



HAL
open science

La RDA dans le docufiction/Dokudrama allemand : pénurie, grisaille et redéfinition des signes du passé par l'Ouest

Matthias Steinle

► To cite this version:

Matthias Steinle. La RDA dans le docufiction/Dokudrama allemand : pénurie, grisaille et redéfinition des signes du passé par l'Ouest. L'écriture documentaire de l'histoire: le montage en récit, Ania Szczepanska et Nadège Ragaru, Nov 2015, Paris, France. pp.30-44. hal-01397438

HAL Id: hal-01397438

<https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01397438v1>

Submitted on 17 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA RDA DANS LE DOCUFICTION/DOKUDRAMA ALLEMAND : PÉNURIE, GRISAILLE ET REDÉFINITION DES SIGNES DU PASSÉ PAR L'OUEST

MATTHIAS STEINLE

UNIVERSITÉ PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE (IRCAV)

La chute du Mur et la réunification de l'Allemagne ont marqué une césure fondamentale qui a obligé les Allemands à redéfinir leur identité nationale sur fond de mémoire divisée entre Est et Ouest. S'il y a unanimité à décrire l'histoire de la RFA comme celle d'une *geglückte Demokratie*, une « démocratie réussie », d'après l'expression de l'historien Edgar Wolfrum¹, la définition de l'expérience historique de la RDA est loin d'être consensuelle : s'agit-il d'une « dictature totalitaire » (*totalitäre Diktatur*), d'une « dictature autoritaire » (*autoritäre Diktatur*), d'une « dictature moderne » (*moderne Diktatur*) ou d'une « dictature commode » (*kommode Diktatur*)² ? Dans le processus de (re)définition de l'histoire comme fondement identitaire, en tant qu'« agence de travail de mémoire »³, la télévision a joué un rôle significatif. Ses images et récits, documentaires et fictionnels, étaient – et sont toujours – des sources importantes de connaissance du passé et des agents d'interprétation et d'appropriation.

Cette contribution propose de se pencher sur un genre de films qui a eu un impact considérable auprès du grand public dans le façonnage de l'image de la RDA : le « docufiction » ou *Dokudrama* comme on l'appelle outre-Rhin qui combine la promesse de sérieux du « docu- » avec l'attractivité du « -drame ». En 1981 déjà, Serge Daney écrivait à propos du docudrame américain : « Il s'agit là

¹ Edgar Wolfrum, *Die geglückte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart : Klett-Cotta, 2006.

² Alf Lüdtke, « La République démocratique allemande comme histoire. Réflexions historiographiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53 (1), janv.-fév. 1998, p.3-39 ; Michel Christian, Emmanuel Droit, « Écrire l'histoire du communisme : l'histoire sociale de la RDA et de la Pologne communiste en Allemagne, en Pologne et en France », *Genèses*, 61, 4^{ème} trim., 2005, p.118-133.

³ Voir le chapitre « Das mediale Gedächtnis: Fernsehen als Agentur der Erinnerung », in: Andrea Brockmann, *Erinnerungsarbeit im Fernsehen. Das Beispiel des 17. Juni 1953*, Cologne : Böhlau Verlag, 2006.

de la forme par excellence, voire de la seule forme, à travers laquelle le grand public pouvait s'intéresser à de grands sujets »⁴. Ainsi, « il y a là une responsabilité immense » car « les docu-drames touchent des millions de gens, leur version des faits devient *la* version »⁵. Si journalistes et chercheurs s'accordent sur l'influence considérable de ce genre populaire sur les représentations de l'histoire, le docufiction demeure peu apprécié par la critique⁶. D'un point de vue cinématographique et intellectuel, les docufictions allemands semblent nous ramener à l'époque de « Neandertal⁷ » ; cette configuration est liée au contexte culturel, mémoriel et économique et non au mélange entre fiction et documentaire. Ce dernier peut en effet être très stimulant, comme en témoignent certaines productions télévisuelles allemandes des années 1970⁸.

