentait, menant à divers débats sur le nazisme et la Shoah qui firent constamment évoluer la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale⁸. Dans les deux cas, on rejetait la faute de la guerre et les crimes qui l'accompagna sur Hitler et sa « bande », alors qu'ils auraient dupé les Allemands en attisant leur colère et leur sentiment revanchard pour les entraîner aveuglément dans ce nouveau conflit qui ruina le pays⁹.

Selon Moeller, les Allemands se créèrent un fort sentiment de victimisation qui s'exprima sous différentes formes dans les deux Républiques, notamment par l'idée d'avoir été manipulés par Hitler et les nazis, mais aussi sous la forme des récits du bombardement des villes allemandes par les Alliés. On retrouve encore une fois les récits des réfugiés de l'Est et du viol des femmes allemandes par les soldats de l'Armée rouge et des soldats ayant survécu aux Goulags soviétiques¹⁰. Un bon nombre de ces soldats qui ont passé plusieurs années dans les camps de l'URSS eurent tendance à banaliser un peu la Shoah dans leurs récits¹¹, ce qui semble avoir marginalisé dans l'après-guerre les récits des juifs allemands ayant survécu au Troisième Reich. Cela se produisit en Allemagne de l'Ouest, mais aussi de l'Est, où l'on évitait le plus possible de parler de ces sujets inconfortables bien qu'on n'en ait jamais nié l'existence, le SED n'accorda

⁷ R. G. MOELLER, « Germans as Victims?... », *loc. cit.*, p. 161.

⁸ J. HERF, *Divided Memory...*, *op. cit.*, p. 390.

⁹ R. G. MOELLER, « Germans as Victims?... », *loc. cit.*, p. 153-154.

¹⁰ *Ibid.*, p. 160-161.

¹¹ K. H. JARAUSCH, *After Hitler...*, *op. cit.*, p. 31-33.

simplement que peu de place au passé nazi et à la Shoah dans sa mémoire sociale puisqu'il rejetait toute la responsabilité sur l'Allemagne de l'Ouest « fasciste »¹². Cela servit à démontrer que des soldats allemands ont pu être complices de ce crime par leur inaction alors que les héros socialistes de ces films tentèrent de sauver ces vies ou désertèrent pour combattre le nazisme.

Bien que la question de la participation de la Wehrmacht aux crimes nazis et à la Shoah ne soit pas souvent évoquée par les Allemands dans leurs discours mémoriels, Enzo Traverso note que la vision dominante au début des années 1950 dans les milieux académiques et dans la société ouest-allemande était que le nazisme avait marqué un retour à la « barbarie » des temps anciens¹³. Largement acceptée par la population allemande puisqu'elle leur enlevait toute culpabilité, cette idée fut cependant contestée dans les années 1950 par les philosophes et sociologues de l'École de Francfort. Max Horkheimer et Theodor Adorno ne voyaient pas dans le génocide des juifs d'Europe les signes d'une régression de la civilisation moderne, mais plutôt son aboutissement par le nationalisme violent et le totalitarisme qui lui donna les moyens mécaniques et idéologiques de se libérer des éléments qu'elle jugeait nuisant. Plus tard, Jürgen Habermas considéra que l'Allemagne nazie avait marqué la culmination des tendances colonialistes, racistes et antisémites qui définissait le darwinisme social européen depuis des décennies¹⁴. Le fait que les points de vue de ces historiens allaient à l'encontre de la vision populaire démontre que les Allemands étaient prêts à accepter une certaine responsabilité de la guerre, que c'était bien eux qui l'avaient commencée et envahit leurs voisins, toujours sous l'influence néfaste d'Hitler. Mais on peut surtout y voir la volonté d'ignorer la Shoah complètement dans les discours mémoriels de la Deuxième Guerre mondiale. Étrangement, nous verrons que les points de vue d'intellectuels ouest-allemands comme Horkheimer, Adorno et Habermas sur le danger du nationalisme et de ses idéologies raciales sont beaucoup plus proches de la façon qu'on présente le nazisme dans les films est-allemands avec leur thème antifasciste qui n'hésitent pas à montrer ses pires aspects, tandis que les films ouest-allemands cachaient ces aspects pour plutôt montrer les actes héroïques et honorables des soldats de la Wehrmacht.

¹² J. HERF, *Divided Memory...*, *op. cit.*, p. 69-71.

¹³ E. TRAVERSO, *Le passé, modes d'emploi...*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ *Ibid.*, p. 82-83.

Au-delà de l'appel à la vigilance que ces historiens lançaient dans les années 1950 contre la formation de nouveaux états totalitaires capable des mêmes horreurs, il faut noter qu'on ne mentionne pas la Wehrmacht lorsqu'il était question des crimes nazis et de la Shoah, ce qui n'est guère surprenant dans un contexte où l'on ne voulait pas prendre de responsabilité dans ce génocide. Le procès de Nuremberg et tous ceux qui lui succédèrent à la fin des années 1940 avaient contribué à créer une image « propre » de la Wehrmacht qui n'aurait en aucun cas contribué au massacre des populations slaves et juives durant la guerre puisque ce ne sont que la SS et des *Einsatzgruppen* qui furent accusés de ces crimes¹⁵. À partir de 1952, le gouvernement ouest-allemand paya de réparation à l'Israël pour la souffrance qu'il a infligée au peuple juif, qui fut officiellement reconnu par le chancelier Adenauer¹⁶. Les années 1960 amenèrent une nouvelle vague de changement de perspective dans la société ouest-allemande avec le procès Eichmann qui se déroula en Israël en 1961 et celui d'anciens gardiens du camp d'Auschwitz en 1963. Les deux furent très suivis en Allemagne de l'Ouest et firent en sorte que l'on discuta plus des crimes nazis dans l'espace public¹⁷. Cependant, la Shoah et l'expérience de la guerre telle que vécue par les soldats allemands étaient donc deux sujets bien différents et indépendants dans l'espace public ouest-allemand, de même que dans les films de guerre.

Les années 1970 accrurent la reconnaissance des crimes nazis par le gouvernement ouest-allemand, notamment lorsque le nouveau chancelier Willy Brandt se rendit à Varsovie en 1970. Brandt y avait pris le temps de s'agenouiller pour une minute de silence devant un monument à la mémoire du soulèvement du ghetto de Varsovie en 1943. En plus de ce geste historique, son gouvernement reconnut les crimes commis par les nazis contre les juifs, mais aussi contre les Polonais, ce qui marqua le début d'un rapprochement avec l'Est qui resta toutefois assez limité en raison de la Guerre froide¹⁸. Académiquement, les recherches historiques des années 1960 et 1970 se démarquèrent également de ce qu'il se faisait dans les années 1950 où l'on cherchait surtout à observer les conséquences de la guerre et du nazisme sur la société allemande. Les

¹⁵ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht, op. cit.*, p. 232-234

¹⁶ J. HERF, *Divided Memory...*, *op. cit.*, p. 281-283.

¹⁷ R. G. MOELLER, « Germans as Victims?... », *loc. cit.*, p. 169.

¹⁸ *Ibid.*

historiens cherchaient maintenant à voir quelles en étaient les origines, ce qui fut influencé par les thèses controversées de l'Allemand Fritz Fischer, publiées en 1961, pour qui l'Allemagne avait été la grande responsable de la Première Guerre mondiale, puis de la Seconde.

Les années 1980 en Allemagne de l'Ouest furent surtout marquées par ce que l'on nomma l'*Historikerstreit*, soit la « querelle des historiens ». Ce débat historiographique eut surtout lieu en 1986 et 1987 dans la presse allemande après la publication de la thèse d'Ernst Nolte qui normalise d'une certaine façon le nazisme et la Shoah en les plaçant au même niveau que le « génocide de classes » de la révolution russe de 1917 et les purges de Staline dans les années 1930. Jürgen Habermas s'opposa à cette thèse et accusa Nolte d'ainsi banaliser la Shoah, d'en faire un événement comme un autre et de lui enlever toute son importance mémorielle¹⁹. D'autres historiens donnèrent aussi leur opinion sur le sujet, tels que Micha Brumlick et Christian Meier, surtout sur la question du caractère unique de la Shoah, et à savoir si cela faisant en sorte que l'on ne pouvait le comparer à d'autres événements semblables. Pour Joachim Fest et Karl Dietrich, de telles études comparatives avec d'autres épisodes de meurtres de masse ne devraient rien enlever à son caractère unique, mais plutôt relever les caractères et les circonstances similaires pour les prévenir dans le futur, que ce soit en Allemagne ou ailleurs dans le monde. Nolte lui-même avait déclaré que la Shoah était unique en son genre, par son procédé quasi inhumain et industriel que les nazis avaient développé au cours de la guerre, mais que cela n'empêchait pas qu'on s'en serve comme point de référence²⁰.

La question de l'incomparabilité de la Shoah impliquait aussi le degré de responsabilité des Allemands dans ce crime. Des historiens comme Fest et Hagen Schulze cherchèrent à savoir si on enlevait une part de responsabilité aux Allemands en ne considérant pas la Shoah comme un événement unique en son genre que l'on ne pouvait pas comparer avec d'autres génocides. Habermas a notamment accusé Nolte de tenter de déculpabiliser le peuple allemand et s'oppose à la notion d'une culpabilité collective dans ce cas précis. Il pointe notamment du doigt les Goulags

¹⁹ E. TRAVERSO, *Le passé, modes d'emploi...*, *op. cit.*, p. 95.

²⁰ Beatrice HEUSER, « "The *Historikerstreit*": Uniqueness and Comparability of the Holocaust », *German History*, vol. 6, n° 1, 1988, p. 70-71.

soviétiques et l'élimination de toute une classe sociale par les bolchéviques comme ayant été une source d'inspiration pour Hitler. Nolte déplore surtout le manque de volonté des Allemands de laisser cette partie de leur histoire dans le passé pour continuer d'avancer sans avoir à trainer ce lourd fardeau²¹.

Si ceux qui prônaient l'incomparabilité de la Shoah semblent avoir pris le dessus dans ce débat, ces questions sont restées bien présentes dans l'esprit des historiens qui les explorèrent sous différents angles, notamment en faisant une histoire sociale par le bas en s'intéressant à l'expérience des simples soldats et des civils pendant la guerre. C'est dans ce contexte que furent produits dans les années 1990 les importants travaux d'Omer Bartov et de Daniel Goldhagen, en plus de l'exposition de l'Institut d'Hambourg sur la participation de la Wehrmacht dans les crimes de guerre nazis, dont la Shoah, qui relancèrent les débats sur la responsabilité des Allemands. La réunification de 1990 offrit aux Allemands une nouvelle opportunité de changer leur rapport au passé, notamment aux Allemands de l'Est qui n'étaient plus limités à la vision historique antifasciste imposée par le SED. On remarque surtout que c'est depuis cette réunification que les discours mémoriels sur la Shoah et sur le rôle joué par la Wehrmacht dans la guerre commencèrent à se confondre alors qu'ils avaient auparavant été traités de façon indépendante, notamment en raison de l'image « propre » de l'armée allemande qui existait dans l'esprit de la société ouest-allemande.

Il y avait toujours une crainte dans les milieux académiques que l'Allemagne réunifiée revenue à la « normale » ne tourne la page sur cette partie de leur histoire et que les erreurs du passé soient oubliées, ce qui avait déjà été exprimé par des auteurs comme Günter Grass et Jürgen Habermas durant la querelle des historiens²². Mais la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale ne semble pas avoir disparu en Allemagne, au contraire sa place semble être plus importante que jamais. Comme le souligne Nicholas Stargardt dans l'introduction de son ouvrage *The German War* publié en 2013, depuis le début du XXI^e siècle en Allemagne il y a eu un nombre important d'œuvres portant sur le conflit mondial de 1939-1945. Que ce soit des films, des documentaires,

²¹ *Ibid.*, p. 73-74.

²² E. TRAVERSO, *Le passé, modes d'emploi...*, *op. cit.*, p. 80.

des livres ou des exhibitions, leur nombre est plus grand que jamais et ils apportent tous une perspective différente sur ces événements. Si certains présentent encore les Allemands comme des victimes, d'autres ont accepté le rôle de bourreau ou de criminels qui ont été si longtemps rejetés par la mémoire allemande²³. Il semble donc important pour la nouvelle génération d'Allemands de remettre en question ce passé et de garder la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale bien en vie. Contrairement à la génération qui a vécu la guerre et qui tenta de se déculpabiliser dans les décennies suivantes en se présentant comme d'autres victimes du nazisme, les Allemands du XXIe siècle semblent vouloir faire ressortir la réalité de ce conflit et des crimes qui y furent commis.

1.3 Le réarmement des Républiques allemandes dans les années 1950

La démilitarisation du territoire allemand par les Alliés au terme de la Deuxième Guerre mondiale devait s'accompagner de discours mémoriels encourageant l'abandon des traditions militaires prussiennes qui avaient mené à l'arrivée au pouvoir d'Hitler. Mais dans le contexte des tensions grandissantes de la Guerre froide qui menaçait de voir éclater un nouveau conflit sur le territoire allemand, la question du réarmement fut soulevée très tôt dans les années 1950, autant en RFA qu'en RDA. Cette question eut un impact important sur les films de guerre, alors que les discours mémoriels présents dans ceux de l'Ouest devaient démontrer que les soldats avaient agi avec honneur durant la Deuxième Guerre mondiale et que c'est le haut commandement nazi qui avait trahi la raison d'être de l'armée en l'entraînant dans une guerre de conquête criminelle. Tandis qu'à l'Est, on mettait l'accent sur les actions héroïques des soldats allemands qui avaient décidé de désertre la Wehrmacht, insistant sur l'importance de combattre le fascisme alors que l'on craignait qu'il renaisse en RFA.

Cette question du réarmement fut soulevée en RFA seulement quelques années après la fin de la guerre. Le débat, qui fut suivi quelques années plus tard par la réalisation de ce réarmement, eut un grand impact sur les discours mémoriels portant sur la guerre et la représentation de la

²³ Nicholas STARGARDT, *The German War : A Nation Under Arms, 1939-1945, Citizens and Soldiers*, Basic Books, New York, 2015, p. 1.

Wehrmacht dans les films de guerre afin de justifier et soutenir la fondation de la Bundeswehr en 1955. Ces films mirent de l'avant l'honneur des soldats de la Wehrmacht et de certains officiers qui tentèrent de s'opposer au régime nazi pour démontrer qu'une nouvelle armée allemande, placée sous le bon commandement, ne serait pas utilisée à tort pour mener des guerres de conquête et d'extermination, mais plutôt pour défendre la nation allemande. Le débat prit toute son ampleur dans les sphères politiques et publiques vers la fin de l'année 1949, lorsque le chancelier Adenauer déclara que la République fédérale devrait participer activement à la défense de l'Europe démocratique, mais en étant intégrée au sein d'une armée européenne placée sous un haut commandement européen centralisé. L'idée fut précédemment discutée lors d'une rencontre des différents ministres européens des Affaires étrangères à Paris, durant laquelle on se questionna sur la capacité des pays d'Europe occidentale à se défendre en cas d'attaque soviétique sans le soutien supplémentaire que quelques divisions militaires allemandes²⁴.

Mais ce sont les propos d'Adenauer en décembre 1949 qui causèrent le plus de réaction en RFA et au sein des pays Alliés occidentaux qui redoutaient de provoquer une attaque préventive des Soviétiques s'ils décidaient de soutenir le chancelier dans son projet de réarmement de la République fédérale²⁵. Adenauer souhaitait au contraire ce réarmement, ou du moins la participation de divisions allemandes à la défense de l'Europe occidentale en raison de la menace que posaient les forces d'occupation soviétique toujours présentes en RDA. Dans le contexte de ce nouveau conflit international où les deux superpuissances qui s'y affrontaient avaient suffisamment d'armes nucléaires pour s'anéantir mutuellement, il était bien difficile de se sentir en sécurité. Les Allemands des deux côtés du rideau de fer se trouvaient dans la position assez contradictoire de vouloir préconiser une politique de paix tout en étant en plein cœur de cette course à l'armement. L'Allemagne était d'autant plus à risque de devenir un terrain d'affrontement en raison de l'omniprésence des forces d'occupations des deux camps sur son territoire²⁶.

²⁴ C. G. D. ONSLOW, « West German Rearmament », *World Politics*, vol. 3, n° 4, 1951, p. 450-452.

²⁵ *Ibid.*, p. 459.

²⁶ K. H. JARAUSCH, *After Hitler...*, *op. cit.*, p. 39.

C'est dans ce contexte que la question du réarmement fut posée à ses citoyens vers la fin de 1949. Elle a initialement suscité de vives réactions de la part de bien des gens, notamment de la part des différents partis au Bundestag, dont le SPD qui était alors le principal parti de l'opposition et qui était contre la politique d'intégration à la communauté des pays d'Europe occidentale d'Adenauer. Le SPD ainsi que le reste des partis du Bundestag opposèrent à l'unanimité au réarmement de l'Allemagne de l'Ouest, comme l'a rapporté le germaniste français Pierre Grappin dans un article publié dans la revue *Politique étrangère* en 1950. Certains Allemands craignaient que cela ne redonne du pouvoir social à la classe des officiers prussiens qui avaient perdu tout leur prestige dans la nouvelle République, tandis que d'autres croyaient que tout l'argent qui serait investi dans cette nouvelle armée devrait plutôt être utilisé pour régler des problèmes plus pressants tels que la reconstruction des villes et la prise en charge des réfugiés de l'Est. Mais principalement, on craignait que cela n'entraîne un nouveau conflit, cette fois contre leurs compatriotes de l'Est²⁷. Grappin note également que les jeunes furent ceux qui s'opposèrent le plus à la remilitarisation ouest-allemande, ayant vu comment la culture militaire de leurs parents a ruiné le pays, ils semblaient plus préoccupés à vivre leur vie comme bon leur semble que d'aller faire la guerre²⁸.

Pour sa part, Konrad H. Jarausch attribua la vive réaction du public au succès de la campagne de démilitarisation menée par les Alliés après la guerre. Si certains Allemands finirent par changer d'avis dans les années 1950, ce fut en raison du déclenchement de la guerre de Corée en 1950. On craignait de voir se répéter en Allemagne le même scénario, alors que la Corée du Nord communiste avait attaqué la Corée du Sud qui était sous l'administration des États-Unis depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale²⁹. Afin d'éviter que le territoire allemand ne devienne un nouveau terrain d'affrontement pour les deux superpuissances, une partie de la population ouest-allemande était prête à tolérer un réarmement de la République fédérale limité, tant que c'était fait dans le cadre de la défense de la nation face à la menace communiste qui se ferait dans le

²⁷ Pierre GRAPPIN, «Le réarmement devant l'opinion allemande», *Politique étrangère*, vol. 15, n° 1, 1950, p. 71-86.

²⁸ *Ibid.*, p. 83.

²⁹ K. H. JARAUSCH, *After Hitler...*, *op. cit.*, p. 38.

respect des conventions de Genève et avec des armes conventionnelles. Surtout, cette armée ne devrait pas être utilisée pour régler des conflits internationaux qui ne regarderaient pas directement l'Allemagne³⁰. La nouvelle armée ouest-allemande tenta de se distancier dès sa création en 1955 des traditions militaires allemandes dans tous ses aspects. D'abord par une volonté de faire de ses soldats des « civils en uniformes » plutôt que de véritables soldats de carrière. Le service militaire obligatoire ne durerait que douze mois, et ceux ne souhaitant pas se battre pouvaient faire leur service en travaillant dans des hôpitaux. Une discipline plus souple et des uniformes inspirés de leurs voisins à l'ouest visaient à rompre les liens avec les symboles prussiens du passé³¹. Le but était véritablement de rompre avec le passé et la tradition militaire prussienne que les Alliés avaient mis beaucoup d'efforts pour la faire disparaître de la société allemande au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale.

À l'inverse, lorsque la nouvelle armée est-allemande fut créée, elle conserva plusieurs éléments et traditions du passé militaire prussien, tels que les parades et les uniformes rappelant beaucoup ceux de la Wehrmacht³². Avant la création de cette armée de la RDA en 1956, en plus de ces forces d'occupations soviétiques sur le territoire est-allemand, il exista depuis 1948 sous différentes formes une police populaire qui devint officiellement la KVP (*Kasernierte Volkspolizei*) en 1952³³. Bien que cette force policière ne servît qu'à assurer la sécurité interne de la République démocratique, Adenauer l'avait décrit en 1949 comme un premier pas dans la réalisation d'un programme de réarmement est-allemand³⁴. Cette déclaration ne semble avoir eu pour but que de donner plus de poids à la proposition de réarmement de l'Allemagne de l'Ouest puisque le KVP ne devient une véritable armée qu'en 1956 lorsqu'il fut transformé en l'Armée populaire nationale (NVA, *Nationale Volksarmee*). L'échec du KVP à contenir une révolte ouvrière en 1953 mena le SED à purger certains éléments de cette police ouvrière et renforça du

³⁰ *Ibid.*, p. 44.

³¹ *Ibid.*, p. 40-41.

³² Peter N. STEARNS (dir.), *Demilitarization in the Contemporary World*, Urbana Illinois, University of Illinois Press, 2013, p. 38.

³³ Tom SMITH, *Comrades in Arms: Military Masculinities in East German Culture*, New York, Berghahn, 2020, p. 7.

³⁴ C. G. D. ONSLOW, « West German Rearmament », *loc. cit.*, p. 454.

même coup sa volonté de créer une armée nationale³⁵. Sa création en 1956 devait en même temps donner une armée supplémentaire aux forces du Pacte de Varsovie qui devait assurer la défense du Bloc de l'Est. Cette alliance militaire des pays communistes et socialistes d'Europe de l'Est créée en 1955 était l'équivalent de l'OTAN dont la Bundeswehr fit partie. Le SED misa beaucoup sur l'idée d'un mouvement de résistance de la classe ouvrière durant la Deuxième Guerre mondiale pour justifier la création d'une armée socialiste qui serait à l'opposer des valeurs militaristes du nazisme et donc ne serait pas une armée criminelle, comme le fut la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale³⁶.

Tout comme en RFA, il y avait un manque d'intérêt pour la création d'une armée nationale. D'abord parce que l'on craignait aussi que cela n'entraîne un nouveau conflit armé sur le territoire allemand, mais aussi parce que des milliers d'Allemands de l'Est étaient plus préoccupés à tenter de fuir à l'Ouest. Si la création de la NVA fut imposée au peuple de la RDA, mais le SED attendit jusqu'en 1962 avant d'imposer la conscription dans ce qui semble avoir été un effort pour ne pas faire fuir plus de ces citoyens. Les mouvements pacifistes et d'opposition au régime socialiste semblent avoir également joué un rôle dans le manque de personnel marqué de la NVA avant l'imposition de la conscription. Il était très clair pour beaucoup de citoyens de la RDA qu'ils seraient entraînés avec l'Union soviétique dans n'importe quelle guerre que celle-ci déciderait de faire contre les Alliés occidentaux en raison de la fidélité du SED à Moscou³⁷. Nous croyons que les quelques films de guerre produits en RDA entre 1959 et 1965 avaient notamment pour but de promouvoir l'importance de combattre le fascisme afin d'encourager les Allemands de l'Est à se joindre volontairement à la NVA dans l'optique d'une guerre contre la RFA. Mais tout comme les Allemands de l'Ouest, la Deuxième Guerre mondiale et ses conséquences ont créé une aversion pour la vie militaire chez les Allemands de l'Est qui se traduit par un manque flagrant d'intérêt pour la NVA. Et ce malgré le contexte de la Guerre froide qui menaçait le territoire allemand d'être un nouveau terrain d'affrontement pour les États-Unis et l'Union soviétique, comme le furent la Corée au début des années 1950 et le Viêt-nam de 1955 à 1975.

³⁵ T. SMITH, *Comrades in Arms...*, op. cit., p. 7-8.

³⁶ P. N. STEARNS (dir.), *Demilitarization in the Contemporary World*, op. cit., p. 51.

³⁷ *Ibid.*, p. 44.

1.4 Conclusion

Il est impossible de faire ressortir une mémoire singulière de la Deuxième Guerre mondiale en Allemagne depuis 1945. D'abord, car l'on peut en faire ressortir deux qui existèrent de façon distincte entre 1945 et 1990 en raison de la division du pays en deux Républiques, puisque chaque gouvernement utilisa ce passé à sa manière pour créer une nouvelle identité nationale. Mais en plus de cette mémoire fortement influencée par les gouvernements des États allemands, on peut y ajouter celle diffusée dans les milieux académiques et à travers les travaux d'historiens, dont ceux de l'*Historical Division*. Puis il y a la mémoire de chaque Allemand qui est indépendante de celle des autres individus, de celle des milieux académiques et de la mémoire officielle de l'État. De façon générale, en RFA on préféra initialement éviter d'en parler en raison du désarmement du pays par les Alliés avant de mettre l'accent sur les actions honorables des soldats allemands durant la guerre malgré les ordres nazis pour tenter de rendre la population ouest-allemande moins froide à l'idée d'un réarmement au début des années 1950. On peut ajouter à cela les travaux de l'*Historical Division* qui furent rédigés par d'anciens officiers allemands qui voulaient donner une image « propre » à la Wehrmacht et rejeter la faute des crimes de guerre principalement à la SS, ce qui a également servi les intérêts de la Bundeswehr.

D'autre part, la RDA utilisa plutôt cette mémoire pour sa propagande antifasciste et socialiste pour jeter les bases d'une nouvelle société allemande. La vision du passé que cette mémoire offrait ne changea pas vraiment au cours de l'histoire de l'Allemagne de l'Est, mais chez leurs voisins de l'Ouest la plus grande liberté de parole et l'accès aux sources de l'*Historical Division* par les historiens professionnels fit en sorte que l'image « propre » de la Wehrmacht fut éventuellement contesté dans les milieux académiques. Alors qu'au sein de la population, une bonne partie d'entre elles ne croyait pas que l'armée allemande avait vraiment eu les mains propres durant la Deuxième Guerre mondiale et nombreux sont ceux qui s'opposèrent initialement au réarmement de la République fédérale. Tandis qu'à l'Est, le régime autoritaire du SED ne laissait pas de place à la contestation de la position officielle de l'État. C'est pour cela que nous nous sommes initialement interrogés sur la façon dont la Wehrmacht fut représentée à travers le cinéma allemande depuis 1945.

