

Perrine Val

Imaginer une Allemagne socialiste : le rôle du cinéma dans la construction de l'identité nationale est-allemande

IMAGINING A SOCIALIST GERMANY: THE ROLE OF CINEMA IN THE CONSTRUCTION OF THE EAST GERMAN NATIONAL IDENTITY

Abstract: DEFA, the company responsible for film distribution and production in the Eastern part of Germany, was founded in 1946, three years before the GDR. This shows the central place of cinema in the GDR, which seeks to build a socialist German identity in the ruins of post-war and fascism while asserting itself against the neighboring FDR. The DEFA's cinema first served the official socialist ideology by proposing historical productions depicting communist heroes fighting against fascism. Whether the film directors agree with this ideology or not, their films also illustrate the flaws that characterize East German identity until the fall of the wall in 1989.

Keywords: German Democratic Republic; Cinema; DEFA Company; Cold War; National History.

PERRINE VAL

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France
perrine.val@univ-paris1.fr

DOI: 10.24193/cechinox.2021.40.07

En 1946¹, la création à Berlin-Est de la DEFA (Deutsche Film AG)², la société en charge de la production et de la diffusion cinématographiques dans la Zone d'Occupation Soviétique, précède de trois ans celle de la République démocratique allemande. Cela démontre la place centrale du cinéma dans l'Allemagne communiste qui émerge des décombres de l'immédiat après-guerre. Au fil des décennies, la DEFA sert simultanément de « vitrine »³ et de contrepoint cinématographique aux évolutions de la RDA, un pays qui construit son identité nationale dans les ruines du fascisme et en s'affirmant face à la République fédérale allemande voisine, tout en incarnant un État socialiste modèle aux yeux des dirigeants soviétiques. La construction d'une identité nationale *est-allemande* apparaît autant comme un défi à relever que comme un équilibre impossible à trouver. Cette complexité et les ambiguïtés de la RDA semblent d'autant plus fascinantes à explorer qu'à l'époque, les dirigeants est-allemands œuvraient précisément à les lisser autant que possible. Les difficultés sont multiples : dans l'immédiat après-guerre, il s'agit de bâtir un nouvel État au

sein d'un espace géographiquement détruit par les bombardements, imprégné par le nazisme, divisé et occupé par les Alliés. L'échappatoire qu'incarne le communisme, si elle permet d'envisager la possibilité d'un avenir, s'accompagne cependant de l'engagement dans un nouvel affrontement idéologique avec l'Ouest et de la rupture qui paraît rapidement irrémédiable avec la partie occidentale de l'Allemagne. Il ne s'agit plus seulement de bâtir un nouveau pays à partir de ruines, mais il faut encore dessiner les contours d'une identité nationale qui se démarque clairement de la RFA voisine. Face à ces enjeux, immenses, la RDA naissante mobilise toutes ses ressources, autant matérielles que culturelles et intellectuelles, pour relever le pari de proposer un roman national à la fois cohérent et attractif, qui s'appuie avant tout sur l'idée que la création de la RDA serait l'aboutissement d'une longue lutte larvée des travailleurs contre leurs oppresseurs et pour l'établissement d'une société unie et égalitaire.

***Die Buntkarierten* : revanche sur le passé et nouvelles perspectives**

Premier film de la DEFA diffusé au Festival international du film de Cannes en septembre 1949, soit quelques semaines à peine avant la proclamation officielle de la création de la RDA le 7 octobre 1949, *Die Buntkarierten* (*Les Quadrilles multicolores*) donne à voir cette représentation socialiste de travailleuses et de travailleurs allemands victimes d'injustices répétées au cours des décennies précédentes et à qui la nouvelle Allemagne communiste permet enfin d'accéder à une vie apaisée et porteuse d'espoirs. Le film est réalisé par Kurt Maetzig (1911-2012), figure emblématique de la

DEFA puisqu'il en est l'un des cofondateurs. Dès février 1946, Maetzig initie le magazine d'actualités cinématographiques *Der Augenzeuge* (*Le Témoin oculaire*) et réalise son premier long métrage de fiction l'année suivante, *Ehe im Schatten* (*Mariage à l'ombre*), mettant en scène le destin tragique d'une actrice juive dans l'Allemagne nazie. Le personnage principal de *Die Buntkarierten* est de nouveau une femme, Guste (interprétée par Camilla Spira), dont le film retrace l'itinéraire depuis sa naissance dans le Berlin de la fin du XX^e siècle jusqu'à l'immédiat après-guerre. Orpheline d'une femme de chambre fille-mère, Guste est essentiellement définie par sa condition sociale (femme de chambre à son tour, puis ouvrière dans une usine de munitions et laveuse de carreaux) et les convictions qu'elle défend. Tout au long de son parcours, elle ne cesse de se rebeller contre sa condition : elle s'oppose à ses premiers patrons et démissionne, puis, portée par ses convictions pacifistes et alors qu'elle élève seule ses deux enfants pendant la Première Guerre mondiale, elle démissionne de nouveau de l'usine d'armement où elle travaillait. Sa vie professionnelle est presque autant représentée à l'écran que sa vie familiale. Son mari, longtemps absent à cause de la Première Guerre mondiale, décède ensuite prématurément. Quant à son fils, il ne partage pas son engagement pacifiste et accepte de travailler pour l'usine d'armement après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, ce qui marque la rupture avec Guste et atténue la douleur de sa perte lorsqu'il décède dans les bombardements de 1945. L'élan spontané de rébellion de l'héroïne face à ses premiers employeurs, rébellion qui se meut ensuite en l'élaboration d'une pensée politique et d'un engagement antimilitariste et

antifasciste conscientisé, structure ainsi la trame narrative de l'intrigue.

Le film accompagne le tournant qui s'amorce à la fin des années 1940 au sein du SED⁴, le parti au pouvoir, qui accueille un nombre croissant de membres féminines. Même si elles demeurent minoritaires, les femmes est-allemandes sont parmi les plus nombreuses à intégrer le Parti socialiste au sein des pays communistes d'Europe centrale et orientale. L'une des caractéristiques par lesquelles la RDA se définira tout au long de son existence repose d'ailleurs sur la revendication d'une égalité entre les sexes, alors que la fin des années 1940 marque dans la plupart des pays occidentaux le retour des femmes au foyer. L'héroïne du film de Kurt Maetzig apparaît libre et moderne et insuffle son énergie aux générations suivantes. Sa fille se coupe les cheveux à la Louise Brooks et, alors qu'Hitler prend le pouvoir, elle a comme meilleure amie la fille de leur voisin juif. Sa petite-fille, jeune femme à la fin de la guerre, surmonte ses appréhensions en décidant de prendre le chemin de l'université. Guste est une précurseuse dont la justesse des revendications est légitimée par les propres épreuves qu'elle a traversées. Sa lutte sans répit pour vivre avec ses intimes convictions se présente dès lors comme une source d'inspiration pour les spectateurs et spectatrices de l'Allemagne orientale.