Sur les petits écrans en Allemagne se sont imposés, à la fin des années 1990, deux formes de *Dokudrama* : une tendance plus proche du registre documentaire dans laquelle témoins, images d'archives et reconstitutions se complètent et un courant se réclamant davantage du film historique hollywoodien. Le concept de *historical event television* (de télévision

⁴ Serge Daney, « Le docudrama américain », *Cahiers du cinéma*, 319, janv. 1981, p.13-14, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.14.

⁶ « Dans le docu-fiction, chacun des deux termes cherche à se faire passer pour l'autre! Le documentaire voudrait être "vraiment" distrayant, et la fiction "réellement" scientifique ! Le résultat de ce mélange n'est évidemment ni l'un ni l'autre. Le docu-fiction est non seulement un faux documentaire, [...], mais aussi une fausse fiction : en prétendant se faire accroire comme non-fiction, se faire valoir "pour de vrai", la fiction abandonne toute ambition et invention dramatiques au bénéfice d'une fausse actualité dramatisée à effet de réel". On perd donc sur les deux tableaux ». Voir François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris : Klincksieck, 2009, p.155 et suivante.

⁷ *Ibid.*, p.158.

⁸ Knut Hickethier, « Fiktion und Fakt. Das Dokumentarspiel und seine Entwicklung bei ZDF und ARD », in : Helmut Kreuzer, Karl Prümm (dir.), *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*, Stuttgart : Reclam, 1979, p.53-70.

événementielle de l'histoire)⁹ permet de penser ces deux sensibilités ensemble, en les abordant depuis leur fonction dans l'espace public. Ce concept vise à désigner la spécificité de la production allemande dans son rapport à l'événement : premièrement, les films s'inscrivent dans la commémoration d'événements historiques ; deuxièmement, par la présence de vedettes et/ou le traitement de sujets polémiques, ils créent l'événement.

A considérer la production de *Dokudramen* en Allemagne réunifiée, force est de constater que ces films traitent de l'histoire contemporaine, mais que celle-ci ne semble commencer qu'avec la Seconde Guerre mondiale. Trois groupes se dessinent, qui se distinguent selon des caractéristiques thématiques, temporelles et spatiales : le Troisième Reich, l'après-guerre en zone d'occupation occidentale puis en RFA et la RDA¹⁰. D'un côté, le premier groupe de films, consacré au passé national-socialiste, se concentre sur Hitler, les principaux dirigeants nazis et l'armée : Hitler en constitue la figure-clé, comme dans *La Chute* (*Der Untergang*, Oliver Hirschbiegel, 2004, 148 min), suivi par Albert Speer dans *Speer & Hitler, l'architecte du diable* (*Speer und Er*, Heinrich Breloer, 2005, 270 min) et quelques figures de résistants comme Claus von Stauffenberg, dans le film *Stauffenberg* (2004, 90 min) de Jo Baier. De l'autre, la fin de la guerre constitue la thématique centrale, l'accent étant placé sur la souffrance des populations civiles lors du bombardement de villes telles que *Dresde* (*Dresden*, Roland S. Richter, 2005, 177 min) ou sur les derniers jours de combat, par exemple dans *La dernière bataille. Berlin, avril 1945* (*Die letzte Schlacht: Berlin, April 1945*, Hans-C. Blumenberg, 2005, 105 min). *Hiver 1945* (*Die Flucht*, Kai Wessel, 2007, 180 min) dépeint plus spécifiquement les expulsions d'Allemands depuis les territoires de Prusse orientale.

Là où les docufictions consacrés à la Seconde Guerre mondiale offrent une figuration de la souffrance des Allemands, les œuvres portant sur l'histoire de l'Allemagne de l'Ouest sont parsemées de miracles, comme le souligne le

⁹ Tobias Ebbrecht, « History, Public Memory and Media Event », *Media History*, 13 (2/3), 2007, p.221-234; Tobias Ebbrecht, Matthias Steinle, « Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive », *MEDIENwissenschaft*, 3, 2008, p.250-255.