CHAPITRE 2

LES FILMS DE GUERRE OUEST-ALLEMANDS

À travers ce chapitre, nous verrons que les films de guerre ouest-allemands présentent les soldats de la Wehrmacht comme des hommes honorables qui menèrent une guerre « propre », défiant bien souvent les ordres qui leur étaient donnés par le haut commandement nazi. Les héros de ces films sont présentés comme des hommes ordinaires qui se battaient pour leur patrie et non pour le nazisme. Ils risquent bien souvent leur carrière et parfois même leur vie pour faire ce qu'ils croient être juste, ce qui implique bien souvent de désobéir aux ordres de leurs supérieurs. Ces films furent produits dans la seconde moitié des années 1950, soit après la création de la Bundeswehr. Alors que l'on produisit d'abord des films se préoccupant plus de montrer la résistance de certains officiers contre le haut commandement nazi durant la Deuxième Guerre mondiale, les derniers films de guerre de cette décennie sont de véritables films de combat où l'on voit les actions des soldats allemands au front.

De manière générale, les films que nous verrons dans ce chapitre démontrent l'incohérence des ordres qui étaient donnés à la Wehrmacht, dont ses soldats furent bien souvent sacrifiés inutilement dans une cause perdue parce qu'Hitler et les autres chefs nazis n'étaient pas conscients de la réalité de la guerre ou refusaient de la reconnaître. Ils présentent les Allemands comme d'autres victimes du nazisme, manipulées par Hitler qui les sacrifia dans sa guerre de conquête et d'extermination. Ces récits permettent aux Allemands de se déculpabiliser et de ne pas se sentir responsables des crimes de guerre nazis. Ayant été produits après la création de la Bundeswehr en 1955, les discours mémoriels de ces films mettent de l'avant la victimisation des Allemands et l'innocence de la Wehrmacht et ils semblent ainsi favorables à la création de cette nouvelle armée allemande. Cependant, *Die Brücke* présente un important discours antiguerre qui se veut un avertissement pour la nouvelle génération de ne pas se laisser entraîner dans un nouveau conflit et de ne pas se laisser duper par les hommes militaires et les politiciens qui leur présentent la guerre comme un simple jeu pour les encourager à s'engager dans l'armée.

Les trois films de guerre que nous verrons dans ce chapitre présentent la guerre d'une façon distincte, tout en ayant une représentation de l'armée allemande assez similaire. Ils tendent tous à représenter la Wehrmacht comme étant une armée composée d'hommes se battant pour leur terre et leur patrie d'abord. D'une certaine façon, ils permirent aux Allemands de se sentir moins coupables pour les crimes de guerre puisqu'on ne montre jamais des soldats de la Wehrmacht y prendre part. En fait, ces crimes ne sont jamais évoqués dans aucun de ces films, qui montrent plutôt la volonté des soldats allemands de sauver des trésors inestimables ou la vie d'innocents, peu importe leur nationalité. Aucun protagoniste ou autre soldat dans ces films ne semblent supporter les idées d'Hitler et du nazisme. Même dans *Die Brücke*, les jeunes protagonistes sont apolitiques et n'ont d'autre obsession que de faire l'expérience de la guerre alors qu'ils appartiennent pourtant au groupe démographique qui a grandi sous le nazisme et a le plus assimilé son idéologie. Ce film et *Hunde, wollt ihr ewig leben?* font de la Wehrmacht la victime d'Hitler qui l'utilisa pour essayer de mener à bien sa guerre d'expansion qui visait à éliminer le bolchévisme et le judaïsme en Europe. De son côté, *Die grünen Teufel von Monte Cassino* évite le plus possible les symboles et expressions du nazisme et se concentre plutôt à mettre en scène un récit qui pouvait apporter de la fierté aux Allemands en montrant les actions altruistes d'un groupe de soldats. En fait, on semble avoir voulu éviter le sujet de la Deuxième Guerre mondiale le plus possible dans le cinéma ouest-allemand d'après-guerre puisqu'il n'y a pas eu d'autres films après ces trois qui présentèrent la dure réalité du front pour les Allemands durant ce conflit. C'était bien évidemment un sujet délicat à aborder puisque le public allemand tentait de mettre cette période sombre de leur histoire derrière eux. Cela se voit dans la façon dont les films abordent ce sujet, en présentant de façon positive les actions des soldats de la Wehrmacht durant la guerre pour essayer de redonner un sentiment de fierté, ou du moins enlever le sentiment de honte des Allemands. Ils présentent une image de la Wehrmacht que l'on pourrait qualifier de « pure » dans le sens qu'on la présente comme une armée qui a joué son rôle militaire et rien d'autre.

2.1 1949-1959 : déculpabiliser et redonner son honneur aux Allemands

La seconde moitié des années 1950 vit la production des rares films de guerre ouest-allemands, soit tout juste après la création de la Bundeswehr. Ce moment important de l'histoire de la RFA semble avoir été un moment opportun pour les cinéastes de revisiter l'histoire militaire allemande de la Deuxième Guerre mondiale dans leurs films, alors que l'opinion publique sur la création de la nouvelle armée était encore très mitigée. Certains historiens ou germanistes comme Sabine Hake ont expliqué la rareté des films de guerre par un manque d'intérêt des populations des Républiques allemandes qui tentaient de se reconstruire après la Deuxième Guerre mondiale. Elles recherchaient avant tout une source de divertissement pour oublier cette partie douloureuse et encore fraîche de leur histoire. Ce sentiment fut accentué par l'obligation des Allemands dès la fin de la guerre d'assister à des projections d'actualités ou de documentaires portant sur les camps de concentration et les divers autres crimes de guerre nazis, en plus des procès de Nuremberg. Bien que ces films d'actualité et documentaires produits par les Alliés ne les aient jamais accusés d'être collectivement responsables de ces crimes, ils les forcèrent à se confronter directement à des sujets dérangeants de leur passé¹, d'où leur volonté de ne pas être confronté à ces sujets dans leur propre cinéma.

Au début des années 1950, les seuls films sur la Deuxième Guerre mondiale que les Allemands de l'Ouest pouvaient aller voir au cinéma étaient les films américains comme *Battleground* (Bastogne, 1949) de William A. Wellman, dans lesquels l'armée allemande était loin d'avoir le beau rôle. Cependant, le succès de ces films de guerre étrangers encouragea l'industrie cinématographique allemande à se lancer elle aussi dans la production de films du genre. D'autant plus que la question du réarmement qui fut soulevée en 1949 et l'éventuelle création de la Bundeswehr en 1955, suivie de l'entrée de l'Allemagne de l'Ouest à l'OTAN, créèrent de nouvelles discussions autour du passé militaire du Troisième Reich². Car on tentait de façon générale de rejeter toute la responsabilité des crimes de guerre sur la SS afin de laisser paraître la

¹ S. HAKE, *German National Cinema*, op. cit., p. 92-94.

² Robert G. MOELLER, « Victims in Uniform: West German Combat Movies from the 1950s », dans *Germans as Victims, Remembering the Past in Contemporary Germany*, sous la dir. de Bill NIVEN, Macmillan, 2006, p. 44-45.

Wehrmacht et ses soldats comme une institution sans faute qui n'a joué qu'un rôle militaire en défendant la nation allemande. De 1952 à 1957, le gouvernement de la RFA encouragea les cinéastes ouest-allemands à produire des films de guerre dans un effort de rendre l'opinion publique favorable à la remilitarisation de la république. Selon Helen Wolfenden, bien que le gouvernement de la RFA n'ait pas eu un contrôle direct sur la production de ces films comme ce fut le cas en RDA, il y aurait tout de même eu une influence politique afin que ces films représentent les actions de la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale de façon positive³. Cette représentation se poursuivit même après 1957, comme nous pourrions le voir à travers ce chapitre puisque les films que nous avons sélectionnés sont tous parus entre 1958 et 1959.

Dans l'un de ses travaux sur les récits de guerre dans l'Allemagne post-1945, Robert G. Moeller note que les films de guerre produits en Allemagne de l'Ouest pendant les années 1950 furent qualifiés de « Papa Kino » par les jeunes cinéastes des années 1960 qui rejetèrent ce cinéma paternaliste encore trop ancré dans le passé qu'il ne remettait pas en question⁴. Ce rejet semble avoir également inclus les sujets de prédilection de ce cinéma, dont les films de guerre faisaient partie. Lorsqu'il aborde la Deuxième Guerre mondiale, ce « cinéma des pères » présente surtout le récit d'officiers ou de soldats ayant conservé leur honneur en respectant les valeurs et traditions militaires, même si cela signifie de désobéir aux ordres de leurs supérieurs. Ces films voulaient démontrer que ce n'était pas tous les soldats ou officiers de la Wehrmacht qui avaient commis des actes criminels durant la guerre et encore que certains s'étaient opposés d'une manière ou d'une autre au régime nazi. Ultimement, ils devaient aider les Allemands à apprivoiser ce passé encore très frais et troublant⁵.

On peut voir dans des films tels que *Canaris (L'amiral Canaris, 1954)* et *Des Teufels General (Le Général du Diable, 1955)* des exemples de ce « Papa Kino ». Le premier porte sur la

³ Helen WOLFENDEN, « The Representation of Wehrmacht Soldiers as Victims in Post-war West German Film: *Hunde, wollt ihr ewig leben?* and *Der Arzt von Stalingrad* », dans *A Nation of Victims?*, Rodopi., New York, 2007, p. 71.

⁴ R. G. MOELLER, « Victims in Uniform... », *op. cit.*, p. 125.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

participation, l'arrestation et l'exécution du chef de l'intelligence militaire nazie Wilhelm Canaris qui fut impliqué dans divers mouvements de résistance, dont la tentative de coup d'État du 20 juillet 1944 qui devait culminer avec l'assassinat d'Hitler, mais qui mena à son arrestation et à son exécution. Le second film est basé vaguement sur l'histoire du fameux aviateur de la Première Guerre mondiale Ernst Udet, devenue un haut gradé de la Luftwaffe qui a cependant perdu foi en Hitler et le régime nazi et qui se suicida en 1941. Il y a aussi *Der 20. Juli (Le 20 juillet, 1955)* et *Es geschah am 20. Juli (C'est arrivé le 20 juillet, 1955)* qui présentent les actions menées par l'officier Claus von Stauffenberg dans le même coup d'État auquel Canaris participa où il tenta d'assassiner Hitler, ce qui se conclut par un échec et mena à son exécution par la Gestapo.

On peut déjà voir dans les thèmes de ces films l'influence directe des récits mis de l'avant par l'*Historical Division* et les anciens officiers allemands tel que Franz Halder, qui s'était lui-même opposé aux ordres d'Hitler, ce qui avait mené à sa destitution. Les travaux de cette division de l'armée américaine vantaient le talent, la bravoure et la résistance de la classe dirigeante de l'armée allemande face au nazisme, mais aussi ses soldats durant la Deuxième Guerre mondiale⁶. Si l'on peut voir cet esprit de résistance chez les dirigeants de la Wehrmacht dans ces films, ceux portant sur la tentative d'assassinat du 20 juillet 1944 ne font toutefois pas mention des idées que ces hauts gradés avaient pour le type de gouvernement qu'ils comptaient mettre en place une fois au pouvoir. Un retour à la démocratie ne semblait pas être dans leur plan, bien au contraire, ils semblaient plutôt envisager que les castes aristocratique et militaire auxquelles ils appartenaient occuperaient le pouvoir, peu importe l'opinion publique⁷.

Évidemment, ce n'était pas un aspect que ces films souhaitaient mettre de l'avant dans la nouvelle société démocratique d'après-guerre, préférant de mettre l'emphase sur la volonté de libérer le peuple allemand du nazisme pour ne pas déplaire au public. Cela n'empêcha pas ces deux films d'être mal reçus par les Allemands de l'Ouest, qui considéraient encore que

⁶ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht, op. cit.*, p. 249.

⁷ Mary FULBROOK, *A History of Germany 1918 - 2020: The Divided Nation*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2021, p. 116.

von Stauffenberg et les autres complotistes avaient agi avec déshonneur et trahi l'Allemagne en tentant d'assassiner le Führer. À l'inverse, les films sur Canaris et Udet furent acclamés par la critique en plus d'être des succès commerciaux, car ils présentaient des hommes qui se conformaient à la masculinité traditionnelle encore importante dans l'ère Adenauer. Nous n'analyserons pas en détail ces films, car ils ne sont pas ce que l'on appelle des films de combat, soit des films de guerre qui portent sur la vie des soldats au front et leur expérience des combats. Ces premiers films portant sur la Deuxième Guerre mondiale démontrent qu'il y avait dès le début une vision assez uniforme sur la manière dont les cinéastes allaient représenter les actions des Allemands durant ce conflit.

Les récits très apolitiques de ces films avaient principalement pour but de soulager la conscience des Allemands en leur présentant des hommes qui continuèrent d'agir avec honneur en servant leur pays même s'ils avaient perdu foi dans la capacité du régime à mener la guerre, sans s'opposer ouvertement à celui-ci⁸. Alors que l'on peut voir dans les travaux de l'*Historical Division* de la fin des années 1940 une histoire faite par le haut, écrite par les officiers supérieurs et les généraux qui s'y donnent le beau rôle, les films de guerre des années 1950 ont repris plusieurs aspects de la représentation de la Wehrmacht que l'on retrouve dans ces travaux, mais en faisant une histoire par le bas puisque leurs récits nous présentent la guerre du point de vue des soldats allemands. Ce sont des récits qui se rapprochent plus des discours mémoriels des Allemands en dehors des milieux académiques, ceux que l'on retrouve dans les récits d'anciens soldats qui racontent leur expérience personnelle de la guerre et qui étaient utilisés à l'époque pour légitimer la création d'une nouvelle armée allemande en démontrant que la Wehrmacht n'avait pas agi de façon criminelle durant la guerre. Mais ce sont aussi des récits où ces soldats se donnent le bon rôle, se libérant de toute responsabilité vis-à-vis des crimes de guerre nazis.

2.2 Die grünen Teufel von Monte Cassino

Sorti en 1958, *Die grünen Teufel von Monte Cassino* est le premier film de combat ouest-allemand. Réalisé par Harald Reinl, c'est le premier film d'Allemagne de l'Ouest dont le récit

⁸ S. HAKE, *Screen Nazis...*, *op. cit.*, p. 74-76.

prend majoritairement place sur la ligne de front, alors que les films précédents s'étaient intéressés surtout aux conflits politiques des quartiers généraux. Montrer les exploits militaires de ces soldats est cependant loin d'être une priorité de Reinl, ce sont plutôt leurs actes humanitaires et altruistes qui sont mis de l'avant. Il y montre plutôt comme ces soldats de la première division parachutiste allemande ont agi avec honneur et bravoure en tentant de sauver le trésor et les œuvres d'art de l'abbaye de Monte Cassino en Italie que les Alliés menaçaient de détruire pour repousser les Allemands vers le nord du pays. Il faut mentionner que les divisions de parachutistes qu'on nous présente dans ce film appartenaient à la Luftwaffe, l'armée de l'air, et non à la Wehrmacht, l'armée de terre. Mais c'est la première occasion que nous avons de voir comment on présenta l'action du front et les combats dans le cinéma ouest-allemand. Durant la guerre, ces troupes de parachutistes eurent un rôle de support dans les combats terrestres comme lors de la campagne d'Italie de 1943 à 1945, dont fit partie la bataille de Monte Cassino. On peut voir la participation de ces soldats à la défense de l'abbaye dans les derniers instants du film où l'on retrouve la seule scène de combat, qui se déroule dans l'obscurité de la nuit comme si l'on voulait cacher le plus possible la violence des combats. Durant cette courte scène, les soldats allemands tentent héroïquement de ralentir l'avance des Alliés pour espérer donner assez de temps à leurs camarades pour quitter la région en toute sécurité.

Le film s'intéresse aux efforts menés par un lieutenant-colonel et son unité vers la fin de l'année 1943 pour préserver les œuvres d'art de l'abbaye en les transportant au Vatican avant que tout ne soit détruit par un bombardement allié le 15 février 1944. Ce récit montre davantage les bonnes actions des soldats allemands durant la guerre, plutôt que leur participation aux combats. On romance l'histoire de cette bataille, omettant certains détails pour montrer ces hommes sous le meilleur jour possible et sans accorder une très grande importance à leurs exploits militaires. Cette opération avait d'ailleurs été le sujet de quelques films de propagande nazis dans les dernières années de la guerre pour montrer les efforts de préservation des Allemands durant le conflit, mais ceux-ci omettent bien sûr de mentionner qu'un petit nombre de peintures n'arrivèrent jamais au Vatican, ayant plutôt été offertes en cadeau à Hermann Göring pour son

anniversaire⁹. On ne mentionne pas non plus ce détail dans le film de Reinl, laissant au public l'impression que la mission avait été un succès, que tout avait été rendu aux Italiens et que les soldats allemands avaient agi avec honneur.

En n'abordant pas le vol d'œuvres d'art qui eut lieu à Monte Cassino et en évitant le plus possible de montrer des scènes de combat, *Die grünen Teufel* présente un récit plein d'optimisme où les soldats allemands apparaissent comme des héros qui ont risqué leurs vies pour assurer la préservation d'un trésor historique. La fin heureuse, porteuse d'un message d'espoir pour le futur, offre un contraste assez frappant avec les récits des films que nous avons présentés rapidement un peu plus tôt dans ce chapitre. Les discours mémoriels présents dans le film nous apparaissent à l'inverse de ceux qui dominaient l'espace public allemand dans les années 1950 où les récits des déportés de l'Est et des prisonniers de guerre revenant chez eux après avoir passé des années dans les Goulags soviétiques étaient prédominant dans la littérature allemande d'après-guerre. Même si les sujets de ces récits étaient beaucoup moins joyeux que celui du film de Reinl, ces discours mémoriels étaient tout de même empreints du sentiment populaire évoqué à l'époque par les réfugiés de l'Est et les prisonniers de guerre revenus au pays, soit les pertes humaines et la souffrance endurée pendant la guerre étaient le prix à payer pour se libérer du nazisme, ainsi la nation allemande pouvait maintenant renaître de ses cendres¹⁰. Sans avoir un discours pro-guerre, *Die grünen Teufel* semble avoir pour but principal de redonner un sentiment de fierté au public ouest-allemand en lui montrant des soldats qui firent ce qui leur semblait juste, au lieu d'obéir à des ordres avec lesquels ils n'étaient pas toujours d'accord.

En se concentrant sur les actes altruistes des soldats allemands, le film ignore pendant une majorité de son récit le rôle premier de ces hommes qui était de combattre les forces alliées présentes dans le sud de l'Italie. La seule scène de combat arrive dans les derniers instants du film et elle semble n'être là que pour ajouter un peu de drame, surtout avec les images d'archives qui suivent, montrant la destruction de l'abbaye et les cimetières des soldats allemands et alliés.

⁹ Robert M. EDSEL, *Rescuing da Vinci : Hitler and the Nazis Stole Europe's Great Art : America and Her Allies Recovered It*, Dallas, Laurel Pub., 2006, p. 107.

¹⁰ R. G. MOELLER, *War Stories...*, *op. cit.*, p. 128.

Le récit se concentre surtout à montrer les efforts des soldats allemands pour sauver les œuvres d'art et le reste du trésor culturel du monastère même si cela ne fait pas partie des ordres qu'ils ont reçus de leurs supérieurs. Cette mission qu'ils se sont eux-mêmes donnée devient leur objectif principal, laissant les combats de côté. En fait, le film évite le plus possible les sujets sensibles, qu'il s'agisse de la violence des combats ou de la réalité d'autres fronts, notamment le front de l'Est qui fut le plus meurtrier et qui n'est mentionné que très rapidement dans les dialogues. On remarque particulièrement l'absence presque totale des symboles nazis, notamment le célèbre salut hitlérien et le « *Heil Hitler* », mais la présence de la croix gammée est également minime, n'apparaissant qu'en petit sur les uniformes des soldats et quelques rares drapeaux.

En se concentrant sur cette partie de l'histoire, le film suit le même procédé que *l'Historical Division* en omettant une large partie du rôle des Diables verts, le surnom donné à cette unité, dans la bataille de Monte Cassino. Toutefois, l'inclusion de ces détails n'aurait certainement pas offert une version aussi romantique du passé. Après le bombardement de l'abbaye et de la ville de Cassino non loin de là, et malgré des pertes humaines allant jusqu'à 60 % des troupes, ils continuèrent à défendre leurs positions dans la ville et dans les ruines de l'abbaye, une défense que la presse alliée qualifia d'héroïque. Les Alliés expliquèrent cela en évoquant le fanatisme qui semblait motiver ces jeunes soldats allemands habités par une forte volonté de mourir sur le champ de bataille au nom de leur Führer¹¹. Si les cinéastes avaient décidé de mettre en image cette version du passé, le film aurait illustré la vision largement répandue en Allemagne selon laquelle les soldats de la Wehrmacht auraient agi comme des défenseurs de la patrie, mais il n'aurait certainement pas renforcé la croyance qu'ils furent des victimes et non des tueurs¹². Au lieu de cela, on a donné le beau rôle aux soldats allemands, défenseurs de l'art et de la culture, tandis que les Alliés étaient présentés comme ceux qui n'avaient aucun scrupule à détruire des monuments historiques pour gagner la guerre plus rapidement.

¹¹ Matthew PARKER, *Monte Cassino : The Hardest Fought Battle of World War II*, New York, Anchor books, 2005, p. 247-249.

¹² R. G. MOELLER, « Victims in Uniform... », *op. cit.*, p. 43-44.

Avec *Die grünen Teufel*, on peut définitivement voir une volonté des cinéastes de réaliser un film de guerre plus optimiste et surtout qui ne ravivera pas les débats autour de la Wehrmacht ou du réarmement de l'Allemagne de l'Ouest. Mais c'est aussi une œuvre cinématographique qui ne perpétue pas les récits de victimisation des Allemands et de leur manipulation par le gouvernement nazi. Mais *Die grünen Teufel* fait abstraction des aspects les plus dérangeants des événements réels qu'il porte au grand écran, permettant au public allemand de soulager sa conscience et de continuer à solidifier dans leur esprit l'image des hommes qui combattirent avec honneur malgré les ordres criminels d'Hitler et ses généraux. En ce sens, la représentation de la Wehrmacht que l'on retrouve dans *Die grünen Teufel* se rapproche un peu plus de celle des travaux de l'*Historical Division* que celle que l'on retrouve dans les discours mémoriels des Allemands et leurs récits sur la Deuxième Guerre mondiale.

2.3 Hunde, wollt ihr ewig leben?

Le deuxième film de guerre produit en RFA est *Hunde, wollt ihr ewig leben?* (Chiens, à vous de crever !, 1959) de Frank Wisbar qui a surtout réalisé des œuvres de fiction et des drames. Bien que *Hunde* soit son seul film de guerre, il a aussi réalisé en 1960 le film *Nacht fiel über Gotenhafen* (L'Ombre de l'étoile rouge) qui racontait l'histoire du navire-hôpital allemand Wilhelm Gustloff qui fut coulé par un sous-marin soviétique en janvier 1945 dans la mer Baltique, tuant du même coup presque 10 000 personnes dont la majorité était des Allemands. *Hunde, wollt ihr ewig leben?* porte plutôt sur la célèbre bataille de Stalingrad perdue par les Allemands en février 1943 et montre la souffrance qu'ont dû endurer les soldats de la Wehrmacht sur le front de l'Est et durant cette bataille en particulier. On peut très clairement voir un discours mémoriel présentant les Allemands comme des victimes de la guerre dans ces deux films de Wisbar, particulièrement dans *Hunde* où il montre une armée allemande abandonnée à son sort par un haut commandement qui semble ignorer la situation réelle du front en donnant des ordres insensés.

Hunde montre la souffrance qu'ont dû endurer les soldats de la Wehrmacht sur le front de l'Est en mettant en scène la célèbre bataille de Stalingrad perdue par les Allemands. Comme *Die grünen Teufel*, il met de l'avant l'honneur des soldats allemands et leur humanité alors que le

haut commandement leur donne des ordres illogiques qui ne tiennent pas compte de la situation réelle du front, en plus du manque d'approvisionnement et d'équipement adéquat pour survivre aux froids extrêmes de l'hiver russe. Le film présente les conditions climatiques extrêmes comme un autre ennemi que la Wehrmacht devait combattre en permanence et qui fit pratiquement autant de morts allemands que les Soviétiques. On y voit le désespoir des soldats qui sont abandonnés à leur sort, condamnés à mourir loin de chez eux alors qu'ils sont encerclés par l'Armée rouge au début de l'année 1943. Il se termine sur des images des longues files de soldats allemands faits prisonniers par les Soviétiques à l'issue de cette bataille, marchant vers les Goulags où plusieurs mourront avant d'avoir la chance de revenir en Allemagne plusieurs années après la fin de la guerre. C'est une œuvre cinématographique qui met l'emphase sur le sacrifice de ces vies humaines en raison de l'incompétence des nazis à bien mener la guerre, ce qui couta inutilement la vie à des milliers d'Allemands. Nous y voyons une démonstration de l'échec du haut commandement à mener à bien la guerre et non de l'échec militaire de la Wehrmacht, qu'on présente comme ayant agi du mieux qu'elle pouvait dans les circonstances. Au final, elle fut abandonnée à son sort à Stalingrad à cause de l'obsession qu'Hitler avait de prendre une ville qui n'avait rien de spécial stratégiquement, autre que son nom.