Si ce portrait de femme engagée et courageuse diffère de la représentation cinématographique des femmes dans d'autres films produits à la même époque (dans lesquels elles apparaissent rarement aussi valorisées et indépendantes), le discours d'égalité entre les sexes promu par le SED n'est cependant pas dépourvu d'ambiguïtés. Michel Christian réinscrit en

effet l'émancipation des femmes défendue par le Parti communiste dans « la volonté d'un régime encore marqué par le fait d'être né sur les ruines du nazisme et donc soucieux d'un projet de transformation sociale continue, passant tour à tour par la coercition, l'éducation et la séduction »⁵. Dès lors, le rôle de « bâtisseuses » assigné aux femmes de la RDA en devenir et que le personnage de Guste incarne pleinement assure aussi une fonction de « prolétariat de substitution »⁶. Les valoriser comme des femmes fortes contribue à passer sous silence les traumatismes dont elles ont été victimes à cause de la guerre ; les impliquer activement dans la construction de l'Allemagne socialiste leur impose un but qui les détourne des éventuelles critiques ou revendications qu'elles pourraient formuler. Surtout, les émanciper confère au régime socialiste une modernité qui accroît sa légitimité.

Légitimer le pouvoir socialiste

En 1949, le départ des dirigeants soviétiques de la Zone d'Occupation Soviétique devenue la République démocratique allemande marque le début de la montée en puissance du SED au sein de toutes les structures étatisées, et en particulier au sein de la DEFA. Le parti au pouvoir cherche à compenser par tous les moyens son absence de légitimité populaire. En effet, à la différence de l'URSS, le régime communiste est-allemand n'est pas issu d'une révolte populaire mais a été en partie importé de l'étranger. Bien qu'allemands, les principaux responsables politiques qui dirigent la RDA se sont pour la plupart exilés en URSS pendant la Seconde Guerre mondiale, d'où ils ont préparé l'après-guerre et la création

d'une Allemagne socialiste⁷. De 1945 à 1949, c'est ensuite sous la supervision des Soviétiques qu'ont été posés les premiers jalons de la RDA. Dès lors, le régime est-allemand ne bénéficie *a priori* d'aucune légitimité populaire. Pour y remédier, le SED s'efforce de forger ce que l'historien Martin Sabrow désigne une « légitimité secondaire » (*sekundärer Legitimität*)⁸, c'est-à-dire une légitimité artificielle, créée de toutes pièces par le pouvoir pour persuader les habitants du succès socialiste. Le parti au pouvoir s'inspire pour cela du modèle soviétique en reprenant les mythes fondateurs du communisme et en l'illustrant à partir de modèles allemands. Les personnalités qui sont célébrées sont, outre les grands noms soviétiques, des Allemands responsables politiques (au premier rang desquels figure Ernst Thälmann, à la tête du Parti communiste allemand de 1925 à 1933 puis déporté et assassiné à Buchenwald en 1944) et des intellectuels communistes. Ces derniers constituent d'ailleurs un pilier fort du régime. Les artistes et les intellectuels activement engagés dans la lutte antifasciste pendant le Troisième Reich et qui s'étaient parfois exilés pendant la guerre choisissent souvent de revenir s'installer dans la partie orientale de l'Allemagne, témoignant par-là de leur volonté de participer à la construction du nouvel État, pour tourner définitivement la page du passé nazi. Des écrivains (Anna Seghers, Bertolt Brecht, Johannes R. Becher), des artistes (le compositeur Hanns Eisler) ou encore des journalistes (Ernst Melis, Gerhard Leo) se retrouvent à Berlin-Est et certains s'installent même dans des lotissements spécialement construits pour ces intellectuels communistes de retour d'exil⁹. En leur donnant les moyens d'exercer leurs métiers de créateurs et de penseurs, il s'agit en premier lieu d'œuvrer à la

prise de conscience politique du plus grand nombre et au renouvellement des mentalités allemandes.

Le domaine de l'historiographie intéresse lui aussi particulièrement les dirigeants est-allemands. Pour suppléer à l'absence de la « Révolution communiste » qui aurait prélué à l'édification de l'Allemagne socialiste, l'histoire officielle revisite le passé national allemand pour en proposer une nouvelle version. Cette réécriture historiographique consiste en particulier à présenter certains événements anciens (par exemple la guerre des paysans au XVI^e siècle, le *Deutscher Bauernkrieg*) comme autant de révoltes du peuple contre une minorité détenant l'argent et le pouvoir. La DEFA propose elle aussi des représentations cinématographiques de ces épisodes historiques en produisant des films qui reprennent les trames de cette histoire officielle. En 1955-1956, le réalisateur Martin Hellberg réalise par exemple le portrait de Thomas Müntzer (1489 env.-1525), l'un des meneurs religieux du *Deutscher Bauernkrieg*. Présenté dans le film comme le pourfendeur des injustices subies par les paysans, le personnage de Müntzer apparaît comme un héros qui partage finalement déjà les valeurs de justice et d'égalité revendiquées par l'idéologie communiste. Tous ses excès, et notamment le fait qu'il ait conduit au massacre une armée de paysans sous-équipés, sont soit passés sous silence, soit justifiés comme une illustration supplémentaire de son engagement sans faille¹⁰.