¹⁰ Pour de plus amples développements, voir Matthias Steinle, « Fiction et docufiction – Le passé national-socialiste dans le “Dokudrama” allemand contemporain : resémantisation des signes et saturation de l'image », in : Hélène Camarade, Elizabeth Guilhamon, Claire Kaiser (dir.), *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq : Septentrion, 2013, p.71-100.

titre emblématique *Le Miracle de Berne* (*Das Wunder von Bern*, Sönke Wortmann, 2003, 113 min), dédié à la victoire de la RFA lors de la coupe du monde de football de 1954. Les dangers sont vus comme provenant de l'extérieur, ainsi dans le film consacré au blocus de Berlin par l'URSS en 1948 et à la mise en place d'un pont aérien : *Airlift: seul le ciel était libre* (*Die Luftbrücke. Nur der Himmel war frei*, Dror Zahavi, 2005, 186 min). Alternativement, la menace est attribuée aux forces de la nature, qu'il s'agisse du raz-de-marée ayant dévasté Hambourg en 1962 (*Die Nacht der großen Flut*, « La nuit du grand déluge »¹¹, Raymond Ley, 2005, 150 min) ou de l'accident minier de Lengede (*Le Miracle de Lengede*, *Das Wunder von Lengede*, Kaspar Heidelbach, 2003, 182 min), auxquels survécurent miraculeusement les mineurs bloqués au fond de la mine.



Fig. 1 Affiche de *Das Wunder von Bern* (*Le Miracle de Berne*, Sönke Wortmann, 2003). L'affiche propose une vision mythologique de l'histoire en proclamant : « Chaque enfant a besoin d'un père. Chaque homme a besoin d'un rêve. Chaque peuple a besoin d'une légende ».

Contrairement à l'écriture mythologisante de l'histoire de l'Allemagne de l'Ouest offerte dans les docufictions, le récit de la RDA est sensiblement moins

¹¹ Les titres de films qui n'ont pas été distribués en France ont été traduits par l'auteur. Le titre est alors placé entre guillemets.

enthousiaste. Son histoire est racontée à travers ses crises et en trois dates. La première date est celle du 17 juin 1953 avec des films sur le soulèvement populaire contre le régime communiste, à l'image de *Der Aufstand* (« *Le soulèvement* », Hans-C. Blumenberg, 2003, 105 min), *Zwei Tage Hoffnung* (« *Deux jours d'espoir* », Peter Keglevic, 2003, 89 min), *Tage des Sturms* (« *Jours de tempête* », Hans-Werner Honert, 2003, 95 min). Puis vient le 13 août 1961 avec la construction du Mur : *Le Tunnel* (*Der Tunnel*, Roland S. Richter, 2001, 150 min), *Die Mauer – Berlin '61* (« *Le Mur, Berlin '61* », Hartmut Schoen, 2005, 89 min), *Le Perroquet rouge* (*Der rote Kakadu*, Dominik Graf, 2005, 128 min), *Böseckendorf - Die Nacht in der ein Dorf verschwand* (« *Böseckendorf : la nuit où tout un village disparut* », Oliver Dommenges, 2009, 96 min). La troisième séquence temporelle est celle de la chute du Mur, le 9 novembre 1989, et de la réunification : *Les Heures historiques* (*Deutschlandspiel*, Hans-C. Blumenberg, 2000, 178 min), *Prager Botschaft* (« *Ambassade de Prague* », Lutz Konermann, 2007, 96 min), *Wir sind das Volk – Liebe kennt keine Grenzen* (« *Nous sommes le peuple. L'amour ne connaît pas de frontières* », Thomas Berger, 2008, 184 min), *Les Trains de la liberté* (*Zug in die Freiheit*, Sebastian Dehnhard/Matthias Schmidt, 2014, 90 min).