Dans son ouvrage sur la Wehrmacht, Wolfram Wette insiste sur le fait que l'*Historical Division* tenta le plus possible de rejeter le blâme de la défaite sur des facteurs externes, principalement à l'amateurisme d'Hitler et sa méfiance grandissante de ses généraux, mais également sur le climat et la géographie du champ de bataille. On voulait également séparer la guerre « propre », mais inévitable qu'a dû mener la Wehrmacht, de la guerre « sale » et criminelle de la SS dominée par l'idéologie raciale du nazisme¹³. Plus que dans tout autre film de guerre produit en RFA durant les années 1950, on peut voir cette vision idéaliste de la Wehrmacht être portée à l'écran dans *Hunde* qui présente les combats acharnés de la bataille de Stalingrad et ultimement la défaite allemande en février 1943. Bien qu'on y voie plus de scènes de combats que dans *Die grünen Teufel* et que la violence ne soit pas cachée par l'obscurité, elle ne nous est pas présentée en gros plan où l'on voit les hommes mourir dans un bain de leur propre sang ou être démembrés par les

¹³ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht, op. cit.*, p. 250-51.

explosions. Ces scènes d'action, auxquelles on ajoute des images d'archives de la guerre, donnent tout de même une meilleure idée de la réalité des combats durant la Deuxième Guerre mondiale que n'importe quel autre film jusqu'à ce moment-là. Il fut par ailleurs acclamé par la critique et apprécié par un public allemand qui semblait maintenant prêt à faire face à leur passé, comme le relève Moeller¹⁴.

Si les scènes de combats de ce film peuvent aujourd'hui nous sembler insipides lorsqu'on les compare au réalisme et à l'immersion dont les films modernes sont capables, cette représentation plus crue et fidèle à la réalité des événements historiques fut toutefois critiquée à l'époque par le ministre de la Défense Franz Josef Strauss et le commandant en chef du ministère à la Défense Adolph Heusinger. Ceux-ci ne voyaient pas l'intérêt de revisiter ce qu'ils appelèrent la plus grande tragédie de l'histoire militaire allemande et surtout de façon aussi réaliste. Strauss fut d'ailleurs très critique envers tous les films de guerre abordant ce passé avec lequel les Allemands n'avaient pas encore réussi à faire la paix, tandis que Heusinger refusa de collaborer avec le réalisateur Frank Wisbar dans la production du film¹⁵. Le choix de réaliser un film sur ce sujet semble donc être surtout venu de Wisbar qui a également repris ce thème de la souffrance et de la victimisation des Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale dans son film de 1960 *Nacht fiel über Gotenhafen*.

Malgré cette confrontation directe avec la violence des combats, le véritable ennemi de la Wehrmacht dans ce film est avant tout le haut commandement nazi qui ne semble pas être conscient des réalités du front de l'Est. Comme mentionné plus tôt le rude hiver auquel les Allemands eurent à faire face en Union soviétique joue aussi le rôle d'antagoniste dans ce récit puisque les soldats allemands doivent se battre contre le froid extrême auquel ils ne sont pas préparés, dû au manque d'équipement approprié. Ils ne reçoivent qu'une fraction des rations et munitions qu'on leur avait promises et la réticence des officiers à désobéir aux ordres d'Hitler mène également la Wehrmacht à sa perte dans le film, d'abord lorsqu'ils suivent l'ordre de détruire les réserves au lieu de prendre ce qu'ils peuvent alors que l'armée bat en retraite en plein

¹⁴ R. G. MOELLER, *War Stories...*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵ R. G. MOELLER, « Victims in Uniform... », *op. cit.*, p. 53-54.

hiver. Puis lorsque le maréchal Paulus refuse de désobéir à l'ordre de tenir leur position au lieu de tenter de briser les lignes soviétiques pour rejoindre les troupes allemandes au sud qui devaient venir les secourir, mais qui n'arrivent plus à avancer vers eux.

L'Armée rouge reste malgré tout le principal ennemi de la Wehrmacht dans ce film, mais l'on ne voit pas de haine ou de mépris dans les interactions des soldats allemands avec leurs adversaires soviétiques. Dans le contexte de la Guerre froide et des tensions grandissantes avec le Bloc soviétique, cette représentation de l'Armée rouge n'est guère surprenante. Les Soviétiques étaient représentés de façon négative dans les récits des réfugiés de l'est qui avaient été chassés de leurs terres par eux, ou encore dans les récits des femmes allemandes violées par les soldats de l'Armée rouge. On retrouve dans le film une certaine volonté de ne pas montrer les aspects les plus choquants de la guerre sur le front de l'Est, comme la haine des bolchéviques et des Russes qui étaient considérés comme une race inférieure, presque au même titre que les juifs. Une telle représentation n'aurait certainement pas collé aux discours mémoriels quant au prétendu professionnalisme de l'Armée allemande que l'on vantait comme une armée de métier qui aurait agi de façon honorable durant la guerre, sans jamais adhérer aux idées extrémistes du nazisme. Ce sentiment est accentué par des scènes de fraternisation entre soldats allemands et soviétiques, notamment lors d'une trêve pour collecter les morts du champ de bataille, ou encore entre un prisonnier juif et le personnage principal qui a refusé de le tuer de sang-froid quand il en avait l'occasion. On ne retrouve donc aucune trace dans le film des ordres dits « criminels » qui avaient été donnés à la Wehrmacht au début de la campagne contre l'URSS par Hitler et le haut commandement qui exigeait des soldats qu'ils combattent et éliminent tout ce qui était bolchévique ou juif sans discrimination et surtout de n'importe quelle façon possible¹⁶.

En rejetant la faute de la défaite sur le haut commandement nazi que l'on représente comme étant déconnecté de la réalité, gérant la guerre loin du front en Allemagne, le film met de l'avant la victimisation des soldats. À l'image des récits de prisonniers de guerre revenant des Goulags soviétiques jusqu'en 1955, ou ceux des Allemands ayant été chassés de leurs terres à l'est, *Hunde*

¹⁶ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht, op. cit.*, p. 108.

présente avant tout la souffrance des soldats qui se sont sentis laissés à eux-mêmes sur cette partie du front, abandonnés par leur propre armée et gouvernement dans un environnement hostile. Dans le dernier acte du film, on voit que seuls les hommes encore en état de combattre sont nourris en raison du manque de ravitaillement. On voit également le désespoir des soldats qui se bousculent pour essayer de monter à bord du dernier avion qui devait quitter le front. Cet avion représente leur dernière possibilité de retourner chez eux et d'éviter des années de misère dans les camps de prisonniers de la Sibérie alors qu'ils sont encerclés par les forces soviétiques.

Un aspect que l'*Historical Division* tentait de mettre en évidence dans les divers ouvrages qu'elle a publiés, et que l'on retrouve dans ce film, était que les soldats de la Wehrmacht n'étaient pas motivés d'aller à la guerre au nom du nazisme et d'Hitler, mais plutôt pour défendre leur patrie et leurs terres. Le but était ici encore de distancier le plus possible l'armée du régime nazi. Ce fossé idéologique est mis en évidence dans le film par les discussions entre soldats où ils mentionnaient cette volonté de défendre leur terre de naissance avant tout. Pour une fois, cette version des faits était très réaliste étant donné que des historiens de nos jours, tels que Nicolas Stargardt qui a travaillé avec des lettres de soldats à leurs familles, relèvent effectivement que la motivation première pour continuer à se battre et à survivre à ce point n'était pas le Reich, mais plutôt les camarades du front, qu'ils soient morts ou vivants, et leurs familles en Allemagne¹⁷. On voit aussi très bien dans le film la réaction négative des soldats au fameux discours d'Hermann Göring à la veille de la reddition des troupes allemandes à Stalingrad, où il les compare aux Spartiates de la bataille des Thermopyles qui s'étaient sacrifiés pour ralentir l'invasion perse. Rendant ainsi explicite que le haut commandement s'attendait à ce que ces soldats se sacrifient comme des héros du Reich pour ralentir l'invasion soviétique¹⁸. Cette analogie illustre davantage la déconnexion entre l'état-major et la réalité du front, surtout lorsque l'on entend la partie du discours où Göring affirme que c'est le Führer qui a tenu par sa seule volonté le front de l'Est jusqu'à présent.

¹⁷ N. STARGARDT, *The German War...*, *op. cit.*, p. 321.

¹⁸ *Ibid.*, p. 330.

L'utilisation d'images d'archives tout au long du film lui donne encore plus de réalisme, surtout à la fin lorsqu'on montre les files interminables de soldats allemands marchant vers les camps soviétiques ou ils vont passer les prochaines années de leurs vies et possiblement y mourir. Le film fut perçu comme un moment important dans la confrontation du passé et les critiques le qualifièrent de « *Requiem* allemand » à la mémoire des victimes et des survivants du front de l'Est. Les critiques saluèrent également le message pacifiste du film¹⁹. Sorti quatre ans après la création de la Bundeswehr, on peut voir dans ce film une validation de cette nouvelle armée ouest-allemande dans la façon qu'on tente d'y démontrer que ce n'étaient pas les soldats de la Wehrmacht qui manquèrent d'honneur durant la Deuxième Guerre mondiale. Au contraire, on nous montre que c'était le haut commandement qui causa la perte de l'armée allemande. Wolfenden voit aussi dans le style très proche du documentaire que Wisbar a adopté dans la réalisation de son film un moyen de faire passer cette représentation de la Wehrmacht comme étant la réalité. Elle argue que le film fait volontairement abstraction des nombreux crimes de guerre commis par la Wehrmacht sur le front de l'Est dont le public allemand devrait être conscient en raison du procès public de von Manstein en 1949. Même si les films de guerre ouest-allemands évitent de mentionner ces crimes depuis le début des années 1950, Wolfenden voit dans *Hunde* une tentative de faire passer cette représentation pour un fait historique²⁰.

Le message qui semble ressortir le plus de ce film est que la Wehrmacht fut une armée qui a toujours agi avec honneur et que sous le bon commandement elle n'aurait pas sacrifié inutilement la vie de milliers de jeunes Allemands dans une guerre offensive et idéologique. Ainsi, si la Bundeswehr est placée sous un bon commandement, elle ne sera pas utilisée à mauvais escient dans le contexte de la Guerre froide ou de n'importe quel autre conflit qui impliquerait la RFA. La représentation de l'armée allemande que l'on retrouve dans ce film s'accorde en plusieurs points avec l'image « propre » de la Wehrmacht que l'*Historical Division* tentait d'imposer dans la mémoire collective allemande et dans les milieux académiques, où les soldats innocents furent les victimes du nazisme, manipulés par la propagande qui leur disait que la guerre était

¹⁹ R. G. MOELLER, *War Stories...*, *op. cit.*, p. 149.

²⁰ H. WOLFENDEN, « The Representation of Wehrmacht Soldiers... », *op. cit.*, p. 72-73.

pratiquement gagnée. C'est ce que croyaient les soldats dans *Hunde* alors qu'ils se rendaient en train à Stalingrad, qui devait être sur le point de tomber, avant de voir la réalité du front et de cesser de croire en cette propagande mensongère. Ironiquement ce film fait lui-même la propagande d'une vision de la Wehrmacht qui n'est pas totalement véridique en faisant abstraction des éléments plus dérangeants afin de présenter une version idéaliste de l'histoire, ce que Wolfenden a également fait remarquer dans son travail.

2.4 Die Brücke

Réalisé par Bernhard Wicki, *Die Brücke* (*Le pont*, 1959) est le dernier film de guerre produit en RFA durant les années 1950. Comme les deux films précédents, il fait aussi la démonstration du manque de cohérence dans les ordres donnés par le haut commandement et le sacrifice inutile des soldats allemands, mais il se démarque par son fort message antiguerre. Le récit suit un groupe d'adolescents allemands qui sont appelés à se battre dans les derniers mois de la guerre, ce dont ils rêvaient depuis le début du conflit. On y voit leur perte d'innocence lorsqu'ils prennent part à leur premier combat contre des troupes américaines, réalisant que la guerre n'est pas un jeu comme le nazisme leur avait laissé croire. Tous sauf un vont perdre la vie en tentant de défendre le pont principal de leur ville, un point stratégique pourtant insignifiant. Le film dénonce surtout l'utilisation par les chefs politiques et les militaires de l'innocence de la jeunesse et sa volonté de se prouver lorsque vient le temps de passer à la vie adulte. *Die Brücke* est surtout une mise en garde pour la nouvelle jeunesse allemande, pour qu'elle ne se laisse pas manipuler comme la génération précédente dans le contexte de la Guerre froide et avec la création récente de la Bundeswehr.

Abordant le sacrifice des soldats allemands durant la Deuxième Guerre mondiale, ce film fut très prisé par la critique à sa sortie, en particulier pour son message pacifiste²¹. Le film est une adaptation du livre du même nom écrit par Manfred Gregor qui se voulait un hommage au courage des soldats allemands durant la Deuxième Guerre mondiale comme de si nombreuses autres œuvres littéraires et cinématographiques de l'époque. Gregor y raconte les événements

²¹ J. FISHER (éd.), *Generic Histories of German Cinema...*, *op. cit.*, p. 109.

qu'il a vécus avec ses amis dont il est le seul à en être sorti vivant, faisant de son livre un « monument » à leur mémoire comme le décrit Wicki. Durant la période du Troisième Reich, il avait fait partie d'un mouvement de jeunesse communiste, menant à son emprisonnement pendant quelques mois en 1939 par les nazis. Après sa libération, il fuit l'Allemagne jusqu'à la fin de la guerre. Pour cette raison, Wicki a longtemps hésité à réaliser le film, puisqu'il ne pouvait pas concevoir d'adapter le livre sans en faire un film antiguerre²². Le résultat final est un douloureux rappel du sacrifice inutile de la jeunesse allemande par les nazis dans les derniers moments de la guerre pour tenter de ralentir l'incursion des Alliés dans le Reich.

Nous voyons le film comme étant un récit édifiant adressé à la nouvelle jeunesse allemande, les prévenant que la guerre n'est pas un simple jeu comme elle leur est parfois présentée dans le but de les inciter à rejoindre les rangs de l'armée allemande. Wicki utilise le troisième acte de son film afin de démontrer la perte d'innocence qu'entraîne la guerre alors que les jeunes protagonistes affrontent les troupes américaines, causant la mort de tous sauf un. Ce dernier souhaite retrouver l'étreinte rassurante de sa mère après cette terrible expérience qu'il ne semble pas vouloir revivre. Au cours des combats, ses amis semblaient aussi regretter leur choix une fois le combat engagé, surtout lorsqu'ils voient leurs compagnons mourir. Pour Jaimey Fisher, ce mariage des genres du film jeunesse avec celui du film de guerre est un aspect important du film, et par le fait même de son succès. Leur enthousiasme et leur innocence font contraste aux protagonistes adultes des autres films de guerre des années 1950, souvent blasés par la guerre très tôt dans le récit et qui ne sont que des hommes simples se battant pour protéger leurs terres et non des fanatiques nazis²³. En plus de ces aspects soulevés par Fisher, nous voyons dans *Die Brücke* un film qui porte autant sur le sacrifice des soldats allemands sur le champ de bataille que sur la perte d'innocence et du romantisme lié à la guerre héritée de la culture prussienne et repris par le nazisme. Surtout, il s'éloigne de la représentation « propre » de la Wehrmacht que l'on retrouve dans les deux films précédents et dans les travaux de l'*Historical Division*. Cela reflète la volonté de Wicki de réaliser un film antiguerre, contrairement à *Die grünen Teufel* et *Hunde* qui visaient

²² Stephen BROCKMANN, *A Critical History of German Film*, op. cit., p. 304-305.

²³ *Ibid.*, p. 112.

plutôt à donner une meilleure image de la Wehrmacht, tout en déculpabilisant les Allemands par rapport aux crimes de guerre.

À ce moment de la guerre, la situation était si désespérée pour l'Allemagne qu'on fit appel aux jeunes qui n'étaient pas encore en âge de se battre, alors que plusieurs d'entre eux ont déjà démontré une grande volonté de se joindre à l'armée pour aller combattre au front. Lorsque cet appel se fit entendre, c'est plus de 70 % d'entre eux qui y répondirent comme le rapporte Nicholas Stargardt²⁴, et ce malgré une situation qui était beaucoup moins reluisante sur le front, mais qui ne semble pas avoir affecté la confiance de la jeunesse allemande. Celle-ci avait été amenée à voir en la figure d'Hitler leur mentor, leur modèle et leur guide, ainsi qu'à croire fermement en ses idées²⁵. Cet endoctrinement se faisait par l'entremise des organisations nazies que les jeunes Allemands rejoignaient dès l'âge de dix ans avant de rejoindre la Jeunesse hitlérienne quatre ans plus tard et des organismes du parti comme la SA et la SS lorsqu'ils atteignent l'âge adulte²⁶.

Cette éducation nazie créa plusieurs conflits d'opinions qui déchirèrent des foyers allemands alors que les enfants adhéraient aux enseignements et aux idéaux nazis contrairement à leurs parents plus prudents ou méfiants du régime²⁷. Cette divergence d'opinions semble avoir persisté dans l'après-guerre, comme Jaimey Fisher le souligne dans sa propre analyse du film²⁸, qu'il fait en le comparant aux autres films de guerre produits durant les années 1950. Comme lui, nous notons que ces autres films offraient des héros plus âgés et qui étaient en mesure de voir au-delà de la propagande nazie et de réaliser que le nazisme allait mener l'Allemagne à sa perte. Tandis que les plus jeunes soldats nous apparaissent très crédules et aveuglés par l'endoctrinement qu'ils subirent dans les camps, les clubs et les autres organisations nazis où ils passèrent une bonne partie de leur jeunesse.

²⁴ N. STARGARDT, *The German War...*, *op. cit.*, p. 456-457.

²⁵ Frederic C. TUBACH et Sally Patterson TUBACH, *German Voices : Memories of Life During Hitler's Third Reich*, Berkeley, University of California Press, 2011, p. 42-43.

²⁶ Robert O. PAXTON, *Le fascisme en action*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 244.

²⁷ F. C. TUBACH et S. P. TUBACH, *German Voices...*, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ J. FISHER (éd.), *Generic Histories of German Cinema...*, *op. cit.*, p. 123.

On ne voit pourtant pas cette croyance aveugle en Hitler chez les jeunes dans le film, possiblement puisqu'il était dépeint dans l'après-guerre comme une figure démoniaque et anti-historique qui mena l'Allemagne à la ruine²⁹. Cependant, leur obsession pour la guerre est très claire dès les premières scènes par leurs sujets de discussion et leur obsession pour une carte montrant la situation des différents fronts. Ils ne semblent pas non plus être conscients de la gravité de la situation de l'Allemagne alors que l'idée d'avoir une carrière en dehors de l'armée et que la guerre puisse se terminer prochainement semble être inconcevable. Bien sûr, certains des jeunes semblent moins enthousiasmés que d'autres par la vie militaire, mais l'effet de meute l'emporte. Dans les scènes qui suivent, on peut très bien voir ce conflit générationnel et idéologique lorsque les jeunes adolescents reçoivent leurs papiers d'appel et que leurs parents et leur professeur tentent de les dissuader d'y aller, sachant très bien ce qui les attend. Ultimement, ces adultes n'ont eu aucun impact sur le sort de ces jeunes soldats, malgré toute leur bonne volonté. Même leur capitaine dans l'armée tente de leur confier un simple rôle de soutien pour ne pas les envoyer au combat, bien que cette tentative échoue également.

On peut voir à travers la caractérisation de ces personnages adultes des traces de l'image que l'*Historical Division* voulait peindre des soldats de la Wehrmacht : des hommes qui ne croient pas aux idéaux nazis et qui font la guerre par honneur et pour défendre leurs terres. Si la plupart des adultes dans *Die Brücke* ne sont pas des soldats, ils sont tout de même contre les idées nazies, dont celle d'envoyer leurs enfants combattre dans une cause perdue. Ils savent qu'il vaut mieux ne pas suivre Hitler dans sa guerre criminelle qui est en train de détruire le pays. Si les jeunes dans le film ne sont pas présentés comme des nazis fanatiques vouant un culte au Führer, *Die Brücke* insiste sur leur entêtement et leur refus d'écouter les conseils de leurs aînés. Le message que Wicki semble vouloir faire passer à la nouvelle jeunesse allemande à travers son film est donc de ne pas refaire les mêmes erreurs que la génération précédente, de tirer des leçons du passé plutôt que de tenter de réécrire l'histoire d'une certaine façon en cachant les aspects les plus dérangeants et en se présentant comme d'autres victimes du nazisme. Cette victimisation n'est pas absente de *Die Brücke* puisque les protagonistes sont manipulés par la propagande nazie

²⁹ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht, op. cit.*, p. 250.

qui les encourage à vouloir se joindre à l'armée et participer à la guerre. Cependant, on retrouve un message moralisateur au cœur du film que l'on ne retrouve pas dans *Hunde* ou *Die grünen Teufel*. Le dernier acte du film, où les jeunes vivent leur baptême du feu en affrontant un petit groupe de soldats américains, montre leur perte d'innocence alors qu'ils se retrouvent dans l'enfer des combats. Ce qui ne leur semble être qu'un jeu devient une réalité dont ils ne peuvent s'échapper et le film ne tente pas de cacher la violence et l'horreur de la guerre, comme l'ont souligné Frank Biess et Robert G. Moeller³⁰. Le film ne comporte pas de héros et l'acte de tuer, qui n'est pas caché par l'obscurité ou simplement hors champ, ne donne aucune victoire personnelle ou morale compensant pour la perte d'un compatriote.

Comme les autres films de guerre que nous avons analysés précédemment, *Die Brücke* trouve le temps de pointer du doigt les commandants de la Wehrmacht pour leur mauvaise gestion et pour avoir sacrifié d'innombrables Allemands dans une cause perdue, surtout à ce point de la guerre. Dans le film, un colonel qui est très au fait de la situation critique du front décide de quand même envoyer ces jeunes au combat, leur demandant essentiellement de se sacrifier pour le Reich en sachant très bien que leurs efforts ne feront que ralentir temporairement l'avance des Alliés. Fisher souligne lui aussi que cette scène illustre bien la gestion arbitraire des troupes par le haut commandement nazi, lorsque le colonel accepte, sans trop y réfléchir, d'affecter les jeunes garçons à la défense du pont, qui est pourtant une position sans importance³¹. Le film se conclut d'ailleurs avec la mention que cet événement, qui a réellement eu lieu, fut tellement sans importance qu'il ne fut même pas rapporté dans aucun communiqué à l'époque, soulignant ainsi le sacrifice inutile de bien des Allemands dans les derniers mois d'une guerre déjà perdue.

Die Brücke contient définitivement un important message antiguerre, en démontrant l'absurdité du sacrifice humain qu'elle implique et la perte de l'innocence chez les jeunes quand ceux-ci se rendent compte que la réalité est loin de l'image qui leur a été dépeinte pour les encourager à vouloir se battre. Il est un avertissement pour les jeunes Allemands contre les hommes militaires

³⁰ Frank BIESS et Robert G. MOELLER (dir.), *Histories of the Aftermath : The Legacies of the Second World War in Europe*, Berghahn Books, 2010, p. 150-151.

³¹ J. FISHER (éd.), *Generic Histories of German Cinema...*, *op. cit.*, p. 130-131.

voulant profiter de leur quête d'aventure en leur offrant la possibilité de prouver qu'ils sont des hommes. Au contraire des autres films que nous avons analysés jusqu'à maintenant, *Die Brücke* n'essaie pas de représenter de façon positive le rôle qu'a joué la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale en valorisant l'honneur des soldats allemands, démontrant plutôt les dangers de l'exploitation de l'innocence et de l'insouciance de la jeunesse allemande. Le récit se concentre principalement sur la transformation psychologique des jeunes, entre le moment où ils ne font que rêver d'aller à la guerre et quand se préparent à se battre pour la première fois, se rendant compte que c'est loin d'être le simple jeu qu'ils s'imaginaient.

2.5 Conclusion

Nous avons vu dans les deux premiers films, *Die grünen Teufel von Monte Cassino* et *Hunde, wollt ihr ewig leben?*, la volonté qu'ont semblé avoir les cinéastes de mettre en scène des récits qui donnant une image plus positive de la Wehrmacht et de ses soldats. On n'y aborde pas les aspects les plus dérangeants de la Deuxième Guerre mondiale, on se concentre plutôt à montrer les actions honorables posées par les soldats allemands ou comment ils furent sacrifiés sur le front de l'Est par Hitler et ses généraux qui n'étaient pas conscients de la situation réelle du front. On voit surtout les actions honorables dans *Die grünen Teufel*, un film qui se concentre très peu sur les combats et beaucoup plus sur les efforts des soldats allemands pour sauver les œuvres d'arts et autres trésors historiques de l'abbaye de Monte Cassino. Ce récit offre une vision très valorisante pour le public ouest-allemand qui ne s'y voit pas représenté comme des victimes ou des criminels de guerre. *Hunde* offrait à l'inverse une image tragique de la Wehrmacht dont des milliers de ses soldats furent faits prisonniers à l'issue de la bataille de Stalingrad, condamnés à passer des années dans les goulags de la Sibérie, dont plusieurs Allemands ne sont jamais revenus.

On retrouve dans *Die Brücke* cette même victimisation des soldats allemands sacrifiés inutilement au combat dans une cause perdue, mais en ayant un fort message antiguerre que l'on ne retrouve pas dans les deux films précédents. La perte d'innocence des jeunes garçons lorsqu'ils prennent part aux combats, eux qui rêvaient pourtant de participer à l'effort de guerre allemand, envoie un message clair aux spectateurs que la guerre n'est pas un jeu comme un la

leur présente parfois. La mort de tous les garçons sauf un dans une bataille sans aucune importance stratégique démontre l'absurdité de la guerre, particulièrement des efforts des nazis pour tenter de ralentir l'inévitable avancée des Alliés dans les derniers moments de la Deuxième Guerre mondiale. On pourrait considérer la volonté du réalisateur Bernhard Wicki de réaliser un film antiguerre comme étant un précurseur des mouvements sociaux qui gagnèrent en importance dans les années 1960 et qui créèrent un climat qui n'était pas favorable à la réalisation d'autre film de guerre, surtout s'ils victimisaient encore les Allemands.