Une vision univoque de l'histoire

La période nazie est également revisitée par l'historiographie officielle est-allemande. L'historien Bernd Faulenbach¹¹

souligne que la survalorisation de la résistance antifasciste et l'idéalisation des communistes polarisent le discours politique est-allemand et réduisent l'histoire du Troisième Reich à une simple opposition entre le Parti Communiste et l'« impérialisme » fasciste, au détriment des autres formes de résistance et des autres victimes du régime hitlérien. Cette simplification suffit ensuite à présenter la RDA et ses habitants comme les héritiers directs de la lutte communiste menée pendant la guerre, tandis que la RFA incarnerait la continuité du fascisme. Lorsque Martin Sabrow rappelle comment l'historiographie devient un discours du pouvoir (*Herrschaftsdiskurs*)¹², sa réflexion fait écho aux travaux de Michel Foucault qui décrit le contrôle du savoir par le pouvoir dans *Surveiller et punir*¹³. Selon celui-ci, le pouvoir (politique – entre autres), lorsqu'il s'approprie le savoir, ne vise qu'à imposer ses normes aux individus car l'articulation entre les notions de pouvoir et de savoir entraîne un « régime de vérité » : « la vérité est liée circulairement à des systèmes de pouvoir qui la produisent et la soutiennent, et à des effets de pouvoir qu'elle induit et qui la reconduisent »¹⁴. Pour désamorcer le risque de cette prise de contrôle du pouvoir sur le savoir, Foucault suggère alors d'événementialiser l'Histoire afin de prendre en compte la pluralité des épisodes historiques et de rejeter une vision cantonnée à un seul point de vue. Or, en faisant le choix de réduire l'histoire allemande à une lutte manichéenne entre fascisme et communisme, le SED s'inscrit à l'opposé de la proposition énoncée par Foucault. Pour faire taire les voix discordantes alors qu'il accroît son emprise, le parti au pouvoir cherche à répandre une historiographie officielle qui

unifie et simplifie le passé allemand, à son propre bénéfice.

La fresque en deux épisodes consacrée à Ernst Thälmann (*Ernst Thälmann, Sohn seiner Klasse/Ernst Thälmann, fils de sa classe* et *Ernst Thälmann, Führer seiner Klasse/Ernst Thälmann, leader de sa classe*), produite par la DEFA en 1954 et 1955, répond directement à cette ambition. Toutes les conditions sont assurées pour rendre un hommage cinématographique appuyé à l'ancien dirigeant communiste assassiné par les Nazis et pour en faire un modèle à suivre pour les spectateurs est-allemands. Issu de la classe populaire, d'abord ouvrier, Thälmann incarne parfaitement l'homme ordinaire qui gravit courageusement une à une les marches qui le conduisent à son rôle de meneur politique. La DEFA propose une reconstitution historique à grand spectacle¹⁵ tournée en *alphacolor* et confie la réalisation du projet à Kurt Maetzig, soit l'un des cinéastes les plus reconnus de la RDA. Le rôle principal est incarné par Günther Simon, dont c'est l'une des premières apparitions cinématographiques et qui jouera ensuite d'autres personnages exemplaires aux yeux du modèle socialiste, implicitement auréolés de l'héroïsme de Thälmann. Le film s'inscrit dans la démarche visant à personnifier le mythe socialiste, en proposant des figures historiques qui l'incarnent. Le cinéma fait alors « partie d'un tout » en œuvrant à l'établissement de la domination communiste¹⁶.

Par ailleurs, le diptyque consacré à Thälmann illustre aussi l'engouement pour les reconstitutions historiques que partagent la majorité des cinématographies nationales d'Europe centrale et orientale dans la première moitié des années 1950. Figures politiques, mais aussi scientifiques

et artistiques nationales sont érigées au rang de héros dans d'ambitieuses productions soviétiques, polonaises ou roumaines. Il s'agit de personnifier les régimes communistes qui se mettent en place en permettant aux spectateurs de s'identifier à ces nouveaux modèles, tout en véhiculant les valeurs socialistes¹⁷. Ce qui distingue néanmoins la RDA des pays communistes voisins, c'est la concurrence qui l'oppose à la RFA pour se définir comme une Allemagne entière et pleinement légitime. En outre, glorifier des figures héroïques du passé allemand alors que les ruines du nazisme jonchent encore le paysage de l'après-guerre est loin d'être une tâche aisée et requiert une démarcation univoque entre les antifascistes auto-proclamés de la RDA et les « fascistes » qui continueraient d'agir en RFA.

Refuser cette vision manichéenne, opposant communistes et fascistes, aurait conduit à détailler les conditions plus complexes de la fondation de la RDA. Or, « événementialiser une structure de pouvoir, c'est remplacer ses raisons d'être anhistoriques par l'énigme de son surgissement. C'est donc, par-là même, ouvrir la possibilité de sa disparition »¹⁸, un risque inenvisageable pour le SED. L'unification du passé allemand s'accompagne également du recours à un vocabulaire spécifique. Konrad H. Jarausch¹⁹ note par exemple que le terme d'« antifascisme », choisi par la RDA pour définir son identité nationale et affirmer sa singularité, témoigne de sa volonté de se revendiquer en tant qu'État activement engagé dans la lutte contre le fascisme. Jarausch envisage alors l'histoire en RDA comme un « méta-récit » (*Meta-Erzählung*²⁰), affirmant la présence ancienne de travailleurs précurseurs du

communisme sur le territoire allemand. Ce faisant, il paraît alors possible de rompre avec le schéma habituel se réduisant à une Allemagne prussienne portant en germe le national-socialisme. Selon l'idéologie officielle, l'occupation soviétique de la partie orientale du pays n'aurait de fait que permis à ces travailleurs allemands d'accéder enfin aux responsabilités politiques et aux conditions de vie confortables qu'ils méritaient, après plusieurs siècles d'injustices.

En dépit de la réitération de ce même discours idéologique, force est néanmoins de constater l'abandon assez rapide de tels projets cinématographiques hagiographiques. Il en va d'ailleurs de même pour la doctrine du réalisme socialiste. Imposé par le SED à la DEFA en juillet 1952, le réalisme socialiste exigeait une « représentation véridique, historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire »²¹, tout en œuvrant à « la transformation et à l'éducation idéologiques des travailleurs dans l'esprit du socialisme »²². Cette doctrine est toutefois difficile à appliquer. Klaus Finke analyse le glissement vers des personnages moins héroïques mais plus humains dans les films de la DEFA comme l'échec du communisme à modeler la réalité à l'image du mythe²³. Ce constat entraîne dès la seconde moitié des années 1950 un changement de stratégie : le régime est-allemand décide alors de se tourner davantage vers l'extérieur de ses frontières pour gagner en reconnaissance et en légitimité. Là encore, la culture joue un rôle essentiel. Les créations et les collaborations avec des artistes, des éditeurs, des metteurs en scène étrangers sont vivement encouragées par les dirigeants. Sous l'impulsion de l'URSS, et notamment grâce

aux différentes manifestations politiques et artistiques organisées dans les différents États communistes d'Europe centrale et orientale, des liens se créent et des projets de collaboration voient le jour. Le domaine cinématographique n'est pas en reste puisque la DEFA se lance dans plusieurs coproductions avec l'URSS, la Pologne, la Tchécoslovaquie, ou encore la Bulgarie. Il s'agit à la fois de renforcer les relations au sein des pays socialistes et d'encourager les échanges artistiques en élaborant conjointement une représentation commune de l'Histoire.