Dans ces films, la RDA est réintégrée dans l'histoire miraculeuse de la RFA, comme en témoignent *Das Wunder von Berlin*, littéralement « Le Miracle de Berlin » qui fut traduit en français *Une jeunesse berlinoise* (2007), et *Le miracle de Leipzig* (*Das Wunder von Leipzig - Wir sind das Volk*, 2009). La focalisation sur ces crises sociales et politiques se reflète dans le découpage temporel retenu par le docufiction *Die Wölfe* (« *Les loups* », Friedemann Fromm, 2009, 270 min) qui relate, en trois volets, la vie d'une bande de jeunes à Berlin-Est : le premier se déroule pendant le blocus de Berlin en 1948, le deuxième au moment de la construction du Mur en 1961 et le troisième pendant *die Wende* en 1989. Les quelques films qui ne portent pas sur ces trois dates clefs y sont liés à travers les lieux de mémoire que représentent le Mur, comme dans *La femme de Checkpoint Charlie* (*Die Frau vom Checkpoint Charlie*, Annette Hess/Miguel Alexandre, 2007, 2x89 min) et *Geheimsache Mauer – Die Geschichte einer deutschen Grenze* (« *Dossier secret Mur. L'histoire d'une frontière allemande* », Christoph Weinert/Jürgen Ast, 2011, 90 min), la Zonengrenze, la frontière entre les deux Allemagne dans *Die Todesautomatik* (« *L'automatique meurtrière* », Niki Stein, 2007, 90 min) ou l'institution de la Stasi dans *La vie des autres* (*Das Leben der Anderen*, Florian Henckel von Donnersmark, 2005, 137 min).



Fig. 2 Affiche de *Die Frau vom Checkpoint Charlie* (*La femme de Checkpoint Charlie*, Annette Hess/Miguel Alexandre, 2007). Veronika Ferres dans le rôle d'une (super-)mère qui se bat pour récupérer ses enfants restés en RDA.

La concentration des *Dokudramen* sur les crises et sur l'appareil répressif est-allemand comme seul lieu de mémoire véhicule la thèse téléologique d'un « Untergang auf Raten »¹², d'une chute à crédit. Toute la complexité du système de l'Allemagne socialiste et des interactions entre pouvoir et société pendant l'ère socialiste est ainsi gommée¹³. L'établissement de cette typologie — qui fait certainement tort à maints films — suggère l'existence de tendances et de choix thématiques, qui reflètent la perception dominante, dans les media allemands, de l'histoire contemporaine. Trois schémas de narration s'y dessinent : le récit d'un Troisième Reich marqué par une souffrance partagée par tous, celui d'une RDA en crise permanente, site — pour une partie des Allemands — de la poursuite des souffrances, et enfin la RFA envisagée comme une communauté solidaire qui serait miraculeusement parvenue à échapper à la souffrance et aurait finalement réussi à en arracher les « frères et sœurs à l'Est ». Ces films sont pour la plupart produits par des Allemands de l'Ouest et des sociétés de production ouest-allemandes (notamment Nico Hofmann pour teamWorx,

¹² Armin Mitter, Stefan Wolle, *Untergang auf Raten. Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte*, Munich : Bertelsmann, 1993.

¹³ Expertenkommission, « Die Empfehlungen der Expertenkommission zur Schaffung eines Geschichtsverbundes ‚Aufarbeitung der SED-Diktatur‘ », in: Martin Sabrow et al. (dir.), *Wohin treibt die DDR-Erinnerung? Dokumentation einer Debatte*, Bonn, Bundeszentrale für politische Bildung, 2006, p.17-43, p.34 et suivante.

Ulrich Lenze pour Cinecentrum et Guido Knopp pour la ZDF) ; ils sont réalisés par des Allemands de l'Ouest et joués par des acteurs ouest-allemands célèbres (les noms de Veronika Ferres, Sebastian Koch et Heino Ferch, récurrents, permettent d'offrir une meilleure diffusion internationale aux films)¹⁴.

Les films sur la RDA s'inscrivant dans la tendance documentaire se caractérisent par un mélange entre images d'archives, reconstitutions fictionnelles et témoignages, où chaque élément authentifie l'autre dans un cercle autoréférentiel. Cette « esthétique du trop-plein »¹⁵ qui promet de « tout montrer, tout représenter, tout dire, tout faire entendre », enferme l'histoire dans une interprétation sans questions et sans débat. Dans les films de Guido Knopp et de Hans-C. Blumenberg — spécialisé dans la réalisation pour la deuxième chaîne publique (ZDF) de grandes fresques (comme *Deutschlandspiel* et *Der Aufstand*) —, l'utilisation arbitraire des images d'archives peut susciter des réserves parmi les historiens ; dans le meilleur des cas, celles-ci n'ont qu'un rôle illustratif ; leur origine et les conditions de leur utilisation ne sont jamais interrogées¹⁶. Dans ces productions, le témoignage se voit conférer un rôle prioritaire dans l'attestation de la vérité ; l'autorité du témoin s'est substituée à celle de l'historien. Les témoignages sont mis en scène comme offrant un accès direct au passé, en faisant abstraction de leurs conditions de production. *Deutschlandspiel* cite la promesse faite par Helmut Kohl en 1990 de transformer