Pour Konrad Jarausch, la nouvelle génération d'Allemands qui ont atteint l'âge adulte dans les années 1960 ne se sentait pas autant concernée par les conséquences de la Deuxième Guerre mondiale et le sentiment de culpabilité de la génération plus vieille. Ces jeunes Allemands s'opposèrent de différentes façons au cours de la décennie aux politiques du régime Adenauer qui visait dans les années 1950 à restaurer la démocratie sans aborder la question de leur responsabilité dans les crimes nazis, se complaisant de la nette progression qu'elle avait atteinte par rapport à l'époque de Weimar et du Troisième Reich. De nombreuses contestations étudiantes eurent lieu dans les universités allemandes pour tenter de briser le statu quo et donner une plus grande voix à la nouvelle génération³². L'arrivée à maturité de la nouvelle jeunesse allemande fut le moteur de nouveaux mouvements sociaux et de revendications politiques puisqu'elle était se préoccupait plutôt du présent et des inégalités sociales de la République fédérale. La question du rôle de la Bundeswehr et la possible utilisation d'armes nucléaires par celle-ci ou une puissance occupante était au cœur de ces débats, en plus du respect des droits de la personne³³.

Comme nous en avons parlé en introduction de ce chapitre, les jeunes Allemands rejetèrent le « cinéma des pères » apologétique des années 1950 qui avaient pour but de démontrer qu'ils n'avaient aucune part de responsabilité dans les crimes de guerre nazis. Un tel cinéma ne passait plus dans les années 1960 avec les revendications étudiantes et leur remise en question des discours mémoriels de leurs aînés, sans oublier les tensions grandissantes de la Guerre froide qui

³² K. H. JARAUSCH, *After Hitler...*, *op. cit.*, p. 156-158.

³³ *Ibid.*, p. 162-163.

créa un fort sentiment antiguerre. Tel que décrit par Holger Nehring³⁴, le mouvement pacifiste qui prit naissance dans les années 1960 avec cette nouvelle génération s'opposait notamment à la présence d'armes nucléaires américaines et soviétiques sur le territoire allemand, en plus d'exprimer une forte inquiétude par rapport aux impacts environnementaux que pourrait entraîner l'utilisation ou simplement l'entreposage de ces armes, une crainte qui fut renforcée vers la fin des années 1980 avec le désastre de Tchernobyl.

D'autres facteurs sont à considérer, car si les films de guerre ont pu jouir d'une bonne popularité en Allemagne de l'Ouest durant les années 1950, car ils permettaient à son public de ne plus se sentir coupable pour les crimes nazis³⁵, le simple changement générationnel ne peut expliquer ce soudain abandon du genre. Cette nouvelle génération, avec son « Nouveau cinéma allemand », continua un peu à explorer ce passé, mais elle le fit de manière beaucoup plus provocatrice et dérangeante et moins divertissante³⁶. Des films comme *Die Blechtrommel* (Le Tambour, 1979) de Volker Schlöndorff et *Lili Marleen* (1981) de Rainer Fassbinder montrent à travers certaines scènes la violence et la cruauté dont les Allemands ont fait preuve durant la période du Troisième Reich, encouragés par les discours haineux du nazisme. Cependant, ces films ne s'intéressaient pas à l'expérience du front par les soldats de la Wehrmacht et à montrer comment ils agissaient. En fait, un seul autre film de guerre fut produit en Allemagne de l'Ouest avant la réunification de 1990, *Das Boot* (Le bateau, 1981), et il explorait les réalités des sous-mariniers allemands loin du front terrestre et des crimes nazis, évitant ainsi tout sujet plus délicat entourant la Wehrmacht.

Depuis la fin des années 1950, un autre phénomène pourrait expliquer l'abandon des films de guerre et de combat portant sur la Deuxième Guerre mondiale. Comme Mark A. Wolfgram l'a démontré en 2002³⁷, l'intérêt grandissant de l'industrie cinématographique ouest-allemande pour

³⁴ Holger NEHRING, « Peace Movements and the Demilitarization of German Political Culture, 1970s–1980 s », dans *Demilitarization in the Contemporary World*, sous la dir. de Peter N. STEARNS, University of Illinois Press, 2017, p. 65-66.

³⁵ J. FISHER (éd.), *Generic Histories of German Cinema...*, op. cit., p. 115.

³⁶ F. BIESS et R. G. MOELLER, *Histories of the Aftermath...*, op. cit., p. 152.

³⁷ Mark A. WOLFGRAM, « West German and Unified German Cinema's Difficult Encounter with the Holocaust », *Film & History : An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 32, n° 2, 2002, p. 24.

les récits portant sur l'expérience des juifs sous le nazisme semble avoir pris la place des récits de guerre. On ne retrouvait pratiquement pas ce thème dans les années 1950, de même que dans les années 1960 et 1970 où ils ne furent abordés que par quelques rares films. Des événements comme le procès Eichmann dans les années 1960 et la reconnaissance des crimes nazis par Willy Brandt en 1970 commencèrent à créer un engouement chez les Allemands de l'ouest pour tout ce qui portait sur la Shoah et le sort des juifs sous le Troisième Reich. Et étant donné que le but premier de l'industrie cinématographique ouest-allemande était le profit, ce sujet supplanta celui des actions et du sort des soldats de la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale dans les années 1980³⁸.

La représentation de la Wehrmacht et celle de l'expérience des juifs durant la Deuxième Guerre mondiale ont été traitées indépendamment durant cette période et surtout l'historiographie allemande a attendu jusque dans les années 1970 pour commencer à participer aux débats entourant la Shoah qui avaient déjà été entamés ailleurs dans le monde³⁹. En fait, dès le procès de Nuremberg on a exclu la Shoah des débats sur l'armée allemande en évitant de mentionner tout lien entre l'assassinat des juifs et la Wehrmacht⁴⁰. Mais la nouvelle accessibilité aux dossiers de la Wehrmacht de l'*Historical Division* à partir du début des années 1960 mena à la publication de nouveaux travaux plus critiques de la part d'historiens allemands, comme ceux d'Andreas Hillburger, Helmut Krausnick et Hans-Adolf Jacobsen qui portent sur la stratégie militaire de la Wehrmacht et l'«ordre des commissaires». Dans les années 1970, il y eut la publication des travaux de Christian Streit et Alfred Streim sur le traitement des prisonniers soviétiques. Dans les années 1980, l'historien allemand Manfred Messerschmidt résuma l'image de la Wehrmacht qui ressortait de ces travaux comme étant une armée qui avait pris part de son plein gré à une guerre criminelle planifiée par son haut commandement et exécutée par ses soldats qui exprimèrent la

³⁸ *Ibid.*, p. 34-35.

³⁹ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht*, *op. cit.*, p. 273-274.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 245.

même idéologie raciale nazie⁴¹. Ces travaux contredisaient ceux de l'*Historical Division* et les discours mémoriels qui avaient été présentés dans les films de guerre des années 1950.

Ce serait donc un amalgame de tous ces points qui expliquerait pourquoi la République fédérale ne connut plus d'autres films de guerre se concentrant sur les combats du front après la fin des années 1950. Malgré le message antiguerre de *Die Brücke*, le sujet de la Deuxième Guerre mondiale et les discours mémoriels victimisant les Allemands n'eurent pas la même réception auprès de la nouvelle génération qui rejetait la vision du passé de leurs aînés, n'ayant pas besoin de se déculpabiliser pour les crimes commis durant la guerre. Leurs préoccupations étaient plus axées sur le présent, faisant en sorte que l'intérêt pour des films revisitant cette partie de l'histoire allemande était beaucoup moins grand dans les décennies qui suivirent.

⁴¹ *Ibid.*, p. 271-272.

CHAPITRE 3

LES FILMS DE GUERRE EST-ALLEMANDS

Bien que des films de guerre aient été produits en Allemagne de l'Est durant la même période que ceux de l'Allemagne de l'Ouest que nous avons examinés dans le chapitre précédent, leurs discours mémoriels sont très différents. D'abord en raison du régime socialiste autoritaire qui était au pouvoir et l'influence directe que l'Union soviétique avait sur celui-ci. Il y avait donc une très forte politique antifasciste que l'on retrouve dans les récits des films de guerre portant sur la Deuxième Guerre mondiale, où l'on met de l'avant l'importance de combattre le fascisme tout en célébrant les efforts des héros du socialisme durant ce conflit. Ces thèmes furent imposés aux cinéastes est-allemands par l'entremise de l'unique studio de production qui exista en RDA, la DEFA, qui fut fondé en 1946 et qui fut sous le contrôle direct du SED. La DEFA tenta de créer un cinéma national avec des pratiques à l'opposé du cinéma américain et de sa culture populaire que les États-Unis exportèrent très tôt dans les zones d'occupation de l'Ouest. Par le fait même, le studio est-allemand créa un cinéma qui se distingua très clairement des films qui étaient produits en RFA, au point d'être considérés aujourd'hui comme un genre cinématographique en soi. Le cinéma populaire développé par le studio d'État dans ses premières années d'existence devait servir à légitimer le gouvernement du SED et montrer que l'Allemagne de l'Est était la vraie héritière de la culture allemande d'avant 1933, tout en mettant de l'avant les valeurs du socialisme.

Dans le cas des films de guerre, qui sont aussi peu nombreux en RDA qu'en RFA, ce cinéma socialiste se distingue en mettant l'accent sur le changement psychologique du protagoniste à travers son expérience de la guerre. Contrairement aux films de la RFA, ceux de la RDA ne tentent pas de présenter les soldats allemands comme des victimes, mais plutôt comme des héros du socialisme dans la guerre contre le fascisme. Ils mettent ainsi en scène un protagoniste qui ne croit pas vraiment aux idées nazies, mais sans remettre en question la validité de la guerre. Au cours du film, ces protagonistes sont témoins des crimes commis par les Allemands notamment sur le front de l'Est, ce qui les mène à prendre la décision de désertre la Wehrmacht pour se joindre aux forces soviétiques ou à la résistance locale. Ces films cherchent à illustrer

l'importance de combattre le fascisme et en même temps démontrer d'une certaine façon que les Allemands de l'Est n'ont pas pris part aux crimes nazis, étant plutôt ceux qui s'y sont opposés. Dans le contexte de la Guerre froide et des tensions grandissantes, on peut voir dans ces films un récit propagandiste qui devait préparer les Allemands de l'Est à combattre les Alliés occidentaux, dont la RFA que le SED qualifiait d'héritière du Troisième Reich et d'État fasciste.

À travers *Sterne* (Étoiles, 1959) et *Die Abenteuer des Werner Holt* (Les aventures de Werner Holt, 1965), les deux films que nous analyserons dans ce chapitre, nous pouvons voir un appel à combattre le fascisme et dans une certaine mesure la RFA puisque le SED considérait qu'elle était l'héritière de l'Allemagne nazie qui menaçait de s'attaquer à nouveau aux pays socialistes du Bloc de l'Est. On y montre les différents crimes commis par les fascistes durant la guerre comme un exemple de leur manque d'humanité. Bien que ces films abordent le génocide juif, il n'est jamais présenté de façon à confronter le public est-allemand avec la souffrance qui a été causé à tout un peuple par l'Allemagne nazie. La Shoah est présentée comme un crime parmi tant d'autres commis par les nazis ; on ne fait pas de distinction entre les victimes de la Shoah et celles de la chasse aux commissaires politiques ou aux partisans en Europe de l'Est. Ainsi, il semble que l'utilisation de la souffrance des juifs dans ces deux films ne vise pas à sensibiliser le public par rapport à la Shoah, mais plutôt à mettre l'emphase sur les victimes du nazisme et sur l'importance de le combattre. Comme Jeffrey Herf l'a démontré dans son livre sur la mémoire de la guerre après 1945, la RDA n'accorda pratiquement aucune place à la Shoah dans sa mémoire collective de la période du Troisième Reich ; elle rejeta une fois de plus la responsabilité sur la RFA¹. En RDA, il ne semble pas y avoir eu de débats sur la question des crimes nazis et à qui on devait les attribuer. La mémoire des nombreux peuples de l'Est qui furent massacrés par les Allemands durant la guerre prenait surtout la forme d'une commémoration annuelle des hommes et des femmes qui perdirent la vie dans le combat pour la paix contre le nazisme. On transformait ainsi la mort de millions de personnes qui furent de simples victimes de la guerre idéologique

¹ J. HERF, *Divided Memory...*, *op. cit.*, p. 69-70.

d'Hitler en martyrs qui contribuèrent quand même à la victoire finale. Leur « sacrifice » devait inspirer les Allemands de l'Est à continuer le combat pour la paix contre le fascisme².

Cet antifascisme est un thème important que l'on retrouve dans les films de guerre est-allemands et qui les distingue des films ouest-allemands, sans parler des protagonistes qui incarnent les valeurs socialistes par leur humanité et leur volonté de combattre les injustices pour espérer vivre un jour dans un monde meilleur. Les films de guerre de la RDA semblent avoir eu pour but principal de préparer la population est-allemande à une possible guerre contre l'ouest fasciste, craignant une nouvelle offensive des pays occidentaux visant à éliminer le communisme et le socialisme en Europe. Les récits de *Stene* et *Werner Holt* sont des rappels des crimes qui ont été commis par le passé au nom du fascisme et encouragent leur public à être prêt à prendre les armes dans le cas d'un nouveau conflit avec des États fascistes. Le but de ces films n'est pas de jeter un regard critique sur les actions des Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale ou de tenter de démontrer que ce ne fut qu'un petit groupe composé des nazis les plus fanatiques qui commirent les différents crimes de guerre. Autre que les protagonistes de ces films, qui décident de désertir l'armée allemande, on n'y fait pas de distinction entre la Wehrmacht et la SS dans le sens où ils sont tout aussi coupables et responsables de ces crimes. Ces films n'établissent pas de lien entre les Allemands de la Deuxième Guerre mondiale et les citoyens de la RDA, à part l'identification voulue entre le protagoniste aux valeurs socialistes et le public est-allemand. Ils établissent ainsi une distanciation avec le passé comme l'a fait la RFA, mais l'on ne rejette pas la responsabilité des crimes sur une petite minorité, mais plutôt sur les Allemands de l'Ouest qui seraient les héritiers directs du Troisième Reich. On veut ainsi démontrer que les Allemands de l'Est, comme les protagonistes de ces films, sont prêts à se battre pour un monde meilleur au sein d'une société socialiste, libre de la cruauté du fascisme.

Comme le souligne Christiane Mückenberger, les films de la DEFA associent à un tel point l'antifascisme à l'idée de construire un monde meilleur grâce au socialisme que les Allemands de l'Est adhèrent à l'idée de RDA et de son système socialiste, tant et aussi longtemps que les

² *Ibid.*, p. 164-167.

films ne remirent pas en question ce système³. Ces films ne furent en fin de compte qu'un outil de plus dans la propagande socialiste et antifasciste du SED qui voulait se présenter comme le seul État capable de devenir une véritable démocratie. En même temps, on accusait la RFA d'être incapable puisqu'elle avait accepté l'héritage du Troisième Reich et que le fascisme était encore bien vivant au sein de sa société. Le SED alla jusqu'à accuser Adenauer d'être à la tête d'un nouvel État totalitaire qui préparait une nouvelle guerre mondiale avec leurs alliés de l'OTAN. Cette politique avait surtout pour but de décourager la population est-allemande de passer à l'ouest et de la préparer à l'idée de devoir combattre d'autres Allemands dans le cas d'une invasion par la RFA⁴.

3.1 Les films de guerre au service du socialisme

Si la DEFA commença très rapidement à produire des films portant sur la période du Troisième Reich, il fut décidé tout aussi rapidement de ne pas faire de films sur la guerre qui aborderaient le rôle de la Wehrmacht dans ce conflit armé. Il n'était pas question de traiter des crimes nazis qu'on imputait aux Allemands de l'Ouest, seuls héritiers du nazisme. En ne touchant pas ce sujet, on voulait surtout éviter de soulever des débats sur la responsabilité possible des Allemands de l'Est dans ces crimes⁵. Malgré cela, on retrouve dès 1946 une séquence montrant l'exécution d'une population locale sur le front de l'Est par des soldats allemands dans *Die Mörder sind unter uns* (Les assassins sont parmi nous, 1946) de Wolfgang Staudte. Ce film, le premier à avoir été produit en Allemagne après la fin de la guerre, fut le seul à cette époque à mettre en scène des images du conflit, bien que le reste de son récit ait pris place dans le présent.

Les quelques films qui ont pu être produits durant cette décennie dont le récit se déroule pendant la période du Troisième Reich avaient en commun le thème du choix qu'ont dû faire de nombreux Allemands entre se conformer au nazisme pour garder leur place dans la société ou

³ Christiane MÜCKENBERGER, « The Anti-Fascist Past in DEFA Films », dans S. ALLAN et J. SANDFORD (éd.), *DEFA...*, *op. cit.*, p. 74.

⁴ K. H. JARAUSCH, *After Hitler...*, *op. cit.*, p. 119-120.

⁵ Ralf SCHENK, « Entre deux fronts : Allemands et Russes dans les films de guerre de la DEFA. Un panorama historique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n°1, 2007, p. 75.

rester fidèles à leurs principes et risquer d'être persécutés par le régime. On peut voir dans les films *Das Beil von Wandsbek* (La hache de Wandsbek, 1951), *Rotation* (J'ai trahi Hitler, 1949) et *Stärker als die Nacht* (Plus fort que la nuit, 1954) les conséquences désastreuses du conformisme. Dans le premier, le personnage principal est ostracisé par ses proches pour avoir participé à l'exécution de communistes pour éviter la faillite de sa boucherie, tandis que les deux autres racontent les histoires tragiques de résistants politiques ou d'hommes ayant caché des juifs.

Das Beil von Wandsbek fut banni peu après sa sortie pour son traitement trop nuancé des simples supporteurs du régime et le manque d'un message antinazi clair⁶. Un autre cas est le film *Die Russen kommen* (Les Russes arrivent) de Heiner Carow qui devait sortir en 1968, mais qui a dû attendre près de 20 ans pour finalement être présenté en salle. Le film fut censuré pendant toutes ces années puisqu'il ne présente pas un protagoniste qui est clairement antifasciste ; au contraire, on y suit la vie d'un membre de la jeunesse hitlérienne sur le point de rejoindre la Wehrmacht. Ralf Schenk note que le film fut critiqué entre autres pour son approche moderniste et pour pousser trop loin l'aspect symboliste de certaines scènes qui semblent vouloir faire une analyse psychologique du fascisme, dont les valeurs étaient si bien imprégnées dans le jeune protagoniste, au lieu de promouvoir le message antifasciste habituel⁷.

Dans son ouvrage sur le cinéma allemand, Sabine Hake affirme que l'antifascisme fut l'un des thèmes prédominants des films est-allemands depuis la création de la DEFA jusqu'à sa dissolution en 1992, pouvant même être distingué comme un genre à part entière⁸. Certains films semblent être entièrement dévoués à la propagande de cet antifascisme, comme *Der Fall Gleiwitz* (L'affaire Gleiwitz, 1961), où l'on recrée l'incident qui mène au déclenchement de la guerre en septembre 1939, orchestré par les nazis à l'aide de soldats de la SS portant des uniformes polonais qui simulèrent une attaque contre une station de radio proche de la frontière. On retrouve donc la même idée que le gouvernement nazi a manipulé l'opinion publique allemande

⁶ S. HAKE, *German National Cinema, op. cit.*, p. 108.

⁷ R. SCHENK, « Entre deux fronts... », *loc. cit.*, p. 84-85.

⁸ S. HAKE, *German National Cinema, op. cit.*, p. 131.

pour qu'elle soit en faveur de la guerre et surtout que son déclenchement apparait comme une défense légitime de son territoire contre l'envahisseur étranger.

L'antifascisme est-allemand ne se résumait pas à dénoncer et à remettre en question les actions des anciens nazis durant la Deuxième Guerre mondiale, car toutes les erreurs politiques du passé étaient pardonnées si l'on démontrait des opinions en accord avec la politique actuelle du SED. L'antifascisme devait être dirigé vers la RFA capitaliste qui menaçait avec ses alliés occidentaux de lancer une nouvelle guerre visant à éradiquer le communisme et le socialisme en Europe. C'était donc une préoccupation présente et future pour la RDA qui voulait préparer ses citoyens à la possibilité qu'un nouveau conflit éclate sur son territoire qui serait mené cette fois contre leurs confrères de l'ouest⁹. Les deux films de guerre produits par la DEFA agissent surtout comme de la propagande pour le discours antifasciste du SED en utilisant ce passé nazi pour montrer les atrocités qu'un État fasciste pouvait commettre, démontrant l'importance d'être prêt à défendre sa nation dans le contexte de la Guerre froide.

3.2 Sterne

Sterne est le premier film de guerre montrant l'expérience des soldats allemands au front à avoir été produit par la DEFA. Réalisé par Konrad Wolf, *Sterne* nous présente le récit d'un officier de la Wehrmacht alors qu'il est stationné dans un petit village de Bulgarie où il y supervise un camp de transit pour juifs. Au cours du film, il tombe amoureux d'une des prisonnières qui doit cependant être envoyée à Auschwitz avec les autres juifs du camp. Il doit donc décider entre tenter de la sauver et risquer sa carrière militaire du même coup, ou ne rien faire et être un complice indirect des crimes nazis. Si ce film n'est pas un film de combat, et si certains comme Larson Powell le classent dans le genre des drames sur la Shoah¹⁰, nous voyons tout de même dans ce film une importante représentation du rôle joué par la Wehrmacht dans la guerre qu'il est important d'analyser. Le film montre le travail des soldats de l'armée allemande derrière le front,

⁹ J. HERF, *Divided Memory...*, *op. cit.*, p. 111.

¹⁰ Larson POWELL, *The Films of Konrad Wolf: Archive of the Revolution*, New York, Camden House, 2020, p. 75-76.

agissant comme des gardiens de prison dans les ghettos juifs et assurant le transport de ces populations vers les camps de concentration.

Konrad Wolf fut un important réalisateur est-allemand avec plus d'une quinzaine de films à son nom. Durant la guerre, il a servi dans l'Armée rouge en tant que lieutenant après que sa famille ait fui l'Allemagne nazie en 1934 pour se réfugier à Moscou. Il réalisa notamment *Ich war neunzehn* (J'avais 19 ans, 1968), un film autobiographique sur son retour en Allemagne après la fin de la guerre. Il y aborde l'ambiguïté de son attachement à ce pays en étant conscient des nombreux crimes qui avaient été commis en son nom durant la Deuxième Guerre mondiale, faisant en sorte qu'il se considérait maintenant plus soviétique qu'allemand. Plusieurs autres de ses films portent sur l'impact du nazisme sur l'identité allemande et l'influence négative que le régime avait sur la vie des Allemands au début du Troisième Reich¹¹. Il ne fait donc aucun doute que Wolf lui-même croyait aux valeurs socialistes et antifascistes de la RDA qu'il mit de l'avant dans *Sterne*.

Le film prit l'affiche un an après l'ouverture du Site mémoriel national de Buchenwald qui devait rendre hommage à la mémoire de la résistance et des combattants communistes contre le fascisme. Ce site mémoriel fut ouvert à l'emplacement du camp de concentration de Buchenwald, et deux autres furent ouverts aux camps de Ravensbrück en 1959 et de Sachsenhausen en 1961. Malgré leur lien évident avec la Shoah, ces sites ne mentionnaient que la résistance menée par des groupes de prisonniers communistes dans ces camps, ne faisant aucune mention de la résistance juive ou du grand nombre de juifs qui moururent d'épuisement ou de faim dans ces camps¹². Ne faire aucune mention de la Shoah pour ne parler que de la résistance des communistes est un discours mémoriel que l'on retrouve également dans le film *Sterne*, malgré le fait que l'histoire se déroule dans un camp de transit pour les juifs qui doivent être amenés dans les camps de concentration nazis. On y voit les efforts de la résistance partisane bulgare pour tenter de sauver les juifs du camp, qu'ils considèrent comme étant d'autres victimes du fascisme

¹¹ Anthony S. COULSON, « Paths of Discovery: The Films of Konrad Wolf », dans S. ALLAN et J. SANDFORD (éd.), *DEFA...*, *op. cit.*, p. 164-165.

¹² David BATHRICK, « Holocaust Film before the Holocaust: DEFA, Antifascism and the Camps », *Cinémas*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 121-122.

allemand. Le protagoniste du film, un officier de la Wehrmacht nommé Walter, décide de leur prêter main-forte et va même jusqu'à prendre la décision de désertre l'armée allemande à la fin du récit pour se joindre à eux dans leur combat contre le nazisme. Ce sont là des résistants actifs, tandis que les juifs sont présentés comme des victimes passives qui ne tentent d'aucune façon de résister ou de se libérer.

Le personnage principal Walter est très différent des protagonistes des films de guerre ouest-allemands. C'est un homme simple et anonyme, désintéressé par la guerre et par les responsabilités liées à son rang de caporal. À l'inverse des hommes militaires stoïques qui l'entourent, il est un artiste qui aime profiter des paysages qui l'entourent pour pratiquer son art. C'est aussi un homme altruiste et généreux qui n'hésite pas à apporter son aide à quiconque en a besoin, même si ce sont des juifs ou des membres de la résistance partisane locale ayant besoin de médicaments. En représentant tous les autres soldats et officiers comme des hommes froids qui obéissent aux ordres criminels qui leur sont donnés sans hésitation, le film donne l'impression que tous les Allemands furent complices des crimes nazis. Il n'y a pas de distinction faite entre la Wehrmacht et la SS comme dans les films de la RFA puisque ce sont des soldats réguliers qui gardent le ghetto et s'occupent du transport des prisonniers vers les camps de concentration. Comme l'explique Robert G. Moeller¹³, c'est cette complicité qui distingue les deux sociétés allemandes de l'après-guerre aux yeux du SED puisque les Allemands de la RDA ont rejeté la société fasciste du Troisième Reich pour en construire une nouvelle qui soit meilleure et plus humaine. À l'inverse, les Allemands de l'Ouest vivaient encore dans une société dont les valeurs capitalistes étaient favorables au développement d'un nouvel État fasciste en Europe. Dans le film, alors que les soldats et les officiers ne font preuve d'aucune émotion face à la souffrance des détenus et ne remettent jamais en question les ordres qui leur sont donnés, Walter est le seul Allemand à faire preuve d'humanité en aidant les prisonniers juifs et la résistance partisane locale. Son personnage incarne cet idéal socialiste des Allemands qui ont choisi de désertre la Wehrmacht pour combattre le régime nazi.