Se confronter au passé nazi : la mise en scène de la déportation des Juifs dans *Sterne (Zvezdy/Étoiles)*

C'est dans ce cadre qu'émerge le film *Sterne (Zvezdy/Étoiles)*, réalisé en 1959 par le cinéaste est-allemand Konrad Wolf²⁴, qui deviendra l'un des réalisateurs les plus renommés de la DEFA, et scénarisé par l'écrivain bulgare Angel Wagenstein²⁵ qui s'appuie sur sa propre expérience de Résistant pendant la Seconde Guerre mondiale. Le film se déroule pendant la guerre et met en scène l'histoire d'un amour impossible entre un sous-officier allemand chargé de surveiller un camp de transit en Bulgarie et une institutrice juive qui fait partie d'un convoi de déportés grecs en route vers un camp d'extermination en Pologne. Le sous-officier tombe amoureux de la Juive déportée et prend ainsi conscience de l'atrocité du nazisme et de sa propre responsabilité. Après avoir échoué à sauver l'institutrice, il choisit de désertir pour rejoindre les Résistants bulgares. *Sterne* est à la fois un film majeur de l'historiographie de la DEFA,

mais surtout un film précurseur dans l'histoire du cinéma puisqu'il s'agit du premier film de fiction allemand mettant en scène la destruction des Juifs européens par les Nazis pendant la Seconde Guerre mondiale. Le sujet de la déportation n'est ni une simple toile de fond, ni une menace lointaine, mais constitue bel et bien le cœur du film. Le pari est d'autant plus risqué que l'extermination des Juifs pendant la guerre est encore assez largement taboue dans l'Europe de la fin des années 1950. Cependant, le duo Wolf-Wagenstein propose une histoire universelle (un amour empêché) et tragique (pas de *happy-end* à la fin du film), qui ambitionne de toucher tous les spectateurs pour leur faire accéder à cette partie de l'histoire jusqu'alors largement absente des représentations cinématographiques. Cet objectif semble atteint puisque le film circule bien au-delà des frontières est-allemandes et bulgares et il est même récompensé à plusieurs reprises lors de festivals.

Ce qui retient particulièrement l'attention dans le film, c'est la manière dont la mise en scène conjugue habilement des symboles facilement déchiffrables par les spectateurs et une intrigue jusqu'alors inédite au cinéma qui, tout en dépassant le manichéisme des productions précédentes de la DEFA, vise à impliquer les spectateurs émotionnellement. Les symboles repris par *Sterne* sont de plusieurs natures. On retrouve d'abord plusieurs allusions au christianisme tout au long du film, notamment lors des séquences où l'Allemand et la déportée se retrouvent à proximité d'une église et d'un cimetière catholique. L'historien de l'art Stuart Liebmann²⁶ a interprété ce processus – *a priori* déconcertant lorsqu'il s'agit de parler du sort tragique des Juifs – comme le moyen de permettre

aux spectateurs chrétiens de s'identifier plus facilement aux personnages juifs. Par ailleurs, Thomas Elsaesser²⁷ remarque quant à lui la reprise de certains motifs qui évoquent assez directement le documentaire *Nuit et brouillard*, réalisé quelques années plus tôt par Alain Resnais. L'image récurrente des fils barbelés et surtout la dernière apparition de l'héroïne, filmée en gros plan à la porte du wagon emmenant le convoi de déportés, qui rappelle l'image d'archives de la jeune fille du camp de Westerböck utilisée par Resnais, en sont les principaux exemples. On peut simplement y voir la confirmation de la dimension iconique de ces motifs esthétiques, qui participent à l'écriture visuelle de la déportation des Juifs en tant qu'éléments d'un « langage global »²⁸, censé être accessible au plus grand nombre. Enfin, l'institutrice juive donne un visage et une silhouette au convoi de déportés anonymes et l'incarnation qu'elle propose se définit avant tout par sa force inébranlable : bien que victime de la déportation, sa lucidité et le courage dont elle fait preuve la font accéder au rang d'héroïne à part entière, en prise directe avec la réalité, une héroïne qui provoque la prise de conscience du sous-officier allemand. On note le glissement qui s'est opéré dans l'approche de DEFA puisqu'ici, les communistes engagés dans la lutte antifasciste ne sont plus les personnages principaux du film. En outre, l'issue tragique, ou pour le moins très incertaine du film, tranche avec l'avenir lumineux généralement promis à la fin des reconstitutions historiques de la DEFA. *Sterne* s'achève par une adresse directe – « souvenez-vous ! » – qui interpelle les spectateurs et les engage à entamer un processus mémoriel.

***Sterne* au festival de Cannes : une récompense au prix du flou**

Jusqu'en 1973, la RDA ne bénéficie officiellement d'aucune existence à l'Ouest du Rideau de fer. La RFA est la seule Allemagne reconnue par des pays comme la France ou les États-Unis. Cette absence de liens diplomatiques entrave grandement la visibilité de la RDA sur la scène internationale. Il lui est par exemple impossible de présenter des films au festival de Cannes. Pour tenter d'y remédier, plusieurs stratégies sont utilisées. La DEFA parvient par exemple à diffuser quelques-unes de ses productions en marge des sélections officielles, auprès d'un public nettement plus restreint et de manière très confidentielle. *Sterne* constitue un cas assez singulier puisque la coproduction avec la Bulgarie lui permet d'être présentée sous la seule nationalité bulgare, et donc de concourir dans la sélection officielle. Or, bien que l'action du film se déroule en Bulgarie et que le scénariste et l'actrice principale soient bulgares, *Sterne* a déçu au public bulgare, qui n'y a pas reconnu son histoire²⁹. En effet, pendant la guerre, la Bulgarie était l'alliée de l'Allemagne nazie mais grâce à la mobilisation de sa population, elle parvint à sauver les Juifs bulgares de la déportation. Les Juifs des territoires occupés par la Bulgarie (dont la Grèce) n'échappèrent cependant pas au génocide, ce qu'illustre le film. Néanmoins, lors de la projection du film à Cannes, les journalistes français s'attachent davantage à la nationalité allemande du personnage masculin et perçoivent avant tout le film comme une production allemande, sans s'attarder sur sa provenance est-allemande. Ce flou autour des nationalités joue en faveur du film puisqu'il permet de gommer