14 Matthias Steinle, « Drei Krisen und das Wunder ihres Endes: Die DDR im deutschen Dokudrama », in: Manuel Leppert (dir.), *Das Bild der DDR in der Literatur und den audiovisuellen Medien. 25 Jahre Erinnerung und Deutung*, Cologne, Böhlau Verlag, 2015, p.81-100, p. 88.

15 Sylvie Lindeperg, *La Voie des images. Quatre histoires de tournage au printemps-été 1944*, Paris : Verdier, 2013, p.21.

16 Sur la question de l'utilisation des images d'archives, voir les articles du e-dossier « L'Extension des usages de l'archive audiovisuelle » et, en particulier, Sylvie Lindeperg, « Le singulier destin des images d'archives : contribution pour un débat, si besoin une "querelle" », *Ina expert*, mai 2014, à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/le-singulier-destin-des-images-d-archives-contribution-pour-un-debat-si-besoin-une-querelle.html> ; Laurent Véray, « Appropriation des images d'archives et exigence historique », *Ina expert*, mai 2014, à l'adresse : <http://www.ina-expert.com/e-dossiers-de-l-audiovisuel/appropriation-des-images-d-archives-et-exigence-historique.html> (consultés le 30/01/2016).

l'ex-RDA en « paysages en fleurs »¹⁷, sans que soient mentionnés dans l'entretien avec l'ancien chancelier allemand, dix ans plus tard, l'écart entre cette promesse et la réalité de l'unification, ainsi que la déception de nombreux Allemands de l'Est. Ce faisant, Helmut Kohl poursuit une œuvre hagiographique. Débats et controverses sont absents de ces *Dokudramen* où les réalisateurs font comme si l'histoire ressemblait au récit linéaire offert à l'écran.



Fig. 3 Jaquette du DVD de *Deutschlandspiel* (*Les Heures historiques*, Hans-C. Blumenberg, 2000), dans lequel des acteurs historiques, visibles dans des images d'archives, sont joués par des acteurs de renommée.

La deuxième tendance du docufiction en Allemagne aujourd'hui est dominée par les productions de teamWorx, une filiale de la Ufa qui s'est spécialisée dans les films à grand spectacle historique sur l'histoire allemande contemporaine. Appliquant les recettes des productions à grand budget de l'industrie cinématographique (emploi de vedettes, usage d'effets spéciaux, accompagnement extratextuel), ces films ont créé l'événement. Réalisée à l'occasion du 40^e anniversaire de la construction du Mur, la première production de teamWorx, *Le tunnel* (Roland S. Richter, 2001) a coûté 14 millions euros et a été vue par environ 7 millions de téléspectateurs¹⁸.

¹⁷ « Fernsehansprache von Bundeskanzler Kohl anlässlich des Inkrafttretens der Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion » (1. Juli 1990), *Bulletin des Presse- und Informationsamts der Bundesregierung*, 86, 3 juillet 1990.

¹⁸ La diffusion de la première partie a été vue par 7,1 millions de téléspectateurs et la deuxième partie par 6,6 millions.

Dans tous ces films l'image de la RDA est marquée par des clichés narratifs et esthétiques de la guerre froide : les couleurs sont grises, parfois pastel, les rues sont vides et les gens tristes, la pénurie règne et la population est mécontente ou malheureuse. Les citoyens de la RDA sont primordialement des victimes de deux dictatures consécutives, selon la thèse anti-totalitariste d'une continuité entre nazisme et communisme. Par contre les représentants du système communiste sont des personnages négatifs en cohérence avec les canons représentationnels du cinéma de la guerre froide. S'il y a un *happy end*, celui-ci coïncide avec la fin du système communiste ; la RFA y tient le rôle de rédempteur historique. Complètement absente de ces films est la dimension du quotidien, en tant que vie vécue et non seulement subie. Tous ces films prêtent une grande attention aux lieux historiques, aux décors et aux costumes dits « authentiques » destinés à justifier la revendication d'une appartenance au genre documentaire. Ces stratégies ont marqué le film *La vie des autres*. Dans le commentaire audio du DVD, le réalisateur Henkel von Donnersmarck explique que les appareils d'écoute étaient des originaux de la Stasi « tramés de souffrance réelle¹⁹ ». Ce fétichisme du détail authentique, bien qu'il prenne des libertés par rapport à l'histoire, justifie que le film soit intégré dans la catégorie de *Dokudrama*, même si le contexte de production est différent de celui des autres films du corpus étudié.