¹³ R. G. MOELLER, « Germans as Victims?... », *loc. cit.*, p. 153-154.

Le second officier responsable du ghetto est tout à l'opposé de Walter, bien que les deux soient amis au début du film, et il nous rappelle les généraux des films ouest-allemands, particulièrement ceux dans *Hunde, wollt ihr ewig leben?*. C'est un homme qui profite pleinement de sa position d'autorité et qui se soucie peu du malheur des autres ou des réalités de la guerre en dehors de son ghetto. Il ne semble penser qu'à se gaver et profiter du plaisir des femmes. Il est surtout prêt à tout pour conserver sa position, même si cela implique de sacrifier son amitié avec Walter en contrecarrant son plan pour sauver la femme juive. Contrairement à Walter, les autres soldats allemands ne font que suivre les ordres ou profitent du pouvoir que leur position et la guerre leur apportent. Et c'est pour cela qu'il est le seul à devenir désillusionné vers la fin du film, en regardant le train au loin qui amène les juifs du ghetto à Auschwitz. C'est ce qui le mène à se joindre à la résistance partisane qu'il avait précédemment aidée en leur fournissant des médicaments pour les prisonniers du camp. Il en est venu à voir le nazisme comme une incarnation du mal et la résistance comme la seule force capable de s'y opposer. Le film se termine par une narration répétant qu'il s'agit d'un homme sans nom ayant vécu et vu des événements dont le public se souvient encore aujourd'hui, appelant ainsi les spectateurs à garder la mémoire du nazisme et de ses crimes bien en vie.

Pour nous, cette représentation des soldats allemands est ce qui distingue l'œuvre de Konrad Wolf des films de guerre ouest-allemands qui furent produits à la même époque. On y fait une utilisation politique propagandiste du récit d'un soldat allemand qui décide de désertir les rangs de la Wehrmacht pour combattre activement le nazisme, tout en montrant des victimes des crimes de guerre pour justifier son choix. Contrairement aux films de guerre produits en RFA, les soldats de la Wehrmacht ne sont pas représentés comme les principales victimes du nazisme qui les ont dupés et sacrifiés inutilement dans une guerre criminelle mal gérée. Le discours antifasciste du SED est très clair dans *Sterne*, certainement aidé par les convictions de son réalisateur alors qu'il n'émane aucune humanité des personnages allemands autres que le protagoniste.

Bien que *Sterne* ne soit pas un film de combat, on y voit bien le travail que la Wehrmacht faisait derrière le front, ce qu'aucun film ouest-allemand de la même époque ne fait. Le message antifasciste est assez clair dans le film, alors que l'on ne trouve aucune trace d'humanité chez les

soldats allemands qui continuèrent à participer à la déportation des populations juives d'Europe de l'Est. Cette déportation n'est abordée qu'indirectement dans le film, mais c'est la première fois que nous voyons ce sujet être représenté dans un film de guerre allemand. En RFA, que ce soit dans les discours mémoriels présents dans ces films ou ailleurs dans la société, on ne traitait pas de la Wehrmacht et de la Shoah en même temps, c'était deux sujets bien distincts qui n'avaient aucun lien entre eux puisque l'on rejetait toute la responsabilité du génocide juif sur la SS.

La représentation de la Wehrmacht que l'on retrouve dans *Sterne* est celle d'une armée fasciste qui fut tout aussi responsable des crimes de guerre nazis que la SS, ce qui est très différent des discours mémoriels présents dans les films de la RFA où l'on rejetait toute la responsabilité de ces crimes sur la SS. Comme *Sterne* ne présente aucune scène de combat où l'on peut voir comment la Wehrmacht se comporta sur le front, on ne peut pas faire de comparaison avec la représentation que l'on retrouve dans les films que nous avons présentés dans le chapitre précédent. À travers le film de Konrad Wolf, on ne retrouve pas de message valorisant les actes honorables des soldats allemands qui se battirent jusqu'au bout pour leur pays et non pour Hitler. On ne retrouve pas non plus de discours démontrant que la guerre fut perdue principalement à cause de la mauvaise gestion du haut commandement nazi. Wolf présente plutôt le manque d'humanité de l'Allemagne nazie et les crimes qu'elle a commis durant la guerre pour démontrer les dangers du fascisme et qu'il était important d'être prêt à le combattre, surtout dans le contexte où le SED accusait la RFA d'être un nouvel État fasciste qui menaçait d'envahir la RDA. Le choix que fait Walter à la fin du film en désertant les rangs de la Wehrmacht pour combattre le nazisme après avoir été témoin de ses crimes illustre ce discours du SED qui visait à préparer sa population à une possible guerre contre les Allemands de la RFA et leurs alliés occidentaux. Le fait que Walter est accepté sans hésitation au sein de la résistance partisane qu'il avait auparavant aidée en fournissant des médicaments pour les juifs du ghetto reflète la façon dont la société est-allemande fonctionnait alors que le passé d'une personne n'avait pas d'importance si elle soutenait l'idéologie socialiste et s'opposait au fascisme.

3.3 Die Abenteuer des Werner Holt

On retrouve la même sorte de récit antifasciste dans *Die Abenteuer des Werner Holt* de Joachim Kunert avec la différence qu'il se rapproche beaucoup plus du film de guerre traditionnel que *Sterne*. Au cours de sa carrière à la DEFA, Kunert réalisa une quinzaine de films, documentaires et divers projets pour la télévision. Décrit comme un réalisateur qui adressait régulièrement des sujets tabous dans ses œuvres¹⁴, il aborda le passé nazi pour une première fois dans *Das zweite Gleis* (*The Second Track*, 1962), un film dont le récit prend place dans la RDA contemporaine où le protagoniste doit se confronter à une partie de son passé qu'il croyait avoir laissé derrière. Sa propre fille enquête sur ce passé et découvre ce que son père et les autres Allemands de sa génération tentent de le laisser dans l'oubli. À travers *Werner Holt*, Kunert nous présente les actions des soldats allemands durant la Deuxième Guerre mondiale que l'on ne voit pas dans *Sterne*, tout en conservant le message antifasciste et socialiste du film de Konrad Wolf.

Werner Holt nous présente le récit plus classique d'un jeune Allemand qui s'engage dans la Wehrmacht pour aller défendre sa patrie, mais il ne le fait pas par conviction puisqu'il s'est laissé entraîner dans cette aventure par son ami de classe Gilbert qui est issu d'une famille d'officiers. Alors que *Sterne* aborde le travail fait par la Wehrmacht derrière le front, dont la déportation des juifs d'Europe de l'Est vers les camps de concentration et d'extermination nazis en Pologne, *Werner Holt* illustre comment un soldat allemand a pu perdre foi en son pays lorsqu'il est témoin de divers crimes de guerre nazis et des injustices sociales du Troisième Reich. À travers de nombreux retours en arrière, on voit les différents événements vécus par Werner au cours de sa carrière militaire qui le mènent à déserteur l'armée vers la fin de la guerre.

En abordant le rôle joué par la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale, *Werner Holt* se distingue d'autres films de la DEFA et surtout de la politique mémorielle de la RDA qui voulait éviter d'aborder ce sujet. De façon assez surprenante, la construction du mur de Berlin avait amené une plus grande liberté artistique pour les réalisateurs et scénaristes est-allemands qui

¹⁴ « Kunert, Joachim | DEFA Film Library », <https://www.umass.edu/defa/people/374>, (17 janvier 2023).

repoussèrent toujours un peu plus loin la limite de ce que l'État était prêt à tolérer. C'est dans ce contexte plus libéral que Joachim Kunert a pu mettre en scène à travers *Werner Holt* l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale, telle que vécue par les soldats de la Wehrmacht, ainsi que les crimes qui furent commis par les Allemands au nom du nazisme. Alors que *Werner Holt* aborde ces sujets de plein front, *Sterne* n'en présente qu'un seul au sein d'un récit plus léger et en évitant le plus possible de montrer des actes de violence et de mort. Le 11^e plénum du SED qui s'est tenu en décembre 1965 a cependant restreint énormément la liberté artistique des cinéastes est-allemands et a fait en sorte que plusieurs films furent bannis. Si une raison claire de ce soudain retournement du SED ne fut jamais donnée, le futur secrétaire général Erich Honecker accusa les réalisateurs, scénaristes et autres artisans de l'industrie cinématographique de vouloir faire une contre-révolution et de miner le progrès du socialisme et de la qualité de vie en RDA en les critiquant ou en le remettant en question à travers les récits de leurs films depuis le début des années 1960¹⁵.

On retrouve dans *Werner Holt* le discours antifasciste distinctif des films de la DEFA à cause de l'influence du SED, mais également à cause de celle du réalisateur Joachim Kunert qui ne craignait pas d'aborder des sujets dérangeants tels que les atrocités commises par les Allemands durant la guerre. Il utilise ces crimes comme une source de remise en question pour le protagoniste du film, à savoir s'il est vraiment du bon côté du front ou s'il devrait plutôt changer son fusil d'épaule. Tout comme Walter, le protagoniste de *Sterne*, Werner est altruiste et fait preuve d'humanité à plusieurs reprises à travers le film lorsqu'il tente de venir en aide aux autres, peu importe leur nationalité ou leur religion. De plus, il possède des valeurs socialistes comme celle d'être un défenseur des classes inférieures qui croit en la justice pour tous. On peut voir ces valeurs dans sa conception initiale de la vie militaire, pensant qu'il allait faire partie d'un groupe soudé prêt à partir au combat comme des frères ayant un but commun. Au contraire, il se retrouve dans un environnement extrêmement compétitif où chacun se bat pour son propre avancement sans aucune considération pour leurs camarades. Plus tard dans le film, Werner a des doutes sur la guerre, contrairement aux autres soldats de son unité, ce qu'il attribue à leur fanatisme qui

¹⁵ S. ALLAN et J. SANDFORD (éd.), *DEFA : East German Cinema, op. cit.*, p. 12-14.

efface tout doute de leur esprit. Il est d'ailleurs l'un des seuls de son groupe à choisir de désertier ; son ami Gilbert refuse, car c'est un manque d'honneur, ce qui démontre son fort attachement à la tradition militaire des Allemands.

La représentation de la guerre idéologique menée par les nazis sur le front de l'Est est un aspect important de ce film, que l'on n'a retrouvé précédemment que dans *Sterne* avec son traitement des juifs dans les ghettos. Kunert met de l'avant le sentiment de supériorité des Allemands face aux populations d'Europe orientale qu'ils voyaient comme des races inférieures n'ayant aucun droit humain. Au cours du film, il est attendu de Werner qu'il fusille une jeune fille slovaque qui a accidentellement tué un officier alors qu'il tentait vraisemblablement d'abuser d'elle, ce que Werner refuse de faire. Dans la scène suivante, la compagnie de Werner arrive dans un petit village que la SS vient d'inspecter à la recherche de résistants et ils y trouvent de nombreux corps morts mutilés. C'est la première fois que l'on est confronté au travail de la SS derrière le front dans le cinéma allemand. Cette découverte crée de la confusion chez certains des soldats de la compagnie de Werner, car ils se rendent compte que ces meurtres sont des actes criminels qui n'ont pas leur place dans une guerre, comme le stipule le guide militaire qui leur avait été remis au début de leur entraînement. Bien que ces soldats voient la contradiction entre ce qui leur est enseigné et les ordres qui leur sont donnés au front, ils ne remettent en question ni leur propre rôle dans cette guerre ni la justesse même de cette dernière.

Un peu plus loin dans le film, Werner croise des prisonniers juifs marchant en rangs, escortés par des membres de la SS qui semblent les amener vers un autre camp de concentration alors que l'Armée rouge se rapproche de plus en plus du territoire allemand. Ces prisonniers semblent être au bout de leurs forces, étant maltraités par les soldats qui supervisent leur transport. Werner devient enragé lorsqu'il voit l'un de ces soldats tuer de sang-froid un prisonnier tombé à terre, car il n'a plus l'énergie pour continuer à avancer. On ne nous dit jamais explicitement qui sont ces prisonniers, sauf qu'ils viennent d'un camp de concentration, mais leurs habits gris rayés et leur allure squelettique ne laissent aucun doute qu'il s'agit de prisonniers juifs que l'on transfère dans un autre camp. La vision de ces hommes et femmes, qui sont déjà au bout de leur force que l'on fait marcher jusqu'à leur mort, semble être un des moments décisifs qui ont fait en sorte que

Werner choisit de désertir à la fin du film. Comme dans *Sterne*, la souffrance des peuples opprimés par les nazis est le principal motivateur pour le protagoniste dans sa décision de tourner le dos au Troisième Reich et de se joindre à la résistance partisane ou à l'Armée rouge pour combattre le fascisme et ramener la paix en Europe. Comme dans les commémorations annuelles de la RDA, les juifs et les peuples d'Europe de l'Est servent de martyrs dans ces deux films, motivant les protagonistes à quitter l'armée allemande. Que ce soit à l'initiative de Kunert ou du SED, la représentation des divers crimes nazis avait probablement pour but de montrer au public les pires horreurs dont le fascisme était capable alors que les tensions de la Guerre froide continuaient de monter à travers le monde avec la crise des missiles de Cuba en 1964, mais également entre les deux Allemagne depuis la construction du mur de Berlin en août 1961 qui visait à arrêter l'immigration des Allemands de l'Est vers l'Ouest.

Bien que la RDA ne fit pas de différence entre la Wehrmacht et la SS lorsque venait le temps d'attribuer la responsabilité des crimes de guerre nazis, on pourrait établir quelques parallèles entre la représentation de la Wehrmacht de Kunert dans *Werner Holt* et celle que l'on retrouvait en RFA avec son image « propre ». Dans le film, les pires actes de violence gratuite sont toujours attribués à la SS, comme le massacre de la population d'un petit village d'Europe de l'Est et le traitement atroce des prisonniers juifs. Les quelques fois que les soldats de la compagnie de Werner tuent des civils, c'est pour se défendre. La violence gratuite de la SS envers les populations d'Europe de l'Est n'est pas le seul crime nazi que le film aborde. Dans une autre scène, Werner apprend que son père a quitté son travail dans la société IG Farben, car celle-ci produit l'agent chimique que les nazis utilisent dans les chambres à gaz des camps d'extermination. S'il n'est pas explicitement dit que ce gaz sert à tuer les juifs, il est clairement dit qu'il est utilisé pour tuer des centaines de personnes dans les camps et que c'est un acte déshonorable et de trahison que le père de Werner a fait en refusant de travailler à la production de ce gaz. Cette scène démontre que l'implication des Allemands dans les crimes nazis allait au-delà de la SS et de la Wehrmacht, s'étendant jusqu'aux civils travaillant dans les usines. Ce discours mémoriel renforce l'idée que la RFA est une continuation du Troisième Reich puisqu'il serait impossible d'avoir condamné tous les responsables de ces crimes durant le procès de Nuremberg si une aussi grande partie de la population avait été impliquée.

Ce qui ressort le plus du film *Die Abenteuer des Werner Holt*, ce sont les nombreuses scènes montrant les horreurs du nazisme et la façon dont les Allemands ont pu être manipulés à travers leur attachement aux traditions militaires prussiennes et leur volonté de défendre leur patrie. Alors que *Sterne* se concentre sur le traitement des juifs dans les ghettos avant qu'ils ne soient envoyés vers les camps de concentration ou d'extermination, *Werner Holt* nous présente aussi le travail fait par la SS derrière le front de l'Est avec l'élimination des populations de villages entiers, et ce d'une façon beaucoup plus crue et réaliste. Ces images semblent avoir principalement pour but de présenter au protagoniste des martyrs tués par le fascisme allemand qui lui donnera le courage de désertier pour se joindre à la résistance partisane locale. Pour le public de 1965, ce devait être un rappel des horreurs dont le fascisme est capable et surtout que ceux qui en furent complices, ceux qui ne désertèrent pas ou ceux qui continuèrent à travailler les usines de IG Farben, sont aujourd'hui les citoyens de l'Allemagne de l'Ouest où un nouveau régime fasciste pourrait voir le jour.

3.4 Le film de guerre après 1965 en RDA

Le grand contrôle qu'exerça le SED sur la production de films en RDA tout au long de son existence semble avoir fait stagner le genre du film de guerre de ce côté de la frontière. Les quelques films qui furent produits sur l'expérience de la guerre des soldats allemands restèrent confinés dans un rôle de propagande antifasciste où l'on montrait les crimes nazis contre les juifs et les populations d'Europe de l'Est tout en dénonçant la complicité de ceux qui ne choisirent pas de désertier pour combattre le fasciste. C'est le cas des deux films que nous venons d'analyser, alors que les protagonistes refusent de continuer d'exécuter les ordres criminels d'Hitler. Bien que ces films présentent la souffrance des juifs, ils n'abordent jamais directement la Shoah. Même les références à la déportation des juifs à travers l'Europe ne veulent signaler le statut du juif comme victime du fascisme parmi tant d'autres, comme si le traitement qu'ils avaient subi n'avait rien d'exceptionnel.

Après *Die Abenteuer des Werner Holt*, il n'y eut pas d'autres films de guerre produits par la DEFA, ce qui est principalement dû aux nouvelles restrictions imposées aux cinéastes par le SED à la fin de 1965, mais que l'on peut également attribuer à l'émergence de mouvements pacifistes

à l'image de ceux de la RFA. Le mouvement que l'on retrouve en RDA était surtout préoccupé par les différentes répressions soviétiques de mouvements populaires qui se formèrent dans les autres états satellites de l'Union soviétique en Europe de l'Est, comme le Printemps de Prague en 1968 et les mouvements étudiants en Pologne. Il y a encore le grand contrôle exercé par le SED sur les productions de la DEFA qui empêcha la libéralisation de l'industrie. Elle devait plutôt continuer d'être un outil de développement de la culture est-allemande, menant à un lent abandon de ce cinéma par un public qui se tournait de plus en plus vers la télévision pour trouver une source de divertissement¹⁶. Il était donc de plus en plus difficile de maintenir le même discours mémoriel sur la Wehrmacht et la Deuxième Guerre mondiale avec le désintérêt du public est-allemand pour ce genre de films.

Après la construction du mur de Berlin en 1961 et l'introduction de la conscription de 1962, il était devenu par ailleurs très délicat de faire des films sur l'armée sans contester son utilisation dans le présent. Même si la Wehrmacht était une armée différente de celle de la *Nationale Volksarmee* (l'Armée nationale du peuple ou NVA), l'utilisation criminelle de celle-là contre des civils durant la Deuxième Guerre mondiale n'était pas sans rappeler l'utilisation de la NVA. Les protagonistes de *Sterne* et *Werner Holt* avaient ultimement décidé de désertir l'armée allemande à cause de l'utilisation dont les nazis en ont fait, ainsi que des crimes de guerre auxquels elle participa de près ou de loin. Or, depuis 1961 la NVA agissait comme gardien de prison contre son propre peuple, veillant sur la frontière avec la RFA et n'hésitant pas à faire usage de violence contre les citoyens est-allemands qui tentaient de fuir à l'ouest. Les soldats de la NVA étaient postés dans des tours de garde le long du mur et l'utilisation d'armes à feu pour arrêter ceux qui tentaient de franchir le mur était souvent l'option la plus efficace¹⁷. Après la réunification, il y eut plusieurs procès contre d'anciens gardes frontaliers et leurs superviseurs que l'on accusa de comportement criminel injustifié pour le meurtre d'innombrables Allemands qui tentaient de fuir la RDA¹⁸. La DEFA a bien tenté de présenter de façon positive le mur et le travail de ses gardiens

¹⁶ S. HAKE, *German National Cinema, op. cit.*, p. 132-134.

¹⁷ Jochen MAURER et Gerhard SÄLTER, « The Double Task of the East German Border Guards: Policing the Border and Military Functions », *German Politics & Society*, vol. 29, n° 2, 2011, p. 26-28.

¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

dans le film *Julia lebt* (*Julia lives*, 1963), mais il fut reçu plutôt tièdement par les critiques et le public est-allemand¹⁹. Bien que ce film ne s'attaque pas aux actes de violence perpétrés par les gardes contre leurs concitoyens qui tentent de fuir, il est clair qu'un tel film n'aurait pu être produit en RDA après 1965.

La NVA était prête à soutenir l'Armée rouge en Tchécoslovaquie lors du Printemps de Prague de 1968 ainsi qu'en Pologne en 1981, en plus de s'opposer une fois de plus contre son propre peuple en 1989 lors des manifestations pacifistes qui menèrent éventuellement à la chute du mur de Berlin. Cependant, Walter Ulbricht n'a jamais envisagé d'utiliser l'armée de la RDA en 1968 et 1981 comme Moscou le demandait pour éviter de rappeler l'invasion de la Tchécoslovaquie par la Wehrmacht en 1938, et celle de la Pologne en 1939 qui déclencha la Deuxième Guerre mondiale²⁰. L'uniforme même de la NVA n'évoquait pas la vocation pacifique que le SED lui attribuait alors que sa couleur grise devait rappeler les uniformes des pays socialistes, mais elle rappelait également les uniformes de la Wehrmacht ainsi que son association au nazisme et les crimes qu'elle a commis durant la Deuxième Guerre mondiale. En RFA, on avait évité ce parallèle en choisissant un vert olive pour les uniformes de la Bundeswehr²¹. Il était donc difficile pour la DEFA après 1956 de produire un film de guerre sur cette période de l'histoire allemande sans que le spectateur fasse de lien entre la Wehrmacht et la NVA, ce qui pourrait expliquer la rareté des films de ce genre. Dans le cas de *Werner Holt*, Kunert a pu réaliser son film grâce à la courte période durant laquelle le SED fut plus permissif avec ses cinéastes et les sujets qu'ils abordaient dans leurs œuvres. À peine quelques mois après la sortie du film, le SED revenait à un contrôle beaucoup plus strict de la DEFA qui aurait pu voir *Werner Holt* être banni s'il n'avait pas déjà pris l'affiche.

Ce sont cependant les divers mouvements pacifistes qui s'opposèrent à la militarisation de la RDA à partir de la fin des années 1970 et durant les années 1980 qui eurent probablement le plus gros impact sur la production des films de guerre par la DEFA. Ces mouvements, qui émergèrent

¹⁹ T. SMITH, *Comrades in Arms...*, *op. cit.*, p. 66-67.

²⁰ Stefan KARNER, « Der "Prager Frühling" », *Bpb.de*, 8 mai 2008, <https://www.bpb.de/themen/zeit-kulturgeschichte/68er-bewegung/52007/der-prager-fruehling/> (18 janvier 2023).

²¹ T. SMITH, *Comrades in Arms...*, *op. cit.*, p. 107.

initialement durant les années 1950, s'opposèrent surtout au service militaire obligatoire et à la militarisation de la société qu'il entraînait. Si ce n'était qu'une petite partie de la population de la RDA qui prit part activement à ces mouvements pacifistes, ils gagnèrent en popularité durant les années 1970 avec l'imposition de l'éducation militaire à une plus grande partie de la société et surtout avec les tensions grandissantes entre le Bloc de l'Est soviétique et les pays de l'OTAN. La présence d'armes nucléaires en Europe de l'Ouest, en plus de l'intervention armée de l'Union soviétique en Afghanistan en 1978 pour supporter un coup d'État par le parti socialiste afghan, ont renforcé la crainte d'un nouveau conflit armé en Europe. Malgré les discours vantant la volonté de paix du SED, plusieurs en contestèrent la véracité en raison de la militarisation accrue de la société est-allemande et le soutien important de Berlin à Moscou dans le cadre de sa course à l'armement contre les États-Unis. Ces mouvements en RDA firent écho à ceux similaires qui ont connu plusieurs succès dans les 1980 en RFA et ailleurs dans le monde²². Les discours mémoriels que l'on retrouve dans les *Sterne* et *Werner Holt*, où l'on insiste sur l'importance de combattre le fascisme et où l'on fait l'éloge de ceux qui ont fait le choix conscient de s'y opposer, n'auraient certainement pas été bien reçus du public de la RDA qui voulait par-dessus tout éviter un nouveau conflit. Même sans ce discours mémoriel, un film présentant les actions de la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale n'aurait probablement pas très bien passé après 1970 puisqu'il aurait discrédité les discours de paix du SED, à moins qu'il ne porte en son cœur un important message pacifiste et antiguerre.

Certains des films qui furent bannis par le SED après le 11^e plénum de 1965 ont pu prendre l'affiche en RDA plus tard, comme *Die Russen kommen* (Les Russes arrivent, 1987) qui devait initialement sortir en 1968. La politique du SED était beaucoup plus souple et permissive durant les dernières années d'existence de la RDA, un signe de ce qui était à venir dans les années suivantes avec la chute de l'Union soviétique. Plusieurs autres films qui avaient jusque-là été laissés sur les tablettes de la DEFA virent le jour après la réunification, alors que l'on explorait les archives du studio est-allemand à la veille de sa fermeture en 1994²³. La fin de la guerre froide

²² Gareth DALE, *Popular Protest in East Germany*, London, Taylor & Francis Group, 2005, p. 98-100.