sa dimension est-européenne (donc implicitement communiste) et la lecture politique que les critiques occidentaux pourraient en faire. La RDA est très rarement mentionnée dans les articles, et si elle est citée, les journalistes français s'empresent de souligner l'absence de « toute propagande superflue »³⁰ pour louer « un des films les plus humains, les plus dépouillés de toute propagande qui ait été tourné sur le problème juif »³¹. Cette dernière tournure problématique témoigne bien de la réticence à formuler la déportation et l'extermination des Juifs par les Nazis. Le terme-même de « déportation » n'est mentionné dans aucun des articles français dédiés au film, alors qu'il s'agit pourtant du cœur de l'intrigue. Les commentaires s'attardent en revanche sur le soin apporté à la reconstitution de l'occupation allemande et témoignent en creux d'un certain soulagement à l'idée que la déportation ne soit pas représentée de manière « trop » directe. La pudeur, la délicatesse et la foi en l'humanité sont les principales qualités attribuées au film par les journalistes français. À l'issue du festival, le film sera récompensé par le Prix spécial du jury, ce qui facilitera sa circulation sur les écrans internationaux. La réticence de ces critiques à s'emparer du film pour lever le tabou sur le sort des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale, conjuguée à l'engagement cannois pour *Sterne* illustre à quel point Konrad Wolf et Angel Wagenstein parvinrent à faire face aux enjeux soulevés par le scénario et à contourner les difficultés liées à la double nationalité du film pour proposer une représentation cinématographique de la déportation qui ouvrira la voie à des films postérieurs.

Bien qu'il s'agisse d'un exemple assez singulier dans l'histoire de la diffusion et

de la réception du cinéma de la DEFA à l'Ouest du Rideau de fer, *Sterne* s'avère révélateur des détours pris par la cinématographie est-allemande pour gagner en reconnaissance à l'extérieur des frontières. On observe finalement que la DEFA ne parvient à s'imposer dans des lieux prestigieux comme le festival de Cannes qu'au prix de la non-prise en compte de sa nationalité est-allemande. Alors que pour les dirigeants est-allemands, il s'agissait précisément, à travers la sélection et la diffusion de films à Cannes, d'améliorer l'image de la RDA à l'étranger, la réception du film de Konrad Wolf par la presse française révèle au contraire que la provenance est-allemande de *Sterne* a été reléguée à l'arrière-plan. Plus généralement, cette tendance s'observe à l'échelle de toute la filmographie de la DEFA, de la fin des années 1950 jusqu'au début des années 1970 : les films est-allemands ne parviennent à être diffusés et reçus positivement à l'Ouest que lorsque leur nationalité est gommée et que leur provenance n'est pas (ou peu) mentionnée.

Les *Kaninchenfilme* : les ambiguïtés de la RDA, entre modernité et chape de plomb

Ce brouillage de la nationalité est-allemande des films de la DEFA à l'étranger échappe certes au contrôle des dirigeants de la RDA, mais résulte en partie des ambiguïtés propres à l'identité est-allemande. En effet, en dépit de la déstalinisation qui s'est accrue depuis 1956 et de la construction du Mur de Berlin en 1961, qui conduit les habitants de la RDA à détourner leurs regards de l'Ouest pour se concentrer sur leur propre réalité,

le gouvernement est-allemand exerce toujours son emprise sur la population en imposant une vision officielle univoque de l'identité est-allemande, au détriment de la pluralité des identités et des points de vue. La censure de la quasi-intégralité des films produits par la DEFA en 1965-66 fournit un nouveau témoignage de cette intransigeance. À l'automne 1964, Léonid Brejnev met un terme à la vague de dés-talinisation en cours. L'année suivante, à la suite à son 11^e plénum, le SED interdit les films produits par la DEFA qui, de son point de vue, vont trop loin dans la remise en question du régime communiste. Or, les films censurés représentent la quasi-intégralité de la production annuelle de la DEFA et leur interdiction représente un véritable coup d'arrêt. Le sentiment de désespoir qui envahit alors les cinéastes est-allemands est particulièrement fort puisqu'il succède brutalement à la timide détente qui régnait avant cette censure soudaine. En encourageant les réalisateurs de la DEFA à détourner leurs regards de l'Ouest pour se concentrer pleinement sur la vie en RDA, la construction du Mur de Berlin avait paradoxalement encouragé une relative libération de la parole, ou elle avait du moins laissé penser qu'il était désormais possible de porter un regard plus critique mais constructif sur les failles de la RDA depuis l'intérieur de ses frontières, sans plus se préoccuper de la comparaison avec l'Allemagne de l'Ouest. Cette démarche d'introspection s'était en outre trouvée renforcée par l'émergence des Nouvelles Vagues cinématographiques en Europe. De jeunes réalisateurs comme des cinéastes reconnus de la DEFA s'étaient alors sentis libres d'élaborer de nouvelles trames narratives délaissant les héros

socialistes stéréotypés pour explorer au contraire les trajectoires d'individus anonymes en proie à des doutes existentiels. Il s'agissait alors moins de questionner la légitimité du régime communiste que de remettre en question son application concrète, dans le seul but d'œuvrer à l'améliorer en mettant à jour certaines limites pour mieux les dépasser. Kurt Maetzig, après avoir participé à la création de la DEFA et après avoir réalisé le diptyque sur Ernst Thälmann, participe à ce mouvement en tournant *Das Kaninchen bin ich* (*Le Lapin c'est moi*, 1965). Le film suit le parcours et les questionnements de Maria, une jeune femme confrontée à certaines contradictions de la société est-allemande. Après être tombée amoureuse de Paul, le magistrat qui a condamné son frère Dieter à la prison pour des motifs obscurs et vraisemblablement politiques, elle comprend que Paul est avant tout carriériste et qu'il se soucie peu des valeurs morales. Giffée par son frère lorsqu'il apprend sa relation, elle rompt avec Paul et avec sa famille pour se rendre à l'université. Cette émancipation fait écho à celle de Guste dans *Die Buntkarierten* mais apparaît cette fois comme une critique du système judiciaire de la RDA. Le film est interdit par le SED en décembre 1965 et donnera son nom à l'ensemble des productions de la DEFA censurées à la même occasion, connues depuis sous le nom de *Kaninchenfilme*³². Alors que ces films s'inscrivaient dans le courant cinématographique européen des Nouvelles Vagues, que leurs diffusions dans de nombreux festivals depuis les années 1990 attestent de leur succès public et critique et qu'ils auraient donc fourni à la RDA une excellente occasion de rayonner à l'étranger, ces films furent interdits par le SED.