Si, dans la tendance documentaire, le recours aux images d'archives s'impose ; dans la tendance fictionnelle, les archives sont plus rares. Elles n'apparaissent souvent que dans le générique afin de situer le cadre historique et/ou à travers la présence de téléviseurs ou de salles de cinéma dans la diégèse filmique. S'il arrive parfois que les images réalisées à l'époque socialiste soient dénoncées comme de la propagande, elles ne sont jamais interrogées dans leur construction discursive, ni prises au sérieux dans leur dimension esthétique. Les images suivent une voie unique, linéaire, tracée depuis le présent.

Si les images d'archives ne semblent pas jouer un rôle primordial dans les *Dokudramen* de la tendance fictionnelle, elles y sont cependant présentes sous forme de citation indirecte, c'est-à-dire en tant que reconstitution fictionnalisée d'images d'archives connues. Une telle appropriation des signes du passé s'observe ainsi dans la production teamWorx *Zwei Tage Hoffnung* (2003) sur le soulèvement des ouvriers à Berlin-Est en 1953. A la fin du film, l'informateur d'un journaliste de Berlin-Ouest, un employé dans l'administration est-allemande, est

¹⁹ Henkel von Donnersmarck : « [...] an ihnen haftet viel echtes Leid. », DVD commercialisé en 2006, Walt Disney Studios Home Entertainment.

arrêté par la sécurité d'Etat. Levant les bras pour être menotté, il laisse apparaître un numéro tatoué sur son avant-bras. Filmé en gros plan, le tatouage, « super signes »²⁰ de la Shoah, rappelle que le personnage a été prisonnier dans un camp de concentration. Ces formes visuelles et narratives sont dissociées du contexte de la Shoah et attribuées à d'autres « victimes », cette fois-ci les Allemands ayant souffert des violences communistes. Par cette mise en continuité avec le troisième Reich, la RDA et son mythe fondateur, l'antifascisme, sont délégitimés. Ce discours a recours à la théorie antitotalitariste de la guerre froide qui a instauré un signe d'équivalence entre l'Allemagne communiste et l'Allemagne nazie, selon l'équation RDA = KZ (*Konzentrationslager*) = NS (*Nationalsozialismus*). Même un détail, tel le pseudonyme Victor de l'informateur, relève de cette logique : le choix du nom rappelle le film *Casablanca* (1942, Michael Curtiz) et signale ainsi que les « bons » agents et les « vrais » antifascistes travaillent pour Berlin-Ouest.



²⁰ Le terme « Superzeichen » est emprunté à Manuel Köppen, « Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust », in: Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (dir.), *Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst*, Cologne/Weimar/Vienne : Böhlau, p. 145-170, p. 146.



Fig. 4 *Zwei Tage Hoffnung* (« Deux jours d'espoirs », Peter Keglevic, 2003), l'arrestation de l'informateur par la sécurité d'Etat.

La référence au national-socialisme pour mettre la RDA en continuité avec le troisième Reich se retrouve dans le film *Le tunnel*. L'histoire, d'après un fait historique, se déroule peu après la clôture de la frontière à Berlin en 1961 et relate la construction d'un tunnel par des étudiants, espérant ainsi faire passer à l'Ouest leurs familles et des amis. Parmi eux se trouve Fred von Klausnitz qui souhaite « libérer » sa mère, une aristocrate, pénalisée sous le communisme en raison de sa « mauvaise biographie » et de son statut nobiliaire. Sous le nazisme, elle a perdu son mari, un officier, fusillé par les nazis, pour sa participation à la tentative d'assassinat du Führer le 20 juillet 1944. Les services secrets est-allemands sont toutefois informés du projet de fuite et quand les agents de la Stasi viennent chercher la mère, celle-ci se suicide avec le pistolet de son époux, acte hautement symbolique. La Stasi s'inscrit dans le sillage de la Gestapo ; les Allemands sont une fois encore victimes du pouvoir totalitaire et, de nouveau, résistent.