²³ S. HAKE, *German National Cinema*, *op. cit.*, p 152.

et la réunification allemande de 1990 ainsi que les nouveaux débats historiographiques offrirent cependant une nouvelle opportunité pour les cinéastes allemands d'explorer le passé nazi, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

3.5 Conclusion

Les discours mémoriels sur la Wehrmacht et la Deuxième Guerre mondiale qui ressortent le plus de *Sterne* et *Die Abentueurer des Werner Holt* sont ceux de la lutte contre le fascisme, passée et présente, ainsi que la célébration des héros de celle-ci. Cette représentation fut largement influencée par le contrôle qu'exerçait SED sur le studio de production de la DEFA, ce qui obligea les films qui y étaient produits à promouvoir les valeurs socialistes et antifascistes de la RDA. Les récits de ces films montrent les divers crimes de guerre commis par les nazis durant la Deuxième Guerre mondiale que l'on attribua autant à la SS qu'à la Wehrmacht, ce qui servit à motiver les protagonistes à prendre la décision de désertir l'armée allemande. Avec les tensions grandissantes de la Guerre froide dans les années 1950 et 1960, ces récits devaient préparer les Allemands de l'Est à une possible invasion de la RDA par la RFA et leurs alliés occidentaux que le SED accusait d'être des États fascistes. En montrant que tous les Allemands avaient été impliqués dans les crimes, que ce soit les soldats et la SS sur le front ou les citoyens travaillant dans les usines produisant les agents chimiques en Allemagne, ces films voulaient renforcer l'idée que la RFA était la continuation du Troisième Reich malgré la dénazification mise en place par les Alliés après la fin de la guerre. Bien que ces films présentent le traitement inhumain que les juifs ont subi durant la Deuxième Guerre mondiale, un sujet qui n'a jamais été adressé dans les films de guerre ouest-allemands, ils y sont présentés comme des victimes parmi tant d'autres qui ne méritent pas d'avoir un traitement particulier dans les discours mémoriels de la RDA. Ainsi, la Shoah n'est présente dans ces films que pour donner un exemple supplémentaire des crimes qu'un État fascisme peut commettre.

Sterne et *Die Abentueurer des Werner Holt* sont les seuls films de guerre dont le récit prend place durant la Deuxième Guerre mondiale à avoir été produits par la DEFA et cela est dû au fait qu'ils ont été réalisés durant une période où le SED laissa une plus grande liberté créative à leurs cinéastes. On restait cependant bien loin de la liberté dont ont pu jouir les cinéastes ouest-

allemands à la même époque, mais elle semble avoir permis à Konrad Wolf et Joachim Kunert d'aborder des sujets plus délicats et moins abordés dans les discours mémoriels de la RDA, comme le traitement des juifs qui n'avait presque pas de place dans la société est-allemande. Après le 11^e plénum de décembre 1965, plusieurs films qui avaient déjà été produits furent bannis et durent attendre les dernières années d'existence de la RDA avant de pouvoir être finalement présentés au public. L'utilisation de la NVA contre le peuple est-allemand pour l'empêcher de fuir à l'Ouest et le fait qu'elle aurait pu être utilisée pour réprimer les mouvements de protestations populaires dans les autres États socialistes de l'URSS ont créé de l'animosité entre l'armée et la population est-allemande. Avec les tensions de la Guerre froide et la menace d'un conflit nucléaire, possiblement sur le territoire allemand, les mouvements pacifistes ont gagné en importance vers la fin des années 1970 et durant les années 1980. Ces mouvements antiguerres et les mauvaises relations entre le peuple de la RDA et son armée ont créé une atmosphère sociale qui décourageait la production de films avec des discours mémoriels sur la Wehrmacht et la Deuxième Guerre mondiale, surtout si ces discours étaient semblables à ceux que l'on retrouve dans *Sterne* et *Werner Holt*. Ainsi, des films qui faisaient la promotion de la lutte active contre le fascisme, y compris dans un possible nouveau conflit armé, ne passaient plus auprès du public de la RDA, ce qui explique la rareté des films de guerre dans cette République allemande.

CHAPITRE 4

LES FILMS DE GUERRE ET LA MÉMOIRE APRÈS LA RÉUNIFICATION

Les divers mouvements sociaux et pacifistes des années 1980 ont entraînés la dissolution du bloc soviétique à la fin de cette décennie, ce qui fut suivi par la dissolution de l'Union soviétique en 1991. En RDA, de nombreuses manifestations à l'automne 1989 menèrent à la chute du mur de Berlin le 10 novembre, suivi des premières élections libres en mars 1990 qui rendirent possible la réunification des deux Républiques allemandes le 3 octobre de la même année. Cette réunification n'est cependant pas l'union de la RDA et de la RFA pour créer une nouvelle République allemande ; c'est plutôt l'annexion de la première au sein de la seconde. La RDA cesse donc d'exister à partir de ce moment, tandis que la RFA resta largement inchangée, marquant ainsi la fin du socialisme d'état en Allemagne. Ce fut par la même occasion la fin de la DEFA puisque le studio ferma définitivement en 1992, bien qu'il ne produisît déjà plus aucun film depuis 1990. Avec la fermeture de ce studio, les discours mémoriels présentant des héros de la guerre contre le fascisme et ses nombreux crimes qui furent si caractéristiques des films de guerre est-allemands ont aussi disparu. Les discours mémoriels sur la Wehrmacht et la Deuxième Guerre mondiale hérités de la RDA existèrent encore pendant plusieurs années dans l'espace public des nouveaux *Bundesländer*, qui sont les États fédérés composant l'Allemagne. L'ancien territoire de la RDA fut divisé en cinq nouveaux *Bundesländer* qui se joignirent aux onze déjà existants de la RFA. C'est dans ces cinq nouveaux États que les discours de la RDA perdurèrent des années après la réunification. Cependant, ils furent portés à disparaître puisqu'ils n'étaient plus imposés par le gouvernement et les anciens Allemands de la RDA pouvaient maintenant prendre part aux débats sur la mémoire de ce conflit. Puisque ces discours socialistes étaient très minoritaires en Allemagne après la réunification, on ne les retrouve pas dans les films produits après 1990. Ce sont plutôt les discours mémoriels qui ont évolué à partir des films de la RFA que l'on va retrouver dans les prochains films que nous analyserons. Les discours qui victimisaient les Allemands, manipulés par les nazis, et qui voulaient démontrer que les soldats de la Wehrmacht avaient agi de façon honorable sans prendre part aux crimes de guerre se sont transformés avec les nouveaux débats historiographiques.

L'incorporation de la République démocratique au sein de la République fédérale fut une occasion pour la population allemande de changer son rapport au passé, et plusieurs historiens se sont penchés sur la question de la mémoire du nazisme et de la Deuxième Guerre mondiale dans cette société post-réunification. Dans son analyse des discours mémoriels portant sur la Deuxième Guerre mondiale dans la première décennie de l'Allemagne réunifiée, Ruth Wittlinger note d'abord qu'en RFA les mouvements étudiants de 1968 et les débats suscités par l'*Historikerstreit* dans les années 1980 ont donné l'impression que la responsabilité et la culpabilité des Allemands pour la Deuxième Guerre mondiale et la Shoah étaient maintenant une partie intégrale de l'identité nationale. Ainsi, le mutisme initial de la RFA sur la question de la responsabilité des crimes de guerre et particulièrement de la Shoah céda sa place après la réunification à une reconnaissance de ce passé et de la culpabilité du peuple allemand qui était maintenant discuté publiquement sans tabous. Cependant, Wittlinger note l'émergence dans les années 1990 de discours mémoriels sur la souffrance causée par les Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale. Ces discours avaient existé en RFA avant la réunification, mais ils avaient toujours été marginaux alors qu'ils coexistaient maintenant avec ceux qui étaient prédominants depuis les années 1950, portant sur la souffrance des Allemands durant la guerre¹.

Ce changement important dans la mémoire de la Deuxième Guerre mondiale en Allemagne est entre autres dû à la publication de plusieurs travaux d'historiens portant sur le rôle de la Wehrmacht dans les crimes de guerre nazis qui ont ravivé les débats historiographiques après la réunification allemande. L'accès aux sources n'étant plus restreint uniquement à l'*Historical Division* depuis les années 1970, les historiens purent jeter un regard nouveau sur cette question. Il en découla la fameuse exposition de la Hambourg Institute de 1995 qui démontra le rôle important que la Wehrmacht a joué dans la Shoah et les autres crimes nazis en présentant des photographies et des lettres de soldats qui démontraient leur complicité. Plusieurs livres démontrant comment la Wehrmacht participa aux crimes de guerre nazis furent publiés par des historiens dans les années suivantes, dont ceux de Daniel Goldhagen en 1997 et de Wolfram

¹ Ruth WITTLINGER, « Collective Memory and National Identity in the Berlin Republic: The Emergence of a New Consensus? », *Debatte : Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 14, n° 3, 2006, p. 201-204.

Wette en 2007. Il y a également eu l'ouvrage d'Omer Bartov qui fut publié en 1992, soit avant l'exposition d'Hambourg. Ces travaux réfutèrent du même coup l'image « propre » de l'armée allemande qui avait dominé les discours mémoriels depuis des décennies grâce aux travaux de l'*Historical Division* et à l'accessibilité aux sources de première main qui fut pendant longtemps restreinte.

Cette déconstruction du mythe de la Wehrmacht « propre » ne s'est évidemment pas faite du jour au lendemain et le premier film de guerre que nous verrons dans ce chapitre fut produit avant que la majorité des travaux historiques que nous venons de mentionner ne soient publiés. Au moment de la sortie dans les cinémas de *Stalingrad* en janvier 1993, seul l'ouvrage de Bartov avait été publié, à peine deux mois plus tôt en novembre 1992. Aussi, le film consiste surtout en une nouvelle version de *Hunde, wollt ihr ewig leben?* avec quelques rares nouveaux éléments que l'on ne retrouvait pas dans le film de 1959. Il fallut attendre 2013 pour voir une nouvelle œuvre cinématographique, une minisérie cette fois, représenter le rôle joué par la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale. *Unsere Mütter, unsere Väter* (Génération Guerre, 2013) et *Der Hauptmann* (The Captain – l'usurpateur, 2017) sont les seuls œuvres qui ont abordé la représentation de l'armée allemande depuis *Stalingrad*. La participation de la Wehrmacht aux crimes de guerre nazis, comme l'ont démontré plusieurs historiens depuis les années 1990, semble décourager les cinéastes allemands d'aborder ce sujet qui était devenu très polémique. Nous remarquerons que la représentation de l'armée allemande dans *Unsere Mütter, unsere Väter* avait encore plusieurs points en commun avec celle que l'on retrouve dans les films produits en RFA dans les années 1950, mais qu'un effort a tout de même été fait pour présenter une image plus nuancée de ces soldats.

La rareté des films de guerre dans l'Allemagne réunifiée ne signifie pas pour autant que la Deuxième Guerre mondiale et la période du Troisième Reich n'étaient pas des sujets abordés par les cinéastes allemands. C'était plutôt la représentation de la Wehrmacht et de l'expérience de la guerre au front qui s'avère rare, puisque plusieurs autres sujets plus proches des discours mémoriels de l'époque furent représentés au grand écran depuis 1990. On présenta encore une fois plusieurs récits faisant des Allemands des victimes du nazisme, que l'on peut voir dans

Napola — Elite für den Führer (Napola — l'élite du Führer, 2004) de Dennis Gansel, qui examine la vie difficile des jeunes Allemands dans les académies militaires nazies qui devaient faire d'eux des soldats d'élites dans la Wehrmacht ou la SS. Le film *Sophie Scholl — Die letzten Tage* (Sophie Scholl : Les derniers jours, 2005) de Marc Rothemund porte sur les derniers jours du célèbre membre du groupe de résistance pacifiste de la Rose blanche qui s'opposait à la guerre et la politique nazie. *Der Untergang* (La chute, 2004) va même jusqu'à humaniser Hitler en offrant un récit portant sur ses derniers jours dans son bunker de Berlin à la veille de la défaite allemande, tandis que *Die Fälscher* (Les faussaires, 2007) présente l'histoire de prisonniers juifs dans le camp de Sachsenhausen que les nazis utilisaient pour contrefaire des livres sterling dans le but de faire s'effondrer le marché britannique. Ce film montre en même temps les conditions de vie atroces des juifs dans ces camps de concentration, auxquelles les contre-faiseurs ont pu échapper en grande partie en acceptant de travailler pour les nazis. On note que tous les films que nous venons de nommer sont sortis dans une courte période dans les années 2000 et que pourtant nous n'avons trouvé aucun film de guerre portant sur la Wehrmacht qui a été produit dans ces mêmes années. Il semble donc que les discours mémoriels sur l'armée allemande ont été délaissés, du moins au cinéma, durant cette période puisque *Stalingrad* resta le seul film de guerre à avoir été produit dans l'Allemagne réunifiée avant les années 2010.

4.1 Stalingrad

Produit en 1992, *Stalingrad* fut le premier film de guerre allemand à paraître dans l'Allemagne réunifiée. Cependant, son récit ne présente rien de nouveau puisqu'il reprend le sujet de la célèbre bataille de Stalingrad comme son nom l'indique. Il fut réalisé par Joseph Vilsmaier, qui commença sa carrière en RFA dans les années 1970, d'abord à titre de technicien et de caméraman. Son premier film, *Herbstmilch* (Journal d'une paysanne, 1989) raconte l'histoire d'amour d'Anna et Albert alors qu'ils tentent de faire leur vie dans les années 1930 malgré l'arrivée au pouvoir d'Hitler et du nazisme, auquel ils ne croient pas. Il réalisa également *Marlene* (2000), un film biographique sur la vie de l'actrice allemande Marlene Dietrich, en particulier sa carrière en Allemagne et à Hollywood dans les années 1930. *Comedian Harmonists* (1977) est un autre film biographique racontant l'histoire d'un groupe de vocalistes allemands qui

connurent du succès à l'international dans les années 1920 et 1930 avant de rencontrer des problèmes en Allemagne nazie en raison des origines juives de certains membres du groupe. *Der Letzte Zug* (Le dernier train, 2006) raconte quant à lui l'histoire de juifs de Berlin arrêtés en 1943 par les autorités nazies, puis leur traitement brutal dans les camps de concentration et dans les trains qui les y amenaient. *Stalingrad* n'est donc pas le premier film historique à prendre place durant le Troisième Reich que Vilsmaier réalisa et c'est une période qu'il n'hésita pas à mettre en scène de façon réaliste sans cacher la brutalité de cette époque.

Malgré les débats des années 1980 autour de l'*Historikerstreit* qui auraient pu apporter de nouvelles perspectives au cinéma de guerre allemand, *Stalingrad* nous apparaît comme une version moderne de *Hunde, wollt ihr ewig leben?*, avec très peu d'éléments qui nous permettent de facilement distinguer les deux films. Puisque *Stalingrad* précède la vaste majorité des importants travaux historiques des années 1990 qui auraient pu avoir une influence sur sa représentation de la Wehrmacht et de la guerre, on ne s'attendait pas à voir un film radicalement différent. On remarque pourtant que l'aspect idéologique et racial de la guerre contre l'Union soviétique que l'on a vu précédemment pour la première fois dans *Werner Holt* est aussi présent dans *Stalingrad*. Lorsque les protagonistes arrivent dans la ville portant le nom du célèbre dirigeant soviétique, ils croisent des prisonniers russes escortés par des soldats allemands qui les maltraitent au point de tuer l'un de ces soldats russes. Cette scène rappelle beaucoup celle avec les prisonniers des camps de concentration à la fin de *Werner Holt*, mais ici les prisonniers sont des Soviétiques et leurs gardes ne font pas partie de la SS, ce sont plutôt des membres de la *Feldgendarmarie*, soit la police militaire. Un peu comme dans les films de la DEFA, cette scène où le protagoniste est témoin des crimes nazis semble être un des facteurs qui le mènent à désertir, bien que dans ce cas-ci ce soit plus par volonté de sauver sa vie et de rentrer chez lui que pour combattre le fascisme. Surtout, c'est une des raisons qui lui font perdre foi en l'armée allemande qui participe à la guerre criminelle menée par les nazis sur le front de l'Est. Ce désillusionnement du rôle de la Wehrmacht est un aspect que l'on n'avait vu que dans les films de guerre produits en RDA alors que dans les films de la RFA les soldats ne remettaient en question que la capacité du haut commandement nazi à bien mener la guerre.

Même si la maltraitance des prisonniers soviétiques n'est montrée que dans une seule scène au début du film, Vilsmaier a semblé vouloir briser quelques tabous en présentant cet élément historique, même s'il ne montre pas des soldats de la Wehrmacht en être complice. Comme le démontra l'exposition de Hambourg deux ans plus, ainsi que plusieurs historiens dans les années suivantes, la Wehrmacht fut impliquée dans l'élimination des captifs russes. On estime qu'entre 3,5 et 5,5 millions d'entre eux furent tués ou morts de faim et d'épuisement dans les camps allemands, leur traitement n'étant pas très loin de celui qui était réservé aux juifs². Pour se référer encore une fois au travail de Wolfram Wette, les travaux sur le traitement des prisonniers soviétiques et sur l'« ordre des commissaires » réalisés dans les années 1970 et 1980 avaient déjà commencé à démontrer l'implication planifiée de l'armée allemande à ces crimes de guerre, notamment l'élimination systématique des commissaires et membres du parti communiste³. Le fait qu'on montre la police militaire, et non la SS, maltraiter les prisonniers russes au point d'en tuer certains démontre qu'il y avait déjà un changement de perspective quant aux responsables des crimes de guerre nazis, possiblement en raison des travaux publiés sur ce sujet dans les deux décennies précédentes. Si *Stalingrad* ne montre pas la Wehrmacht participer aux crimes de guerre, elle laisse cependant sous-entendre que la SS ne fut pas la seule responsable et que d'autres Allemands prirent part à la guerre raciale de leur plein gré. Sans mettre de l'avant un discours mémoriel controversé, Vilsmaier se distingue de ceux que l'on retrouvait dans les films de la RFA où la SS était l'unique responsable des crimes de guerre, démontrant un changement de mentalité dans la façon dont on présentait la Wehrmacht dans les films de guerre allemands.

Le film aborde tout aussi rapidement l'aspect idéologique de la race aryenne allemande qui serait supérieure aux Slaves lorsque l'on voit les soldats crier des ordres aux fermiers travaillant sur les terres à côté desquelles ils passent en train alors qu'ils se rendent à Stalingrad. Ils semblent déjà se considérer les maîtres de ces terres et les Slaves comme la main-d'œuvre qui va nourrir le Troisième Reich dans le futur. Ce sont surtout des personnages secondaires qui agissent de la sorte, alors que les protagonistes ne semblent pas partager cette opinion. Ils semblent plutôt se

² Thomas Earl PORTER, « Hitler's *Rassenkampf* in the East: The Forgotten Genocide of Soviet POWs », *Nationalities Papers*, vol. 37, n° 6, 2009, p. 840-842.

³ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht*, op. cit., p. 271.

concentrer sur leur mission et se préparer aux combats qui les attendent à Stalingrad, ce qui nous ramène à l'idée que les soldats de la Wehrmacht n'adhéraient pas à l'idéologie nazie. Ici encore, on ouvre la porte à la possibilité que tous les soldats allemands n'aient pas agi avec honneur comme on peut le voir dans les films de la RFA et dans les travaux de l'*Historical Division*. Sans faire des soldats allemands des nazis fanatiques, on démontre qu'ils pouvaient être en accord avec certaines idées du nazisme, tel que la supériorité de la race allemande et que les populations d'Europe de l'Est feraient de bons esclaves au service du Reich. Ils seraient alors conscients qu'ils participent à une guerre de conquête plutôt qu'une guerre défensive pour protéger leur patrie contre une invasion soviétique.

Lorsque l'on regarde la représentation de la Wehrmacht au front durant la bataille de Stalingrad, c'est là que l'on peut faire de nombreux parallèles entre ce film et *Hunde*. On retrouve plusieurs scènes similaires où l'on montre la dureté des combats, mais aussi l'humanité des protagonistes lorsque les deux armées font une trêve durant une bataille afin de leur permettre de récupérer leurs morts et en même temps les soldats adverses s'échangent de la nourriture. Le film met également en évidence les conditions difficiles du climat et le manque d'équipement approprié pour les conditions hivernales extrêmes de l'Union soviétique. On voit même une scène pratiquement identique à celle dans *Hunde* où une masse de soldats tentaient désespérément d'embarquer dans le dernier avion quittant le petit territoire encore sous le contrôle de la Wehrmacht, entourée par l'Armée rouge. La représentation des officiers et des généraux diffère un peu de celle que l'on retrouvait dans les films ouest-allemands puisqu'ils semblent beaucoup encore plus imbus du pouvoir que leur rang leur offre. Ils amassent les ressources comme la nourriture et l'alcool pour eux dans leurs quartiers et ils tentent d'empêcher les soldats de s'emparer des quelques nouvelles rations que la Luftwaffe leur parachutait, les laissant mourir de faim et de froid. On sent que c'est eux que les soldats blâment pour la mauvaise gestion de la guerre, plutôt que Hitler et le haut commandement. Il est surprenant de voir à quel point la représentation de la Wehrmacht et de la Deuxième Guerre mondiale a très peu changée en près de trente-cinq ans, étant donné que dès les premières scènes du film on laisse sous-entendre que l'armée allemande n'aurait pas été aussi innocente qu'on le croyait jusqu'au début des années 1990. Mais au lieu d'introduire d'autres nouveaux discours mémoriels, on perpétue ceux

mettant la faute de la défaite allemande sur la mauvaise gestion de l'armée par le haut commandement nazi et ceux montrant que les soldats de la Wehrmacht ont agi avec honneur tout au long de la guerre.

On constate très peu de différences dans les thèmes et les éléments historiques présents dans *Stalingrad* et *Hunde*, outre l'idéologie raciale du nazisme qui apparaît surtout dans les premières scènes du film de 1993 avant qu'il ne retourne à un récit plus conventionnel de la guerre comme l'on a déjà vu dans les films des années 1950. Quelques éléments des films de la RDA reviennent dans *Stalingrad*, surtout les crimes dont est témoin le protagoniste, qui ont une influence sur sa décision de désertir à la fin du récit. Mais ces éléments ne servent pas une propagande antifasciste puisque le protagoniste ne fuit pas pour se joindre à un groupe de résistants, mais plutôt simplement pour sauver sa vie et rentrer chez lui. Il est donc difficile de parler d'une influence directe du cinéma est-allemand même si le studio de la DEFA existait encore au moment de la production du film et que les discours mémoriels de la RDA étaient encore présents chez les Allemands des *Bundesländer* de l'Est. De plus, aucun autre élément distinctif des films de guerre de la DEFA n'est repris par Vilsmaier dans *Stalingrad*. Le discours mémoriel dominant du film reste encore la victimisation de l'armée allemande qui fut utilisée par Hitler et sacrifiée pour une guerre idéologique. Le fait que l'on montre les crimes nazis dans ce film, bien que ce ne soit que très rapidement, démontre qu'il y avait une certaine volonté de montrer la souffrance causée par les Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale, mais encore une fois la Wehrmacht est toujours présentée comme innocente. On ouvre tout de même la porte à l'idée que les soldats allemands ne furent pas aussi honorables qu'on l'avait cru jusqu'à présent et que certains d'entre eux partageaient les idées racistes du nazisme. Pour la première fois, la guerre à l'Est n'est pas clairement présentée comme une guerre défensive où l'on cherche à protéger la patrie allemande d'une invasion soviétique. Plusieurs soldats semblent conscients du fait que c'est une guerre de conquête qui vise en même temps à éliminer le bolchévisme. À travers *Stalingrad*, Joseph Vilsmaier a introduit des nouveaux éléments, sans jamais les mettre à l'avant-plan de son récit, qui ont gagnés en importance dans les débats historiques et les discours mémoriels autour de la Deuxième Guerre mondiale dans les années qui suivirent la sortie du film.

4.2 Unsere Mütter, unsere Väter

Il fallut attendre plus de vingt ans avant de voir une nouvelle œuvre cinématographique aborder le rôle de la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale, et ce ne fut pas un film, mais plutôt la minisérie *Unsere Mütter, unsere Väter* (Génération Guerre, 2013) de Philipp Kadelbach qui est composée de trois épisodes de 90 minutes chacun. Kadelbach a surtout réalisé des miniséries ou des films pour la télévision au cours de sa carrière qui se poursuit encore à ce jour. Comme Vilsmaier, plusieurs de ses réalisations étaient des films ou des séries historiques, mais souvent avec un côté fantastique ou fictif, notamment *Hindenburg: The Last Flight* (Hindenburg : le géant des airs, 2011) qui met en scène une supposée conspiration sur l'écrasement de ce dirigeable dans les années 1930. Ou encore *SS-GB* (2017), qui raconte l'histoire d'un détective enquêtant sur un meurtre en Angleterre dans un monde parallèle où les nazis auraient gagné la Deuxième Guerre mondiale. Mais Kadelbach réalisa également des drames historiques plus réalistes et sérieux comme *Nackt unter Wölfen* (L'enfant de Buchenwald, 2015) et *Unsere Mütter, unsere Väter*.

Au cours des trois épisodes de 90 minutes chacun qui composent la minisérie, on suit les vies de cinq amis, trois hommes et deux femmes, durant la Deuxième Guerre mondiale. Les récits qui nous intéressent le plus sont ceux de deux frères, Wilhelm et Friedhelm, respectivement un lieutenant et un soldat de la Wehrmacht. Au cours de la série, on peut voir comment leur expérience de la guerre les change profondément, surtout dans le cas de Friedhelm qui doit abandonner ses convictions pacifistes et ne pas hésiter à sacrifier la vie d'innocents pour sauver la sienne. À travers le récit des deux frères, la minisérie présente des soldats de la Wehrmacht qui participent activement aux crimes de guerre, bien qu'on nous présente encore des Allemands qui ont généralement agi de façon honorable et qui ne semblent pas conscients qu'ils prenaient part à une guerre de conquête. Il est important de noter que la série présente aussi le récit d'un juif, Viktor, qui est forcé de fuir le Reich et qui se joint un peu malgré lui à la résistance partisane polonaise tout en cachant ses origines pour sauver sa vie. C'est la première fois qu'un film allemand nous présente la Deuxième Guerre mondiale du point de vue des soldats et des juifs en même temps. Comme nous l'avons mentionné au début de ce chapitre, Ruth Wittlinger a noté en

2006⁴ qu'il semblait y avoir dans l'Allemagne réunifiée une coexistence entre les discours mémoriels sur la souffrance allemande et celle causée par les Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale, et c'est ce que nous voyons pour la première fois au cinéma dans *Unsere Mütter, unsere Väter*.