De *Die Legende von Paul und Paula* (1972) à *Treffen in Travers* (1988) : un morcellement identitaire

Une nouvelle occasion manquée se reproduit en 1973, année de la reconnaissance officielle de la RDA par les pays occidentaux. L'établissement de relations diplomatiques fluidifie les échanges avec l'Ouest et permet enfin à la DEFA de concourir au festival de Cannes sous la seule nationalité est-allemande. Pourtant, alors que les dirigeants est-allemands s'étaient précédemment efforcés d'obtenir l'autorisation de présenter l'une de leurs productions cinématographiques sur la Croisette, ils refusent cette année-là la proposition des organisateurs du festival d'inscrire *Die Legende von Paul und Paula* (*La Légende de Paul et Paula*, Heiner Carow, 1972) à la sélection officielle. Le film est pourtant l'un des plus emblématiques de la DEFA. Il raconte l'histoire d'amour de Paula (Angelica Dömrose), une mère célibataire en situation assez précaire, et de Paul (Winfried Glatzeder), un fonctionnaire plus privilégié mais désabusé. Alors que tout semble les opposer, Paul et Paula tombent amoureux et fondent une turbulente famille recomposée. Le réalisateur donne ici à voir différents visages d'une société est-allemande en pleine transition. Bien que de nouveau éloigné du discours officiel du régime, *Die Legende von Paul und Paula* est néanmoins autorisé suite à la modification de la fin du film : le SED impose en effet la mort en couches de l'héroïne. Cette issue tragique ne suffit pas pour autant à gommer tout ce qui s'écarte de la doctrine communiste, ce qui conduira le gouvernement à refuser la programmation du film au festival de Cannes³³.

Cette réception contrastée de *La Légende de Paul et Paula* témoigne ainsi de la montée croissante des tensions qui définissent l'identité est-allemande. Alors que la société aspire à plus d'émancipation, le parti au pouvoir maintient son contrôle. Au fil des années 1970, l'équilibre semble de plus en plus difficilement tenable. Si les films de la DEFA ne tentent plus de critiquer ouvertement le régime, les coulisses révèlent néanmoins un net accroissement des défections : à l'instar de nombreux acteurs et actrices de la DEFA, Angelica Dömrose et Winfried Glatzeder quittent la RDA pour s'installer en RFA au début des années 1980. En 1976, lorsque le chanteur Wolf Biermann est déchu de sa nationalité est-allemande en raison de ses textes jugés trop critiques, de nombreux professionnels de la DEFA se joignent aux protestations contre le gouvernement avant de quitter la RDA.

Un film en particulier, *Treffen in Travers* (*Rendez-vous à Travers*, Michael Gwisdek, 1988), raconte les doutes et l'absence de perspective qui concourent au délitement de la société est-allemande à la veille de la chute du Mur. 1989 est l'année du bicentenaire de la Révolution française et la RDA s'empare de cette occasion pour revisiter une fois de plus l'historiographie officielle. Il s'agit de souligner la proximité des revendications des Révolutionnaires avec la légitimité du régime communiste. Plusieurs événements scientifiques sont organisés en RDA autour de cette commémoration et plusieurs projets de films historiques mettant en scène la Révolution française sont discutés au sein de la DEFA. Michael Gwisdek réalise ainsi *Treffen in Travers*, qui constituera la dernière participation de la DEFA au

festival de Cannes en 1989. Le film met en scène la rencontre en Suisse en 1793 de Georg Forster (Hermann Beyer), de sa femme Therese (Corinna Harfouch), de leurs deux petites filles et de leur ami Ferdinand Huber (Uwe Kockisch). Forster ayant activement œuvré à la République de Mayence, il est contraint à l'exil en France et ce rendez-vous en Suisse constitue sa seule possibilité de revoir sa famille. Sa femme lui annonce sa volonté de divorcer pour épouser Huber. Les retrouvailles, les déchirements et les conflits intérieurs des trois personnages sont combinés avec une réflexion sur l'engagement politique et les renoncements que cela implique. Ces questionnements trouvent une résonance toute particulière dans le contexte de la fin des années 1980 en RDA. Alors que l'historiographie est-allemande présente la Révolution française de 1789 comme l'une des premières révoltes du peuple contre l'oppression monarchique, le réalisateur prend d'emblée le contre-pied de cette image héroïque puisque la séquence d'ouverture montre une guillotine en train d'être montée. L'assemblage de l'instrument se fait sous un temps pluvieux et les tonalités grises de l'image évoquent la noirceur de l'époque. L'action du film ne se déroule pas en 1789 mais pendant les dérivés de la Terreur. Le message est donc clair : il n'est pas question ici de glorifier une révolution populaire, mais au contraire d'en pointer les dérivés et les limites. Progressivement, les éléments qui participent de la reconstitution historique (les décors, les costumes) s'estompent jusqu'à faire oublier que le film se déroule à la fin du XVIII^e siècle. Par exemple, lorsque Huber et Therese se rendent chez le maire pour demander le divorce, la séquence évoque

plutôt une situation courante en RDA à la fin des années 1980³⁴. Toute la mise en scène vise ainsi à faire oublier que l'intrigue se déroule dans une période historique lointaine pour souligner à l'inverse l'analogie avec le contexte de réception des spectateurs est-allemands. Il ne s'agit pas pour autant d'une critique directe de la RDA, mais plutôt d'une prise de distance par rapport aux choix dont disposent les habitants de la RDA entre l'engagement politique en faveur du communisme et la tentation de la fuite pour une existence plus facile, mais peut-être sans saveur. On peut voir dans Therese, qui hésite entre son mari et son amant, une allégorie du peuple est-allemand face au choix de rester en RDA ou de fuir à l'Ouest. Forster incarne le Révolutionnaire ardent, mais déliquescence. Il est physiquement amoindri par la maladie, il est fiévreux et effraie ses propres filles. Néanmoins, il a gardé intacts ses idéaux révolutionnaires et déploie beaucoup d'énergie à les défendre. Face à lui, son ami Huber, amant de Therese, nettement plus rassurant physiquement mais dépourvu de tout charisme et de tout courage, se révèle très inconstant dans les idées politiques qu'il défend. Partagée entre le désir d'être libre de choisir sa voie, c'est-à-dire de quitter Forster pour épouser l'homme qu'elle aime, et la difficulté à accepter l'échec de son couple, Therese est la plus lucide des trois personnages puisqu'elle est finalement la seule à assumer les conséquences de ses actes. Le film s'achève d'ailleurs sur sa réussite (on apprend qu'elle deviendra ensuite une écrivaine célèbre), et sur la mort de Forster. Ainsi, à partir des dérivés de la Terreur, *Treffen in Travers* propose une parabole sur la situation du peuple est-allemand, qui peine à se défaire des idéaux

fanés du communisme, sans pour autant pouvoir compter sur un soutien extérieur réel et contraint de se fier à lui seul.