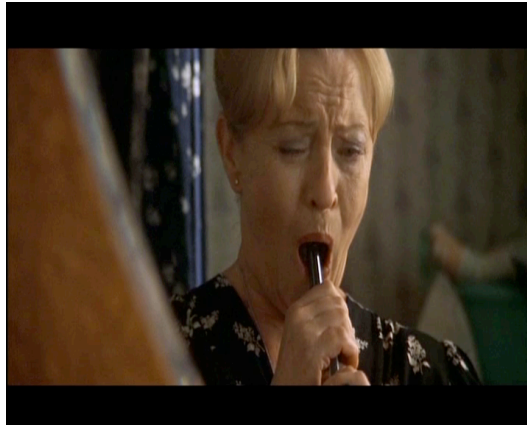


Fig. 5 *Le Tunnel* (*Der Tunnel*, Roland S. Richter, 2001), suicide de Mme von Klausnitz, sur le point d'être interpellée par la Stasi.

Der Tunnel a aussi recours à des images clefs de l'histoire, que le film s'approprie en les intégrant dès le début dans la mise en scène : le récit s'ouvre devant la porte de Brandebourg, alors que les personnages principaux regardent, avec colère, la fermeture de la frontière par des fils barbelés que surveillent des soldats de l'armée est-allemande. Soudainement, l'un des gardes se met à courir et saute par-dessus les barbelés pour fuir Berlin-Est. L'action est filmée au ralenti. Ainsi, sont mises en scène des images iconiques, celles de la fuite du soldat Conrad Schuman, le 15 août 1961, qui furent reprises dans les actualités du monde entier. La scène originale est reprise à l'identique, à un détail près : elle s'est déroulée à la Bernauer Straße dans le secteur français, alors que *Der Tunnel* la situe devant la porte de Brandebourg. Ce décor est certes plus édifiant, mais il n'est pas sans conséquence sur la valeur mémorielle des signes : avec l'image du soldat enjambant les fils barbelés, le film emploie le symbole par exemple de l'histoire allemande, la porte de Brandebourg. Ainsi cet édifice, lieu de mémoire de toute l'Allemagne, est-il chargé de porter un discours anti-communiste — également incarné par le rejet de l'uniforme est-allemand — et participe de la redéfinition de la mémoire culturelle allemande depuis un point de vue ouest-allemand.



Fig. 6 Bernauer Straße, Conrad Schuman fuyant la RDA en 1961.



Fig. 7 *Le Tunnel* (*Der Tunnel*, Roland S. Richter, 2001), mise en scène devant la porte de Brandebourg d'un soldat traversant vers l'Ouest.

La consultation de la liste des *Dokudramen* suggère qu'à partir des années 2010, la tendance fictionnelle disparaît. Le seul documentaire de ce type a été réalisé en 2014, l'année de la commémoration du 25^e anniversaire de la chute du Mur : *Les Trains de la liberté* (2014), notamment co-produit par la chaîne culturelle, Arte. Parallèlement, des productions cinématographiques plus subtiles et nuancées sur la vie en RDA comme *Barbara* (2012) de Christian Petzold ou *De l'autre côté du mur (Westen)*, 2013) de Christian Schwochow ont rencontré leur public. Le genre documentaire, grand absent de cet article, a dès la chute du Mur proposé un regard plus complexe sur la société post-socialiste et l'Allemagne unifiée, auquel le grand public n'a pas eu accès²¹. Le *Dokudrama* semble avoir perdu son hégémonie, comme en témoignent la disparition en 2013 de la société teamWorx²² et le départ à la retraite de Guido Knopp. La recette a peut-être commencé à laisser le public. Il n'est pas à exclure qu'une majorité des Allemands se reconnaissent désormais dans une identité nationale dépassant les clivages Est-Ouest et dans le rôle international conféré à leur Etat. Depuis la crise financière internationale de 2008, l'Allemagne d'Angela Merkel impose sa vision de l'ordre économique européen. Le rôle de « fainéant » perverti par un système politique inefficace auquel les Allemands de l'Est avaient jusqu'alors été confinés, a été externalisé et attribué aux Grecs. Mais cette histoire est probablement trop complexe pour que les docufictions à l'allemande s'emparent de la thématique.