On avait bien vu le traitement des juifs dans les films est-allemands *Sterne* et *Die Abenteuer des Werner Holt*, mais leur histoire n'est que secondaire et sert principalement à faire réaliser au protagoniste de ces films les horreurs du nazisme et l'encourager à désertir pour le combattre. Dans la minisérie, Viktor est un personnage principal au même titre que Wilhelm et Friedhelm. On le voit perdre ses droits de citoyen allemand, tenter de fuir le Reich et être arrêté par la Gestapo. Il est par la suite envoyé à Auschwitz, entassé dans un train avec d'autres juifs, mais dont il réussit cependant à s'échapper. Si l'on ne voit pas l'extermination des juifs dans les camps de concentration, on voit comment ils sont chassés par la SS qui reste encore la principale responsable des crimes nazis dans la série. À travers une scène importante du premier épisode, la série montre cependant que la Wehrmacht était au moins consciente de cette guerre idéologique d'extermination. Wilhelm et Friedhelm, ainsi que d'autres membres de leur unité assistent à une intervention de la police auxiliaire ukrainienne dans un quartier de Smolensk où ils capturent toute personne d'origine juive. Un major de la SS tue de sang-froid une petite fille devant les yeux des deux frères qui réclamaient quelques instants plus tôt qu'elle soit épargnée. Cela marque les esprits des soldats qui parlent par la suite du début d'un nouveau type de guerre, qui serait basée sur les idéaux raciaux de *Mein Kampf* et qui viserait à exterminer des populations entières afin de protéger la pureté de la race allemande.

Cette scène est la première que nous voyons dans un film de guerre allemand où les idées racistes du nazisme et l'extermination des juifs sont ouvertement abordées alors qu'on avait auparavant toujours évité le plus possible de mentionner cet aspect de la guerre. Mark A. Wolfgram note dans un article de 2002, qui portait sur les thèmes juifs et la Shoah dans le cinéma ouest-allemand et de l'Allemagne réunifiée, que ces thèmes avaient été un peu laissés de côté dans les

⁴ R. WITTLINGER, « Collective Memory... », *loc. cit.*, p. 201-204.

années 1990 après avoir atteint leur apogée dans la décennie précédente. Malgré une nouvelle génération beaucoup plus ouverte à l'idée de voir ces thèmes au cinéma que leurs parents ne l'étaient, les quelques films réalisés après 1990 qui présentaient de tels récits montrent surtout des juifs ayant survécu au nazisme et qui reviennent en Allemagne des années après la fin de la guerre. Ces récits témoignent de leur confrontation difficile avec les Allemands qui voient en eux les traces d'un passé honteux⁵. Évidemment, l'article de Wolfgram ne nous donne pas de pistes quant à l'évolution de ce thème au XXI^e siècle, mais le récit de Viktor se distingue de ceux des films des années 1990 en nous présentant sa vie sous le Troisième Reich. À la fin de la minisérie, on voit son retour en Allemagne après la fin de la guerre, revenant dans l'appartement de ses parents où il y trouve une nouvelle famille allemande qui s'était approprié les lieux entre-temps, mais la majorité de son récit se déroule pendant la guerre alors qu'il tente de rester en vie. Si l'on ne voit pas la réalité de la vie des juifs dans les camps de concentration, puisque Viktor ne s'y rend jamais, le film montre tout de même avec quelle difficulté il arrive à survivre puisque personne ne lui fait confiance à cause de ses origines. Wolfgram notait également la difficulté qu'avaient les films avec des thèmes juifs à trouver un public dans les années 1990, un problème que la série évita en présentant divers récits explorant différents thèmes, ce qui lui a permis d'attirer l'intérêt d'un plus vaste public.

Le grand succès en Allemagne de *Schindler's List* (La liste de Schindler, 1990) de Steven Spielberg démontre que la nouvelle génération d'Allemands avait un intérêt pour ces récits aux discours mémoriels portant sur la souffrance des juifs durant la période du Troisième Reich et plus spécifiquement durant la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, les films allemands produits durant les années 1990 et possiblement dans les années 2000 qui présentent ce même thème n'atteignirent qu'une fraction du succès du film de Spielberg, ce que Wolfgram explique par une production et une distribution moins importante que le film hollywoodien. De plus, ces films étaient réalisés par des directeurs moins connus, même du public allemand, et le sujet de la souffrance juive durant la guerre ne suffisait pas à lui seul à faire de ces films des succès

⁵ Mark A. WOLFGRAM, « West German and Unified German Cinema's Difficult... », *loc. cit.*, p. 31-32.

commerciaux, décourageant ainsi les studios à produire plus de films sur ce sujet⁶. En incluant le récit d'un juif qui tenta de survivre à la guerre et au nazisme avec le récit de Viktor, *Unsere Mütter, unsere Väter* pouvait aller chercher un public plus large que si elle n'avait présenté que ce récit. En fait, grâce à son format de minisérie qui est environ le double de la durée du film normal, Philipp Kadelbach pouvait aborder plusieurs sujets différents en même temps pour offrir une vue d'ensemble de la vie des Allemands durant le conflit, comme l'a fait Nicolas Stargardt dans son livre *The German War* publié en 2015. Kadelbach met en scène des discours mémoriels sur la Wehrmacht avec les récits de Wilhem et de Friedhelm, sur les juifs avec Viktor et sur la vie quotidienne des citoyens allemands avec les récits de Charlotte, une infirmière qui sert derrière les lignes du front, et de Greta, une chanteuse qui aspire à devenir une actrice. On met ainsi en perspective la souffrance des Allemands, qui domina les discours mémoriels dans l'après-guerre, avec la souffrance qu'ils ont eux-mêmes infligée aux juifs, démontrant que les Allemands furent à la fois victimes et bourreaux. C'est la première fois que l'on peut voir cette dualité mémorielle dans une œuvre cinématographique allemande, alors qu'elle avait été toujours très marginale dans les sociétés allemandes avant la réunification.

Déjà, le fait que l'on aborde la question de la Shoah démontre un important changement dans le discours mémoriel à travers le cinéma allemand puisque cette question ne fut jamais abordée dans les films ouest-allemands et que partiellement dans ceux de la RDA qui présentaient les juifs comme des victimes du nazisme parmi tant d'autres. Mais on ne peut que constater que l'image « propre » de l'armée allemande persiste encore, surtout dans la façon dont le film présente les soldats, qui sont des hommes honorables et valeureux et qui sont là pour défendre leurs terres et non pour servir l'idéologie raciale d'Hitler. Dans la scène à Smolensk, l'unité de Wilhelm fait office de gardiens et doit veiller à ce que personne ne quitte le quartier en attendant que la SS arrive sur place. Tandis que dans une scène où Viktor et des partisans polonais attaquent un train allemand transportant des prisonniers juifs en route vers un camp de concentration, ce sont des soldats de la SS qui s'occupent de garder et défendre ce train. Le rôle principal de la Wehrmacht dans la minisérie est de combattre les Soviétiques, mais on la voit aussi prendre part à la chasse

⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

aux partisans derrière le front. Ce sont cependant des bataillons spéciaux qui ont ce rôle, mais ils sont sous le commandement de la Wehrmacht et non de la SS. On voit ainsi des soldats allemands participer aux crimes de guerre contre les populations slaves d'Europe de l'Est, mais on ne les voit jamais participer à l'extermination des juifs d'une quelconque façon. Malgré les nombreux travaux qui ont démontré que l'armée participa également à la Shoah, on sent qu'il y a encore une réticence à montrer des soldats allemands exécuter des juifs de sang-froid, un sujet qui avait mené à plusieurs débats et controverses lorsque l'exposition de Hambourg avait ouvert en 1995⁷. La série semble donc vouloir éviter ce sujet controversé, bien qu'elle ait abordé d'autres thèmes auparavant inexplorés par les films de guerre.

Un de ces aspects que l'on a très peu vu dans les autres films de guerre allemands est celui de la « brutalisation » des soldats allemands, pour reprendre le terme employé par l'historien américain d'origine allemande George Mosse, que l'on peut voir à travers la transformation psychologique de Friedhelm. Mosse avait employé le terme de « brutalisation » pour décrire les attitudes politiques agressives qui virent le jour en Europe au lendemain de la Première Guerre mondiale, notamment en Allemagne avec le nazisme. Cette attitude se démarquait d'abord par l'utilisation d'un lexique militaire pour décrire la vie politique, celle-ci étant un combat qu'il fallait mener à terme, mais surtout par une indifférence face à la valeur de la vie humaine et de la mort de masse⁸. C'est surtout à cette indifférence face à la mort que nous faisons référence en parlant de la « brutalisation » des soldats allemands durant la Seconde Guerre mondiale. On peut la voir à travers les personnages d'*Unsere Mütter, unsere Väter* qui ne sont pas unidimensionnels, contrairement à ce que l'on a vu dans les films de guerre de la RFA où les protagonistes n'évoluent pas vraiment au fil du film. Ou bien, dans *Hunde* les soldats perdent foi en Hitler et sa capacité à mener la guerre, mais leur vision de la guerre et de leur carrière militaire reste la même. Le seul survivant du groupe de jeunes Allemands dans *Die Brücke* a bien subi un changement important dû à sa première expérience de la guerre et à son face-à-face avec la mort

⁷ M. Z. WISE, « Bitterness Stalks Show On Role of the Wehrmacht », *loc. cit.*

⁸ George MOSSE, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, 1999, p. 181-182.

qui lui fait réaliser qu'être soldat n'est pas un simple jeu et qu'il n'est pas prêt à sacrifier sa vie pour son pays.

Dans *Unsere Mütter, unsere Väter*, on peut voir un changement d'attitude similaire à ce que l'on a vu dans les films de guerre de la RFA et dans *Stalingrad* à travers le personnage de Wilhelm. L'optimisme du début de la guerre et les succès de l'armée allemande tournent au désenchantement plus tard dans la guerre après qu'il ait été témoin des crimes nazis et de la mort de plusieurs de ses compatriotes dans une guerre dont il ne comprend plus le sens, ce qui le mène à désertir. Mais le personnage de Friedhelm est celui qui connaît le plus grand changement de caractère et qui démontre bien comment les Allemands ont pu devenir indifférents à la mort et aux ordres criminels nazis auxquels ils obéissent. Au début de la minisérie, il est un homme littéraire qui ne croit pas à la guerre et qui ne veut tuer personne bien qu'il s'engage dans l'armée pour y suivre son grand frère. Il croit profondément que cette guerre va faire ressortir le pire de chaque homme et c'est ce qui se produit lorsqu'il se retrouve dans des situations où il doit choisir entre tuer ou être tué. Dans une scène très similaire à un récit rapporté par Stargardt⁹, Friedhelm et son unité doivent traverser un marécage qu'ils soupçonnent d'être piégé avec des mines soviétiques. Il suggère alors de se servir des Russes vivant à proximité du marécage pour ouvrir le chemin, sacrifiant leur vie plutôt que celles des autres soldats allemands. On le voit dans le reste de la série exécuter les ordres draconiens du major de la SS lorsqu'il se retrouve sous ses ordres au sein d'un bataillon spécial chargé de lutter contre les partisans. On peut voir que Friedhelm n'exécute ces ordres que pour ne pas être tué lui-même, et bien que ce soit l'une des premières fois où l'on voit des soldats de la Wehrmacht participer à l'élimination des populations slaves d'Europe orientale, on peut encore y voir une certaine forme de victimisation des soldats allemands qui obéissaient aux ordres pour ne pas se retrouver parmi les morts. On jette le blâme des crimes sur les généraux et officiers, ainsi que sur les chefs nazis qui créèrent les conditions favorables à cette guerre idéologique.

⁹ N. STARGARDT, *The German War...*, op. cit., p. 169.

Bien que l'on puisse voir dans le récit de Friedhelm une autre forme de victimisation des soldats allemands qui devaient choisir entre donner leur vie ou épargner celle d'innocents, c'est la première fois que nous voyons cet important dilemme moral dans un film de guerre. La minisérie ne tente pas non plus de justifier ou d'excuser le choix que ces soldats ont fait afin de rester en vie, dont commettre des actes qui les révoltaient. Elle montre plutôt comment ces soldats ont pu arriver à faire ce choix qui trahit toutes leurs convictions et la difficulté qu'ils ont de vivre avec ces actes criminels sur la conscience. Ainsi, elle met le spectateur dans la peau de ces jeunes Allemands et le fait réfléchir sur les choix qu'il aurait faits s'il avait été à leur place, nuancé les actions de toute une génération, mais ne les excusant pas pour autant. Cet aspect de la série a notamment été salué par des historiens allemands comme Hans-Ulrich Wehler qui a apprécié de voir comment l'euphorie du début de la guerre a fait place à la brutalité des combats et à ces choix moraux qui transformèrent les Allemands. De son côté, Norbert Frei nota la représentation plus nuancée de la guerre et des soldats allemands et l'absence de mélodrame comme étant de nouveaux aspects importants que la série a amenés à ce genre cinématographique que l'on n'avait pas encore vu auparavant¹⁰.

Ce ne sont pas tous les historiens qui acclamèrent la série et sa représentation de la Deuxième Guerre mondiale. Parmi eux, Ulrich Herbert critique la minisérie dans un article du journal *Die Tageszeitung* en mars 2013¹¹, sur l'absence du fanatisme de cette jeunesse allemande et de leur enthousiasme pour les idées nazies, surtout chez les personnages principaux. Il salue d'abord les tabous que brise la série, notamment en montrant bien comment la Wehrmacht a participé à la chasse et l'exécution des partisans, le transport de juifs dans des trains à destination d'Auschwitz et des soldats allemands photographiant des exécutions publiques sur le front de l'Est, etc. Cependant, il reproche à la minisérie de montrer des jeunes protagonistes apolitiques ou au plus patriotiques, mais certainement pas nazis. Il argumente que ces cinq jeunes Allemands faisaient

¹⁰ Matthias WEBER et Stefan SCHMITZ, «Das gespaltene Urteil der Historiker», *Stern*, 2013, <https://www.stern.de/kultur/tv/weltkriegsfilm--unsere-muetter--unsere-vaeter--das-gespaltene-urteil-der-historiker-3100804.html> (7 février 2023).

¹¹ Ulrich HERBERT, «“Unsere Mütter, unsere Väter” : Nazis sind immer die anderen», *Die Tageszeitung*, 2013, <https://taz.de/Unsere-Muetter-unsere-Vaeter/!5070893/>, (24 avril 2022).

partie de la tranche démographique où l'enthousiasme pour le National-Socialisme et Hitler était le plus fort et donc leur caractérisation très apolitique serait une idéalisation de l'attitude que les Allemands auraient dû avoir durant cette période. Pour nous, c'est une représentation qui reste très ancrée dans le caractère apolitique des films de guerre de la RFA et de la victimisation des soldats allemands qui ont été poussés par le nazisme à commettre des actes criminels contre leur gré. La série ne veut pas montrer des soldats croyant aux idées racistes du nazisme exécuter volontairement et de sang-froid des juifs ou des civils d'Europe de l'Est. Une telle représentation n'aurait pas offert des protagonistes auxquels les spectateurs auraient pu s'identifier et avoir de l'empathie pour eux. Contrairement au travail d'un historien qui tente de faire ressortir la réalité d'un évènement historique, un film destiné au grand public doit proposer un récit qui est intéressant pour celui-ci. Il y a donc parfois des sacrifices à faire dans la façon dont on présente un fait réel selon le discours que l'on veut faire passer. Dans les années 1950 en RFA, un film qui aurait montré la participation de la Wehrmacht aux crimes nazis n'aurait certainement pas eu de succès auprès du public allemand puisque celui-ci essayait au contraire de se déculpabiliser de ces crimes. Le cinéma reste d'abord et avant tout un médium de divertissement bien qu'il peut aussi être éducatif ou une source de débat. L'industrie cinématographique cherche d'abord et avant tout à faire du profit et les cinéastes doivent donc trouver l'équilibre entre un récit réaliste qui peut avoir des éléments controversés sans être offusquant et un récit qui va plaire au public afin d'assurer le succès de leurs films.

Ainsi, *Unsere Mütter, unsere Väter* fait un pas en avant tout en gardant l'autre pied bien ancré dans le passé en réutilisant plusieurs clichés dans la caractérisation de ses personnages que l'on a pu voir précédemment dans les films ouest-allemands. Bien que la miniserie délaisse les discours mémoriels innocentant la Wehrmacht de toute participation aux crimes de guerre, on représente encore la SS comme étant la seule à avoir participé à l'élimination des juifs. Cependant, les soldats de la Wehrmacht sont conscients de ces crimes, et certains participent même à la chasse aux partisans derrière le front, bien qu'ils semblent le faire pour éviter d'être eux-mêmes condamnés à mort pour avoir refusé d'obéir aux ordres. On retrouve chez certains soldats allemands la même attitude de supériorité raciale que l'on retrouvait au début de *Stalingrad*, mais encore une fois ce sont les hauts gradés et la SS qui sont les seuls personnages à croire aux idées

du nazisme et la SS est encore la seule à avoir participé à l'élimination des juifs d'Europe. Il est évident que l'on n'est pas encore à l'aise de montrer que des soldats de la Wehrmacht ont joué un rôle dans ce génocide malgré les nombreux travaux le démontrant qui sont parus dans les décennies précédant la sortie de la minisérie. Même si l'on avait pu s'attendre à ce que la série aborde d'autres aspects de la guerre qui furent abondamment discutés dans les travaux académiques et les discours mémoriels depuis le début du XIX^e siècle, notamment la participation de la Wehrmacht à la Shoah, il reste que la série est un pas vers l'avant pour le traitement de ces sujets plus controversés dans un médium populaire.

4.3 Der Hauptmann

Pas moins de quatre ans séparent la diffusion d'*Unsere Mütter, unsere Väter* et la sortie de *Der Hauptmann* (The Captain – l'usurpateur, 2017), qui se distingue encore plus drastiquement des autres films du genre que ne l'a fait la minisérie. Réalisé par Robert Schwentke, le film tourné entièrement en noir et blanc présente un protagoniste, Willi, qui semble dénué de tout sens moral lorsqu'il trouve dans une voiture abandonnée l'uniforme d'un capitaine de la Luftwaffe dont il va usurper l'identité. Il se retrouve rapidement avec une petite unité sous sa charge ainsi qu'un camp de déserteurs en attente de leur jugement dans le chaos juridique des derniers mois de la guerre. Afin de ne pas être démasqué, Willi ordonne l'exécution en masse de ces prisonniers, d'abord avec réticence, mais au fur et à mesure que le récit avance plus le pouvoir semble lui monter à la tête, ce qui se voit dans ses ordres sadiques. Lorsque le camp est détruit par un bombardement allié, il se tourne vers une ville à proximité pour y faire sa loi avec ses hommes où les scènes tournent à l'excès et l'ivresse, avant que la police militaire ne les arrête. Le film reste très sérieux dans son sujet et son traitement apparaît un peu comme une anomalie dans la filmographie de Schwentke alors qu'il est surtout connu pour ses films hollywoodiens. Il a notamment réalisé des films d'action comme *RED* (R.E.D., 2010), *R.I.P.D.* (R.I.P. Département, 2013) ainsi que les deuxième et troisième chapitres dans la série *Divergence* en 2015 et 2016, ou des drames comme *Flightplan* (Plan de vol, 2005) et *The Time Traveler's Wife* (Le temps n'est rien, 2009).

La volonté de Schwentke de faire ce film qui présente le pire côté des Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale vient du fait qu'aucun film allemand n'avait encore présenté cette

facette de la guerre. Il cite comme inspiration les films français et japonais qui ont présenté les traumatismes des deux Guerres mondiales en examinant les crimes de guerre et leurs auteurs. Avec *Der Hauptmann*, il souhaitait représenter, les actions des soldats allemands durant la guerre, de façon plus ambiguë moralement, en présentant un protagoniste auquel le public ne pourrait pas s'identifier ou avoir de l'empathie pour lui. À travers l'histoire de Willi, il voulait offrir une réflexion sur la structure morale du nazisme et sur la façon dont les différents niveaux de hiérarchie permettaient aux Allemands de laisser aller leurs pires pulsions¹². Nous avons nous-mêmes relevé l'absence de films de guerre allemands qui confrontent leur public avec les aspects les plus dérangeants de la Wehrmacht et de la Deuxième Guerre mondiale. Ces films ont toujours présenté des protagonistes héroïques et honorables auxquels les spectateurs pouvaient s'identifier, rendant leur expérience cinématographique plus agréable. Les films de la RDA ont bien présenté le traitement horrible des juifs aux mains des Allemands, mais comme nous l'avons déjà mentionné plusieurs fois, on ne faisait pas d'eux un cas spécial qui se distinguait des autres victimes du nazisme. *Unsere Mütter, unsere Väter* est la seule œuvre cinématographique allemande à avoir présenté les aspects les plus brutaux de la guerre, comme nous venons tout juste de le voir.

Si le film est déjà choquant par son sujet et son protagoniste atypique dû à son manque d'humanité apparent, c'est encore plus vrai en sachant que son récit est tiré d'une histoire vraie. Alors qu'il était âgé de seulement 19 ans, Willi Herold a fait exécuter des centaines de prisonniers dans le camp d'Aschendorfermoor dans la région d'Emsland, dans le nord-ouest de l'Allemagne. Lui et des officiers du camp pénal furent arrêtés après la guerre par les forces britanniques qui les condamnèrent à mort en août 1946¹³. En reprenant cette histoire réelle, *Der Hauptmann* nous permet également de voir quel sort attendait les déserteurs allemands dans les derniers moments de la guerre s'ils n'étaient pas fusillés sur place ou envoyés servir dans des

¹² James KLEINMANN, « Robert Schwentke Interview : Making “The Captain” a World War II Movie “Without a Moral Manual” », HeyUGuys, 2018, <https://www.heyuguys.com/robert-schwentke-the-captain-interview/>, (7 mars 2023).

¹³ Edith RAIM, *Nazi Crimes against Jews and German Post-War Justice: The West German Judicial System During Allied Occupation (1945–1949)*, Berlin, Walter de Gruyter, 2014, p. 122.

bataillons correctionnels qui devaient soutenir la Wehrmacht derrière le front. Nous avons d'ailleurs pu voir le rôle de bataillons dans le dernier épisode d'*Unsere Mütter, unsere Väter* lorsque Wilhelm y est envoyé après avoir été arrêté pour désertion. Bien qu'il doive accomplir des tâches ingrates comme ramasser les corps morts et brûler les campagnes russes pour ne rien laisser à l'Armée rouge alors que la Wehrmacht bat en retraite, ces conditions de vie n'ont rien à voir avec celles dans les camps de prisonniers.

Le traitement des soldats allemands dans ces camps pénaux nazis est un sujet qui a très peu été discuté dans les discours mémoriels avant le début du nouveau siècle, mais qui fut étudié davantage par la suite, notamment dans les travaux de recensement de l'*United States Holocaust Memorial Museum*. À travers plusieurs volumes qu'il commença à publier en 2009, le musée recense les divers camps nazis qui existèrent durant le Troisième Reich ainsi que leur histoire et leur fonctionnalité. Ces ouvrages ne portent pas uniquement sur les camps de concentration et d'extermination qui servirent au génocide des juifs, mais aussi sur les différents camps d'internement, dont ceux de l'Emsland, où se retrouvèrent les déserteurs et autres délinquants qui y travaillèrent souvent jusqu'à en mourir, soit d'épuisement, de faim, de maladie ou parce qu'ils furent battus à répétition par leurs gardiens¹⁴. La représentation de ce type de camp dans *Der Hauptmann* démontre bien le peu d'issues que les soldats allemands avaient de pouvoir sortir vivant de cette guerre. Ils avaient le choix d'obéir aux ordres, même s'ils n'étaient pas d'accord avec ceux-ci, ou de continuer à combattre dans une cause perdue qui allait sûrement leur coûter la vie. Sinon, ils pouvaient choisir de désobéir aux ordres ou de désertir, risquant ainsi d'être fusillés sur place ou d'être envoyés dans ces camps où ils risquaient de travailler jusqu'à l'épuisement ou d'être condamnés à mort comme dans le film de Schwentke.

Ces conditions de vie difficiles sont bien représentées dans le film, surtout avec l'abus de pouvoir de Willi qui va jusqu'à obliger les prisonniers à creuser leur propre tombe commune avant de les fusiller. Cependant, il est difficile de connaître l'exacte réalité de ces camps dans les derniers

¹⁴ Geoffrey P. MEGARGEE, Rüdiger OVERMANS et Wolfgang VOGT (éd.), *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945, Volume IV: Camps and Other Detention Facilities Under the German Armed Forces*, Indiana University Press, 2022, p. 1159-1164.

mois de la guerre, combien de prisonniers y furent entassés et combien sont morts, puisque les informations sur ces camps vers la fin de la guerre sont très rares en raison du chaos judiciaire de cette période¹⁵. Les prisonniers nous sont ici présentés comme d'autres victimes de la guerre, mais surtout des abus de pouvoir des officiers qui profitent de la désorganisation alors que le Troisième Reich est en train de s'effondrer. Dans *Unsere Mütter, unsere Väter*, Kadelbach met mettait surtout l'accent sur le sadisme des hauts gradés, que ce soit l'officier SS ou celui responsable du bataillon correctionnel de Wilhelm, tandis que dans *Der Hauptmann* on voit que Willi se plaît de plus en plus au pouvoir que son uniforme de capitaine lui confère. Plus le film avance et moins Willi a de regards pour la vie de ses compatriotes, surtout si cela lui permet de conserver le pouvoir qu'il vient d'acquérir. On peut voir à travers son personnage une illustration de la corruption d'un simple soldat et de ses compagnons par le pouvoir qu'offrait le régime nazi aux hauts gradés de l'armée. En même temps, le film démontre bien à quel point les soldats allemands avaient peu de chances de sortir vivants de cette guerre. Ils avaient beaucoup plus de chance de mourir au combat ou dans les goulags soviétiques que de survivre à la guerre. S'ils désertaient ou refusaient d'obéir aux ordres, ils risquaient d'être envoyés dans les camps pénaux allemands s'ils n'étaient pas fusillés sur place.