Conclusion

Ce rapide parcours à travers la riche cinématographie de la DEFA de 1949 à 1989 illustre la multiplicité des facettes de l'identité nationale est-allemande et dévoile en creux l'impossibilité pour le régime communiste de la figer, en dépit de tous ses efforts. Si le pouvoir en place a tenté d'user du cinéma comme un outil pour faire évoluer les mentalités, imposer de nouvelles normes et rendre l'idéologie socialiste plus proche des citoyens et citoyennes de la RDA, force est de constater à quel point les films révèlent avant tout l'écart irréductible entre le discours idéologique univoque et la pluralité des identités est-allemandes. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que la DEFA précède non seulement la création officielle de la RDA de trois années, mais qu'elle survit également momentanément à la chute du Mur, puisqu'elle ne sera dissoute qu'en 1992.

D'autre part, si une identité, quelle qu'elle soit, se construit aussi dans la comparaison et dans la confrontation avec l'altérité, la perspective cinématographique permet de rappeler que tout au long de l'existence de la DEFA, la RDA s'est longtemps efforcée d'accroître sa visibilité à l'Ouest du Rideau de fer pour concurrencer la RFA voisine, notamment à travers la sélection de films de sa production nationale au festival de Cannes, mais très souvent au prix de la non-prise en compte de la provenance est-allemande de ces films. Ironie de l'Histoire, cette reconnaissance extérieure tant désirée n'arrivera seulement qu'après 1989. En effet, ce n'est qu'au moment de sa disparition que des cinéastes étrangers s'intéressent enfin à la RDA : Jean-Luc Godard, Chris Marker ou encore Marcel Ophüls trouvent dans l'intermède entre la chute du Mur et l'unification allemande matière cinématographique à explorer³⁵. Depuis, l'engouement des publics étrangers pour des productions cinématographiques choisissant la société est-allemande comme toile de fond témoigne de cet intérêt tardif mais renouvelé.

BIBLIOGRAPHIE

- Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres, New-York, Verso, 2006.
- Skyler Arndt-Briggs, Barton Byg, Andy Räder, Evan Torner et Michael Wedel (dir.), *DEFA International. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau*, Wiesbaden, Vs Verlag, 2012.
- David Bathick, « Holocaust Film before the Holocaust: DEFA, Antifascism and the Camps », *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 18, n°1, 2007, p.109-134.
- Cyril Buffet, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Condé-sur-Noireau, Cerf-Corlet, « 7^{ème} Art », 2007.
- Michel Christian, « Femmes et hommes dans les partis communistes du bloc de l'est. Le cas est-allemand », in Michel Christian, Alix Heiniger (dir.), « Femmes, genres et communismes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n° 126, 2015/2, p. 87-104.
- Thomas Elsaesser, « Histoire palimpseste, mémoires obliques. À propos de *Sterne* de Konrad Wolf », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* n°58, 2009, p. 11-29.

- Bernd Faulenbach, « Les deux Allemagnes face à l'héritage national-socialiste », Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945- 1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, volume 1/3, Ville-neuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 159-172.
- Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
- Klaus Finke, *Politik und Film in der DDR*, Oldenburg, BIS-Verlag, 2007.
- Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976.
- Jean-Michel Frodon, *La projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1998.
- Mette Hjort, Scott MacKenzie (dir.), *Cinema and nation*, London, New-York, Routledge, 2000.
- Stuart Liebman, « Les premiers films sur la Shoah : les Juifs sous le signe de la croix », *Revue d'histoire de la Shoah* n°195, 2011, p.145-179.
- Chantal Metzger (dir.), *La République démocratique allemande : la vitrine du socialisme et l'envers du miroir (1949-1989-2009)*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
- Jan Palmowski, *Inventing a socialist nation. Heimat and the politics of everyday life in the GDR, 1945-1990*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Michel Piccoli, *Dialogues égoïstes*, Paris, Olivier Orban, 1976.
- Roger Pol-Droit (dir.), *Figures de l'altérité*, Paris, Presses universitaires de France, 2014.
- Valerie Pozner, « Le "réalisme socialiste" et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », in Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme, Theoreme*, n° 8, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 11-17
- Nadège Ragaru, « The Female Body of Jewish Suffering: The Cinematic Recreation of the Holocaust in the Bulgarian-German Co-production "Zvezdi/Sterne/Stars" (1959) », in *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, n° 2 6, 2015, p. 103-117.
- Martin Sabrow (dir.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig, Akademische Verlaganstalt, 1997.
- Martin Sabrow (dir.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Cologne, Böhlau, 2000.
- Jean-Paul Sardon, « Mariage et divorce en Europe de l'Est », *Population*, n° 3, 1991, p. 547-597.
- Perrine Val, *Les relations cinématographiques entre la France et la RDA : entre camaraderie et exotisme (1946-1992)*, thèse de doctorat, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2018.
- Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain pendant la période communiste : représentation de l'histoire nationale*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2011.
- Cécile Vigneulle, *Historiographie et politique en RDA : l'exemple de Thomas Müntzer*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 1997.
- Michael Wedel, Elke Schieber (dir.), *Konrad Wolf, Werk und Wirkung*, Berlin, BFF, Vistas, 2009.

NOTES

1. Cet article s'appuie sur les recherches présentées dans ma thèse intitulée « Les relations cinématographiques entre la France et la RDA : entre camaraderie et exotisme (1946-1992) » et soutenue à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en 2018.
2. Cyril Buffet, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Condé-sur-Noireau, Cerf-Corlet, « 7ème Art », 2007.
3. Chantal Metzger (dir.), *La République démocratique allemande : la vitrine du socialisme et l'envers du miroir (1949-1989-2009)*, Bruxelles, Peter Lang, 2009.
4. Sozialistische Einheitspartei Deutschlands (Parti socialiste unifié d'Allemagne).
5. Michel Christian, « Femmes et hommes dans les partis communistes du bloc de l'est. Le cas est-allemand », in Michel Christian, Alix Heiniger (dir.), *Femmes, genres et communismes, Vingtième Siècle. Revue d'histoire* n°126, 2015/2, p. 104.
6. Expression citée par Michel Christian, *op.cit.*, p. 104.