Pour citer cet article : Matthias Steinle, « La RDA dans le docufiction/Dokudrama allemand : pénurie, grisaille et redéfinition des signes du passé par l'Ouest », dans Nadège Ragaru, Ania Szczepanska (dir.), *L'écriture documentaire de l'histoire : le montage en récit*, actes du colloque des 3 et 4 novembre 2015, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, site de l'HiCSA, mise en ligne le 9 septembre 2016.

²¹ Claus Löser, « DDR Revisited. Mediale Umcodierungen », *Recherche Film und Fernsehen*, 1, 2007, p.36-43, p.38.

²² Dans le cadre d'une restructuration, teamWorx a fusionné avec d'autres sociétés de production pour donner naissance à l'UFA Fiction.

Filmographie

Dokudrama : tendance documentaire

Deutschlandspiel (Les heures historiques, 2000) Hans-C. Blumenberg, ZDF/Guido Knopp.

Der Aufstand (« L'insurrection », 2003), Hans-C. Blumenberg, ZDF/Guido Knopp.

Das Wunder von Leipzig – Wir sind das Volk (Le miracle de Leipzig, 2009), Sebastian Dehnhardt/Matthias Schmidt, Arte-MDR.

Geheimsache Mauer - Die Geschichte einer deutschen Grenze (« Dossier secret Mur. L'histoire d'une frontière allemande », 2011), Christoph Weinert, Jürgen Ast, Arte-MDR.

Zug in die Freiheit (Les Trains de la liberté, 2014), Sebastian Dehnhardt/Matthias Schmidt, Arte-ARD.

Docudrama : tendance fictionnelle

Der Tunnel (Le tunnel, 2001) Roland S. Richter, teamWorx.

Zwei Tage Hoffnung (« Deux jours d'espoir », 2003), Peter Keglevic, teamWorx/ARD.

Tage des Sturms (« Jours de tempête », 2003), Thomas Freundner, ARD.

Die Mauer – Berlin '61 (« Le Mur, Berlin '61 », 2005), Hartmut Schoen, teamWorx/WDR.

Der rote Kakadu (Le perroquet rouge, 2005), Dominik Graf.

Das Leben der Anderen (La vie des autres, 2005), Florian Henckel von Donnersmark.

Das Wunder von Berlin (« Le miracle de Berlin », 2007), Roland S. Richter, teamWorx/ZDF.

Prager Botschaft (« L'ambassade de Prague », 2007) Lutz Konermann, RTL.

Die Frau vom Checkpoint Charlie (La femme de Checkpoint Charlie, 2007), Annette Hess/Miguel Alexandre, ARD.

An die Grenze (« A la frontière », 2007) Urs Egger, ZDF.

Die Todesautomatik (« L'automatique meurtrière », 2007), Niki Stein, ZDF.

Wir sind das Volk – Liebe kennt keine Grenzen (« Nous sommes le peuple. L'amour ne connaît pas de frontières », 2008), Thomas Berger, SAT1.

12 heißt: ich liebe dich (« 12 signifie : je t'aime », 2008), Connie Walther, ARD.

Jenseits der Mauer (« Au-delà du Mur », 2009), Friedemann Fromm, WDR.

Böseckendorf – Die Nacht, in der ein Dorf verschwand (« Böseckendorf: la nuit où tout un village disparut », 2009), Oliver Dommenges, Sat.1.

Die Wölfe (« Les loups », 2009), Friedemann Fromm, ZDF/Guido Knopp.

1. *Nichts kann uns trennen (« Rien ne peut nous séparer », 29/01/2009)*

2. *Zerbrochene Stadt (« Ville brisée », 2/02/2009)*

3. *Hoffnung auf Glück (« Espoir de bonheur », 3/02/2009)*