On avait déjà pu voir dans *Unsere Mütter, unsere Väter* un autre sort qui attendait les Allemands qui choisissaient de désertir à travers le récit de Wilhelm ; les bataillons disciplinaires qui servent derrière le front. Mais on n'y a pas vu la situation des soldats allemands dans les camps pénitenciers en attente de leur jugement pour désertion ou défaitisme. On ne montre pas non plus comment des soldats pouvaient être aussi sadiques et se laisser corrompre par le pouvoir, ce qui n'était caractéristique que des hauts gradés dans les autres films de guerre allemands. Les compagnons de Willi ne font pas plus preuve d'empathie et ne remettent pas en question ses directives alors qu'ils semblent prendre eux-mêmes plaisir à exécuter ses ordres. Seul le personnage de Freytag semble éprouver des remords à tuer les prisonniers du camp, mais il

¹⁵ Geoffrey P. MEGARGEE (éd.), *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945, Volume I: Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (WVHA)*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, p. 1160-1162.

continue d'obéir aux ordres de Willi de peur de se retrouver parmi ses victimes. Dès les premières scènes, *Der Hauptmann* ne craint pas de rendre le spectateur inconfortable à travers les actions de Willi, qui révèlent son manque d'humanité. Cet inconfort perdure jusque durant le générique de fin, durant lequel on voit les acteurs du film se promener dans les rues d'une ville allemande de nos jours. Revêtant les uniformes de leurs personnages, ils interagissent avec les gens qu'ils croisent, souvent en demandant à vérifier leurs papiers, et l'on peut voir le malaise de ces Allemands qui sont soudainement confrontés à des soldats de la Deuxième Guerre mondiale dans leurs activités quotidiennes. Il est clair par ces réactions que les Allemands ne sont pas encore à l'aise avec tout ce qui est associé au nazisme et les crimes qui furent commis en son nom.

Autre que l'aspect choquant du film, il faut souligner la caractérisation du protagoniste Willi qui est tout à l'inverse de n'importe quel autre que nous avons vu précédemment. Mais c'est encore un personnage apolitique qui ne démontre aucun enthousiasme pour le nazisme et ses idéaux. S'il apparaît parfois comme un nazi convaincu par son comportement ou ses affirmations, ce n'est que pour rester convaincant dans son rôle de capitaine et non par croyance. Il profite du pouvoir offert par le régime aux commandants militaires et les opportunités que le chaos de la fin de la guerre offre aux personnes en position de pouvoir, mais il n'adhère jamais aux idées du nazisme. D'un autre côté, si le film ne tente pas de démontrer l'implication de la Wehrmacht dans les différents crimes de guerre comme la Shoah, il approfondit plutôt le thème de la victimisation des Allemands en démontrant que n'importe quel soldat pouvait devenir bourreau s'il en avait la chance comme le firent Willi et ses compagnons. L'immoralité de ces personnages et les nuances de cette victimisation sont les éléments qui distinguent le plus *Der Hauptmann* d'autres films de guerre allemands que nous avons analysés dans ce travail. Ils ne correspondent pas à la représentation idéaliste des soldats allemands que l'on retrouve dans ces autres films, où ces Allemands agissent de façon honorable durant la Deuxième Guerre mondiale et ne prennent pas part aux crimes nazis, ne cherchant qu'à défendre leur patrie de l'ennemi soviétique. *Unsere Mütter, unsere Väter* avait déjà commencé à dévier de cette représentation idéaliste pour une qui se voulait plus réaliste ou nuancée, mais Willi est pratiquement à l'opposé tellement il n'a rien d'un homme honorable. *Der Hauptmann* est surtout le premier film de guerre qui ne tente pas

d'offrir une vision «réconfortante» de la Deuxième Guerre mondiale où l'on montre que les Allemands en général ont bien agi et que ce n'est qu'un petit groupe composé des nazis les plus fanatiques et de la SS qui ont commis des actes répréhensibles. Pour nous, c'est le premier film qui se distingue clairement de ses prédécesseurs dans son approche et les discours mémoriels qu'il présente. C'est aussi la première fois qu'il est difficile pour le public de s'attacher ou de compatir avec le protagoniste en raison de manque d'humanité.

4.4 Conclusion

Malgré la rareté des films de guerre dans l'Allemagne réunifiée, ils se sont distingués de ceux qui furent produits avant 1990 par leur volonté de représenter la Deuxième Guerre mondiale et la Wehrmacht de façon plus réaliste. Bien que dans le cas de *Stalingrad* et *Unsere Mütter, unsere Väter* les protagonistes soient encore très semblables à ceux des films ouest-allemands des années 1950, on nous présente une armée allemande qui n'est plus aussi innocente et honorable. On peut voir que certains soldats croient aux idées racistes du nazisme et qu'ils sont conscients qu'ils ne mènent pas une guerre défense, mais plutôt qu'ils sont les envahisseurs qui veulent s'approprier les terres et les ressources des Soviétiques. Dans la minisérie de Philipp Kadelbach, on retrouve pour la première fois les discours mémoriels sur la souffrance des Allemands ainsi que la souffrance des juifs au sein d'une même œuvre cinématographique. Ces deux œuvres présentent leurs protagonistes, qu'ils soient Allemands ou juifs, comme des figures tragiques dont la vie a changé pour le pire à cause de la guerre. *Der Hauptmann* est tout à l'opposé de ce genre de discours mémoriels en montrant le pire côté des Allemands dans la Deuxième Guerre mondiale à travers les actes immoraux d'un simple soldat de la Wehrmacht usurpant l'identité d'un capitaine et qui se laisse enivrer par le pouvoir.

À la fin de son étude qui porte sur les crimes de la Wehrmacht, Wolfram Wette dit que l'on s'intéressait maintenant aux récits des rares soldats ou officiers de la Wehrmacht qui ont aidé et sauvé des vies de personnes malgré les ordres contraires qui leur étaient donnés¹⁶. Nous ne pouvons donc faire le même constat que Wette quant aux discours mémoriels qui dominant dans

¹⁶ W. WETTE, *Les crimes de la Wehrmacht, op. cit.*, p. 319.

la nouvelle République allemande lorsque l'on regarde uniquement du côté des films de guerre qui continuent de mettre en scène principalement la victimisation des Allemands durant la Deuxième Guerre mondiale. Il n'y a que dans *Unsere Mütter, unsere Väter* que l'on voit la guerre et la souffrance du point de vue des victimes du nazisme grâce au récit de Viktor qui est raconté en parallèle des récits de Friedhelm et Wilhelm. De plus, nous constatons que les protagonistes de films de guerre produits après 1990 sont encore très clairement des personnes apolitiques dans un monde pourtant très politisé. Les cinéastes allemands ne semblent toujours pas à l'aise de montrer des protagonistes allemands qui croyaient aux idées du nazisme. Malgré les nombreuses études parues dans les années 1990 et 2000 qui démontrèrent que même les soldats de la Wehrmacht croyaient et supportaient les idées nazies, en plus de participer aux crimes de guerre, les films allemands du XXI^e siècle ne semblent pas prêts à abandonner la vision idéaliste de ces soldats qui fut établie dans les films de guerre ouest-allemands dans les années 1950. Peut-être parce que cela ne ferait plus d'eux des victimes ayant été poussées contre leur gré à commettre des actes auxquels ils ne croyaient pas, tels que le génocide des juifs ou le nettoyage ethnique de l'Europe central et de l'est par l'élimination des populations slaves. Mais il ne faut surtout pas oublier l'aspect financier qui a pu exercer une influence sur cette représentation, alors que les cinéastes et les studios de production ont possiblement voulu éviter des pertes de revenu en représentant les soldats de la Wehrmacht de façon plus controversée.

CONCLUSION

Malgré la rareté des films de guerre allemands qui ont représenté le rôle joué par la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale, ce qui est dû à la spécificité de ce sujet, ils présentent une bonne variété de discours mémoriels. Bien que certains de ces discours reviennent d'un film à l'autre, chacun a une approche distincte dans leur présentation de l'armée allemande. Même dans le cas de *Stalingrad*, qui semble à première vue n'être rien de plus qu'une nouvelle version de *Hunde, wollt ihr ewig leben?*, le film de Joseph Vilsmaier introduit de nouveaux éléments mémoriels qui lui permettent de se distinguer du film de Frank Wisbar par son approche plus réaliste qui tentait moins de cacher les aspects dérangeants de la guerre. C'est surtout dans les films ouest-allemands et est-allemands que l'on retrouve des discours semblables, principalement parce que leurs films ont été produits au cours d'une très courte période ; deux ans dans le premier cas et six ans dans le dernier cas. Les trois films de guerre sortis après 1990 ont quant à eux été produits sur une période de 24 ans, dont 20 ans séparent la sortie de *Stalingrad* et celle d'*Unsere Mütter, unsere Väter*. Les discours mémoriels ont donc de plus grandes chances d'avoir évolué de façon significative en Allemagne durant cette vingtaine d'années. On a d'ailleurs pu constater que les trois œuvres produites depuis 1990 présentent la Wehrmacht et la Deuxième Guerre mondiale de façons très différentes, ce que l'on peut attribuer à cet écart de temps entre la sortie de chacune de ces œuvres et l'évolution des discours mémoriels en Allemagne durant cette période.

L'écart entre la sortie des différents films n'est pas le seul élément expliquant la diversité des discours mémoriels présents dans ces films ; l'influence des réalisateurs sur la représentation de la Wehrmacht et de la guerre est tout aussi importante, sinon plus. On peut le voir particulièrement dans le cas de *Die Brücke* et *Der Hauptmann* qui sont deux films qui se distinguent particulièrement au sein de leur période. C'est à cause de la décision de Bernhard Wicki de faire un film avec un important message antiguerre que *Die Brücke* ne fut pas une autre œuvre présentant les actions honorables et le sacrifice de soldats allemands, même si son récit était basé sur un livre présentant la guerre exactement de cette façon. De son côté, Philipp Kadelbach est le premier à présenter un film qui ne tente pas de cacher les aspects les plus

dérangeants de la guerre et un protagoniste pour lequel il est difficile de sympathiser à cause de son manque d'humanité. Cette approche différente fait en sorte que *Der Hauptmann* se distingue clairement de tous les autres films de guerre que nous avons vus au cours de ce travail. Même dans le cas des films de guerre de la RDA, les réalisateurs ont eu une certaine influence sur les discours mémoriels, malgré le contrôle important du SED sur le contenu produit par la DEFA. Il faut dire que les œuvres de Konrad Wolf et de Joachim Kunert ont été produites à une époque où le SED laissa un peu plus de liberté artistique aux réalisateurs.

Les discours mémoriels présents dans les films de guerre allemands ne sont donc pas une réflexion des discours dominants des sociétés allemandes au moment de leur sortie, mais plus une réflexion de leurs réalisateurs et la façon dont ils veulent présenter ce passé. Dans le cas des réalisateurs ouest-allemands, ils étaient tous des hommes d'âge adulte durant la période du Troisième Reich et qui semblent avoir tenté de présenter des récits permettant au public ouest-allemand de se déculpabiliser des crimes de guerre nazis. *Die grünen Teufel von Monte Cassino* présente les actions héroïques d'un groupe de soldats allemands pour sauver le trésor d'un monastère italien, laissant de côté les combats jusqu'à la toute fin pour présenter un récit optimiste pouvant redonner un sentiment de fierté aux Allemands. Alors que *Hunde, wollt ihr ewig leben?* présente les soldats de la Wehrmacht comme des victimes qui ont été abandonnés à leur sort par le haut commandement nazi qui n'a jamais bien su gérer la guerre, causant la mort de milliers d'Allemands sur le front de l'Est. Comme nous l'avons mentionné un peu plus tôt, *Die Brücke* se distingue de ces films par son message antiguerre qui précède les mouvements pacifistes des années 1960, mais il reste qu'on y retrouve aussi un discours de victimisation des jeunes Allemands qui ont été manipulés par le nazisme, puis sacrifiés inutilement dans les derniers moments de la guerre. Selon nous, si tous ces discours mémoriels s'alignent avec ceux que l'on retrouvait dans la société ouest-allemande et dans les milieux académiques, c'est surtout une démonstration de la forte volonté des Allemands dans l'après-guerre de vouloir se présenter comme des victimes et non des bourreaux. On évite soigneusement d'aborder les crimes nazis dans ces films afin de ne pas faire ressortir le sentiment de culpabilité qui a pu habiter les Allemands à la fin de la guerre lorsque les Alliés les ont confrontés au génocide des juifs. On tenterait au contraire de présenter au public ouest-allemand des exemples positifs du rôle qu'a pu

jouer la Wehrmacht durant la Deuxième Guerre mondiale, particulièrement à travers *Die grünen Teufel von Monte Cassino*. Dans le contexte de la Guerre froide et avec la création de la Bundeswehr quelques années plus tôt, il semble avoir été important pour ces réalisateurs de démontrer que les soldats allemands ne furent pas des criminels.

Nous avons pu voir qu'à la même époque, les réalisateurs en RDA ont représenté ce même sujet de façon assez différente, mais avec un but semblable qui était de présenter au public est-allemand les héros de la lutte contre le fascisme. Bien que ce thème fût imposé largement par le SED, les réalisateurs de *Sterne* et *Die Abenteuer des Werner Holt* croyaient eux-mêmes aux valeurs socialistes de la RDA qu'ils mettent de l'avant dans leurs films. Peut-être que cela a pu leur permettre de représenter la Shoah dans leurs œuvres, un sujet qui n'avait pourtant que très peu de place dans les discours mémoriels en RDA. Le génocide des juifs n'est cependant pas le sujet principal de ces deux films, mais simplement un crime de guerre qui sert à motiver le protagoniste à désertier la Wehrmacht. Contrairement aux films ouest-allemands qui évitent d'aborder les crimes nazis, ceux de la RDA les montrent à profusion afin de démontrer les horreurs dont était capable un État fasciste. Il ne semble pas y avoir eu de sentiment de culpabilité par rapport à ces crimes en RDA puisque le SED rejetait cette responsabilité sur la RFA. On peut d'ailleurs le voir dans la représentation des autres soldats de la Wehrmacht et même des Allemands en général qui sont complices des actes criminels. Ces films célèbrent donc les héros de la guerre contre le fascisme du passé dans l'intérêt du présent. Que ces films furent produits durant une courte période de l'histoire de la RDA démontre d'abord une souplesse dans le contrôle exercé par le SED sur la DEFA pendant cette période, mais aussi que la Deuxième Guerre mondiale ne fut pas une grande préoccupation en RDA. On peut voir dans les discours mémoriels présentés dans les rares films de guerre de la RDA une volonté de l'État d'instrumentaliser le passé afin de préparer la population est-allemande à une possible guerre contre l'Ouest, tout en démontrant que les Allemands de l'Ouest avaient été complices des crimes nazis par leur inaction.

On ne retrouve dans aucun autre film de guerre allemand ces discours mémoriels uniques à la RDA par leur caractère propagandiste. À l'inverse, certains discours présents dans les films

ouest-allemands ont perduré dans l'Allemagne réunifiée. Cela n'est guère surprenant dans le cas de *Stalingrad* puisqu'il fut produit avant la publication de la vaste majorité des travaux d'historiens qui démontrèrent la complicité de la Wehrmacht dans les crimes de guerre nazis. Malgré ses nouveaux discours sur la souffrance des Allemands et des juifs, *Unsere Mütter, unsere Väter* reste très conservateur dans la caractérisation de ses protagonistes qui sont encore des hommes apolitiques qui ne croyaient pas aux idées racistes du nazisme. Nous voyons une certaine réticence de la part des cinéastes allemands à représenter de façon plus réaliste le rôle joué par la Wehrmacht dans la Deuxième Guerre mondiale et l'adhésion de ses soldats aux idéaux nazis, malgré les nombreux travaux académiques publiés depuis le début des années 1990. La miniserie se démarque cependant en étant la première œuvre cinématographique allemande à présenter la souffrance des juifs en même temps que celle des Allemands dans la Deuxième Guerre mondiale. À ce jour, seul *Der Hauptmann* a osé présenter un côté plus sombre de l'armée allemande et un protagoniste sans scrupule qui démontre comment des hommes normaux ont pu commettre des crimes contre leurs compatriotes. Le choix de présenter ce discours mémoriel fut l'initiative du réalisateur Robert Schwentke qui a voulu faire ce qu'aucun autre réalisateur allemand n'a voulu faire avant lui ; présenter un des aspects les plus sombres de la Wehrmacht.

S'il est compréhensible que les cinéastes ouest-allemands aient voulu offrir aux Allemands de l'Ouest des récits leur permettant de se déculpabiliser du passé pour mieux reconstruire leur société, il est surprenant de voir la réticence dont on fait preuve en général les cinéastes de l'Allemagne réunifiée. Malgré l'évolution des discours mémoriels, autant dans les milieux académiques que dans la société allemande, qui abordaient ouvertement la participation de la Wehrmacht aux crimes de guerre nazis, ce sont des sujets que l'on présente avec retenue dans *Unsere Mütter, unsere Väter*. On ne semble pas encore à l'aise avec l'idée de présenter des protagonistes posant des actes criminels de leur plein gré ou croyant à certaines idées du nazisme, peut-être de peur de se mettre à dos le public allemand. Schwentke semble avoir été le seul réalisateur allemand à ne pas avoir eu peur de choquer ou de créer de la controverse avec les discours mémoriels qu'il présente dans son film de guerre. Un peu à l'image du groupe Rammstein qui n'a jamais craint de semer la controverse pour faire parler de lui, Schwentke est le seul qui a osé se lancer entièrement dans une représentation de la Wehrmacht qui risquait de faire

réagir fortement le public. Il y a encore plusieurs autres discours mémoriels sur la participation des soldats allemands aux crimes nazis avancés par les historiens dans les années 1990 et 2000 qui pourraient être représentés dans les films de guerre, mais il semblerait que la majorité des cinéastes allemands ne sont pas encore prêts à le faire.

BIBLIOGRAPHIE

Films

- KADELBACH, Philipp *Unsere Mütter, unsere Väter*, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF), 2013.
- KUNERT, Joachim, *Die Abenteuer des Werner Holt*, Deutsche Film (DEFA), 1965.
- REINL, Harald, *Die grünen Teufel von Monte Cassino*, Franz Seitz Filmproduktion, 1958.
- SCHWENTKE, Robert, *Der Hauptmann*, Filmgalerie 451, 2018.
- VILSMAIER, Joseph, *Stalingrad*, B.A. Produktion, 1993.
- WICKI, Bernhard, *Die Brücke*, Deutsche Film Hansa, 1959.
- WISBAR, Frank, *Hunde, wollt ihr ewig leben*, Deutsche Film Hansa, 1959.
- WOLF, Konrad, *Sterne*, Deutsche Film (DEFA), 1959.

Monographies

- ALLAN, Seán et Sebastian HEIDUSCHKE (éd.), *Re-Imagining DEFA : East German Cinema in its National and Transnational Contexts*, New York, Berghahn Books, 2016, 366p.
- ALLAN, Seán et John SANDFORD (éd.), *DEFA : East German Cinema, 1946-1992*, New York, Berghahn Books, 1999, 364p.
- BARTOV, Omer, *Hitler's Army : Soldiers, Nazis, and War in the Third Reich*, Oxford, Oxford University Press, 1992, 256p.
- BIESS, Frank et Robert G. MOELLER (dir.), *Histories of the Aftermath : The Legacies of the Second World War in Europe*, Berghahn Books, 2010, 338p.
- BROCKMANN, Stephen, *A Critical History of German Film*, coll. «Studies in German Literature, Linguistics, and Culture », Rochester, Camden House, 2010, 522p.

- BUFFET, Cyril, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Éditions du Cerf ; Corlet publications, 2008, 359p.
- CHAPMAN, James, *War and Film*, London, Reaktion Books, 2006, 192p.
- COOKE, Paul et Marc SILBERMAN (éd.), *Screening War : Perspectives on German Suffering*, Rochester, Camden House, 2010, 312p.
- DALE, Gareth, *Popular Protest in East Germany*, London, Taylor & Francis Group, 2005, 264p.
- EDSEL, Robert M., *Rescuing da Vinci : Hitler and the Nazis Stole Europe's Great Art : America and Her Allies Recovered It*, Dallas, Laurel Pub., 2006, 334p.
- FISHER, Jaimey (éd.), *Generic Histories of German Cinema: Genre and its Deviations*, New York, Camden House, 2013, 326p.
- FULBROOK, Mary, *A History of Germany 1918 - 2020: The Divided Nation*, Hoboken, John Wiley & Sons, 2021, 420p.
- GOLDHAGEN, Daniel, *Hitler's Willing Executioners*, New York, Random House, 1997, 634p.
- HAKE, Sabine, *German National Cinema*, London, Routledge, coll. « National Cinemas Series », 2e éd., London, Routledge, 2008, 288p.
- , *Screen Nazis : Cinema, History, and Democracy*, Madison, University of Wisconsin Press, 2012, 325p.
- HAMBURG INSTITUTE FOR SOCIAL RESEARCH (éd.), *The German Army and Genocide: Crimes Against War Prisoners, Jews, and Other Civilians in the East, 1939-1944*, New York, The New Press, 1999, 224p.
- HERF, Jeffrey, *Divided Memory : The Nazi Past in the Two Germanys*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997, 527p.
- JARAUSCH, Konrad H., *After Hitler : Recivilizing Germans, 1945-1995*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 400p.
- MEGARGEE, Geoffrey P. (éd.), *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933-1945, Volume I: Early Camps, Youth Camps, and Concentration Camps and Subcamps under the SS-Business Administration Main Office (WVHA)*, Bloomington, Indiana University Press, 2009, 1728p.

- MEGARGEE, Geoffrey P., Rüdiger OVERMANS et Wolfgang VOGT (éd.), *The United States Holocaust Memorial Museum Encyclopedia of Camps and Ghettos, 1933–1945, Volume IV: Camps and Other Detention Facilities Under the German Armed Forces*, Indiana University Press, 2022, 808p.
- MOELLER, Robert G., *War Stories : The Search for a Usable Past in the Federal Republic of Germany*, Berkeley, University of California Press, 2001, 329p.
- , « Victims in Uniform: West German Combat Movies from the 1950s », dans *Germans as Victims, Remembering the Past in Contemporary Germany*, sous la dir. de Bill NIVEN, Macmillan, 2006, p. 43-61.
- MOSSE, George, *De la Grande Guerre au totalitarisme. La brutalisation des sociétés européennes*, Paris, Hachette, 1999, 291p.
- NEHRING, Holger, « Peace Movements and the Demilitarization of German Political Culture, 1970s–1980 s », dans *Demilitarization in the Contemporary World*, sous la dir. de Peter N. STEARNS, University of Illinois Press, 2017, p. 60-86.
- PARKER, Matthew, *Monte Cassino : The Hardest Fought Battle of World War II*, New York, Anchor books, 2005, 450p.
- PAXTON, Robert O., *Le fascisme en action*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, 435p.
- POWELL, Larson, *The Films of Konrad Wolf : Archive of the Revolution*, New York, Camden House, 2020, 312p.
- RAIM, Edith, *Nazi Crimes against Jews and German Post-War Justice: The West German Judicial System During Allied Occupation (1945–1949)*, Berlin, Walter de Gruyter, 2014, 346p.
- SMITH, Tom, *Comrades in Arms: Military Masculinities in East German Culture*, New York, Berghahn, 2020, 269p.
- STARGARDT, Nicholas, *The German War : A Nation Under Arms, 1939-1945, Citizens and Soldiers*, Basic Books, New York, 2015, 704p.
- STEARNS, Peter N. (dir.), *Demilitarization in the Contemporary World*, Urbana Illinois, University of Illinois Press, 2013, 264p.
- TRAVERSO, Enzo, *Le passé, modes d'emploi : histoire, mémoire, politique*, Paris, La fabrique éditions, 2005, 142p.

TUBACH, Frederic C. et Sally Patterson TUBACH, *German Voices : Memories of Life During Hitler's Third Reich*, Berkeley, University of California Press, 2011, 296p.

WETTE, Wolfram, *Les crimes de la Wehrmacht*, Paris, Perrin, 2013, 456p.

WOLFENDEN, Helen, « The Representation of Wehrmacht Soldiers as Victims in Post-war West German Film: *Hunde, wollt ihr ewig leben?* and *Der Arzt von Stalingrad* », dans *A Nation of Victims?*, Rodopi., New York, 2007, p. 71-85.

Articles de périodiques

BATHRICK, David, « Holocaust Film before the Holocaust: DEFA, Antifascism and the Camps », *Cinemas*, vol. 18, n° 1, 2008, p. 109-134.

BYG, Barton, « A Review of "German National Cinema, 2nd Edition": by Sabine Hake », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 28, n°2, 2011, p. 171-174.

CONFINO, Alon, « Collective Memory and Cultural History: Problems of Method », *The American Historical Review*, vol. 102, n° 5, 1997, p. 1386-1403.

GRAPPIN, Pierre, « Le réarmement devant l'opinion allemande », *Politique étrangère*, vol. 15, n° 1, 1950, p. 71-86.

HEUSER, Beatrice, « "The Historikerstreit" : Uniqueness and Comparability of the Holocaust », *German History*, vol. 6, n° 1, 1988, p. 69-78.

MAURER, Jochen et Gerhard SÄLTER, « The Double Task of the East German Border Guards: Policing the Border and Military Functions », *German Politics & Society*, vol. 29, n° 2, 2011, p. 23-39.

MOELLER, Robert G., « Germans as Victims?: Thoughts on a Post-Cold War History of World War II's Legacies », *History and Memory*, vol. 17, n° 1-2, 2005, p. 145-194.

PORTER, Thomas Earl, « Hitler's *Rassenkampf* in the East: The Forgotten Genocide of Soviet POWs », *Nationalities Papers*, vol. 37, n° 6, 2009, p. 839-859.

ONSLow, C. G. D., « West German Rearmament », *World Politics*, vol. 3, n° 4, 1950

- SCHENK, Ralf, « Entre deux fronts : Allemands et Russes dans les films de guerre de la DEFA. Un panorama historique », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n°1, 2007, p. 71-90.
- WITTLINGER, Ruth, « Collective Memory and National Identity in the Berlin Republic: The Emergence of a New Consensus? », *Debatte : Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, vol. 14, n° 3, 2006, p. 201-212.
- WOLFGRAM, Mark A., « West German and Unified German Cinema's Difficult Encounter with the Holocaust », *Film & History : An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, vol. 32, n° 2, 2002, p. 24-37.