7. Wilhelm Pieck (1876-1960) par exemple, avant de devenir le premier chef d'État de la RDA, s'est d'abord exilé à Moscou pendant la Seconde Guerre mondiale. Il y a cofondé le Comité national pour une Allemagne libre (*Nationalkomitee Freies Deutschland*) regroupant des Allemands antifascistes ; cette Allemagne contribua après la guerre à l'édification du régime communiste au sein de la Zone d'occupation soviétique.
8. Martin Sabrow (dir.), *Verwaltete Vergangenheit. Geschichtskultur und Herrschaftslegitimation in der DDR*, Leipzig, Akademische Verlagsanstalt, 1997, p.10.
9. Max-Lingner-Stiftung, « Drei Siedlungen für die schaffende Intelligenz in Ost-Berlin », en ligne : <https://www.max-lingner-stiftung.de/intelligenzsiedlungen> (consulté le 20 avril 2021).
10. Cécile Vigneulle, *Historiographie et politique en RDA : l'exemple de Thomas Müntzer*, thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 1997.
11. Bernd Faulenbach, « Les deux Allemagnes face à l'héritage national-socialiste », Jean-Paul Cahn, Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne 1945- 1961. De la « catastrophe » à la construction du Mur*, volume 1/3, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p.167.
12. Martin Sabrow (dir.), *Geschichte als Herrschaftsdiskurs. Der Umgang mit der Vergangenheit in der DDR*, Cologne, Böhlau, 2000, p. 12-13.
13. Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1976.
14. *Ibid.*, p. 160.
15. De nombreux figurants sont engagés, ainsi que quelques acteurs étrangers, dont Michel Piccoli. Dans son autobiographie, ce dernier décrit son « curieux malaise » : « l'événement prenait des allures grotesques, fantomatiques et inquiétantes ». Michel Piccoli, *Dialogues égoïstes*, Paris, Olivier Orban, 1976, p. 120-121.
16. Klaus Finke, *Politik und Film in der DDR*, Oldenburg, BIS-Verlag, 2007, p. 944-945.
17. Aurelia Vasile, *Le cinéma roumain pendant la période communiste : représentation de l'histoire nationale*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 2011, p. 317-318.
18. Philippe Chevallier, *Michel Foucault. Le pouvoir et la bataille*, PUF, Paris, 2014, p. 68.
19. Konrad H. Jarausch, « Die DDR-Geschichtswissenschaft als "Meta-Erzählung" », in Sabrow (dir.), *Verwaltete Vergangenheit*, p. 27.
20. *Ibid.*, p. 27-28.
21. Statuts de l'Union des écrivains soviétiques rédigés à l'occasion du premier congrès des écrivains soviétiques qui se tint à Moscou en août 1934.
22. *Ibid.* Voir Valérie Pozner, « Le "réalisme socialiste" et ses usages pour l'histoire du cinéma soviétique », in Kristian Feigelson (dir.), *Caméra politique. Cinéma et stalinisme, Théorème*, n° 8, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 11-17.
23. Finke, *Politik und Film in der DDR*, p. 947.
24. Fils de l'écrivain Friedrich Wolf et frère de Markus Wolf, qui dirige le service des renseignements extérieurs de la RDA, Konrad Wolf (1925-1982) est l'un des cinéastes est-allemands les plus reconnus. Michael Wedel, Elke Schieber (dir.), *Konrad Wolf, Werk und Wirkung*, Berlin, BFF, Vistas, 2009.
25. Angel Wagenstein (né en 1922) passe son enfance à Paris. Rentré dans son pays natal, il participe à la lutte antifasciste avant d'être interné dans un camp de travail. Il s'évade mais est de nouveau arrêté puis condamné à mort en 1944 avant d'être sauvé par l'arrivée de l'Armée rouge. Après la guerre, il étudie le cinéma à Moscou et devient scénariste.
26. Stuart Liebman, « Les premiers films sur la Shoah : les Juifs sous le signe de la croix », *Revue d'histoire de la Shoah*, n°195, 2011, p. 145-179.
27. Thomas Elsaesser « Histoire palimpseste, mémoires obliques. À propos de *Sterne* de Konrad Wolf », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 58, 2009, p. 11-29.
28. « Iconic images express an aura of timelessness and a lack of spatial specificity. Being limited in number and often repeated, they achieve the status of a global – some would say universal – language ». David Bathick, « Holocaust Film before the *Holocaust*: DEFA, Antifascism and the Camps », *Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 18, n° 1, 2007, p. 129.

29. Nadège Ragaru, « The Female Body of Jewish Suffering: The Cinematic Recreation of the Holocaust in the Bulgarian-German Co-production "Zvezdi/Sterne/Stars" (1959) », in *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft*, n° 26, 2015, p.103-117.
30. Louis Chauvet, *Le Figaro*, 7 mai 1959.
31. Elsa Casals, *Le Dauphiné Libéré*, 9 mai 1959.
32. Parmi eux : *Spur der Steine* (*La Trace des pierres*, Frank Beyer), *Denk bloss nicht, ich heule* (*Ne pense surtout pas que je pleure*, Frank Vogel), *Berlin um die Ecke* (*Berlin, au coin de la rue*, Gerhard Klein), *Wenn du gross bist, lieber Adam* (*Quand tu seras grand, cher Adam*, Egon Günther), *Karla* (Hermann Zschoche), *Jahrgang 45* (*Génération 45*, Jürgen Böttcher), *Ritter des Regens* (*Le Chevalier de la pluie*, Egon Schlegel, Dieter Roth), *Hände hoch - oder ich schiesse!* (*Haut les mains ou je tire !*, Hans-Joachim Kasprzik), *Der Frühling braucht Zeit* (*Le Printemps a besoin de temps*, Günter Stahnke).
33. Marcel Martin, « Festival de Cannes » in *L'Écran*, n° 27, 1974, p. 34.
34. Cf. Jean-Paul Sardon, « Mariage et divorce en Europe de l'Est », *Population*, n° 3, 1991, p. 547-597.
35. Respectivement dans *Allemagne année 90 neuf zéro*, *Berliner Ballade* et *November Days*, réalisés en 1990.