



**HAL**  
open science

# Un cinéma d'auteur sans auteurs ? Les paradoxes de l'idée d'auteur au cinéma à travers le prisme de la DEFA

Perrine Val

## ► To cite this version:

Perrine Val. Un cinéma d'auteur sans auteurs ? Les paradoxes de l'idée d'auteur au cinéma à travers le prisme de la DEFA. *Trajectoires - Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, 2015, 8, <10.4000/trajectoires.1447>. <hal-04842104>

**HAL Id: hal-04842104**

**<https://hal.science/hal-04842104v1>**

Submitted on 17 Dec 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License



## Trajectoires

Revue de la jeune recherche franco-allemande

8 | 2014

Figures d'autorité

---

# Un cinéma d'auteur sans auteurs ?

Les paradoxes de l'idée d'auteur au cinéma à travers le prisme de la DEFA.

Perrine Val

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/trajectoires/1447>

DOI : 10.4000/trajectoires.1447

ISSN : 1961-9057

### Éditeur

CIERA - Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'Allemagne

Ce document vous est fourni par Université Paul Valéry Montpellier 3



### Référence électronique

Perrine Val, « Un cinéma d'auteur sans auteurs ? », *Trajectoires* [En ligne], 8 | 2014, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 17 décembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/trajectoires/1447> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trajectoires.1447>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 mars 2023.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Un cinéma d'auteur sans auteurs ?

Les paradoxes de l'idée d'auteur au cinéma à travers le prisme de la DEFA.

Perrine Val

---

- L'introduction du cinéma est-allemand en France coïncide avec l'émergence de la Nouvelle Vague dans la seconde moitié des années 1950. La DEFA (*Deutsche Filmaktiengesellschaft*) est la société étatisée qui contrôle l'ensemble de la production et de la diffusion de films en RDA. Caractérisée par l'efficacité de sa mise en place (avant même la création officielle de la RDA), la DEFA connaît son premier tournant esthétique majeur au début de la décennie 1960, directement à la suite de la construction du mur de Berlin. La fermeture de la frontière avec l'Ouest stabilise le système politique à l'Est. Les cinéastes est-allemands se détournent de « l'ennemi idéologique » pour se concentrer sur la réalité sociale de leur pays. Ce tournant fait ainsi écrire à Cyril Buffet que les années 1960 constituent « une période d'expérimentations et d'audace » et qu'« un véritable cinéma d'auteurs commence à s'épanouir » (Buffet, 2007 : 149). C'est dans ce contexte de créativité que les relations cinématographiques entre la France et la DEFA prennent la forme qui perdurera jusqu'en 1989 voire au-delà. Si dans l'immédiat après-guerre et jusqu'au milieu des années 1950, les collaborations cinématographiques entre les deux pays s'appuyèrent essentiellement sur les réseaux de communistes et d'anciens résistants, sur la base d'une position antifasciste commune, les coproductions ambitieuses auxquelles elles donnent lieu ne rencontrent qu'un succès très mitigé en France. À partir de la fin des années 1950, on observe un renouveau des pratiques et des échanges cinématographiques franco-est-allemands. Les coproductions coûteuses<sup>1</sup> s'effacent au profit d'événements qui rencontrent plus d'échos : le film *Étoiles* (*Sterne*), coproduit par la Bulgarie et réalisé par le jeune réalisateur est-allemand Konrad Wolf, reçoit le prix spécial du jury à Cannes en 1959 ; la CPDF (Coopérative de Production et de Distribution du Film, l'organe audiovisuel du Parti Communiste français) prend en charge la diffusion du cinéma de la DEFA en France dans le secteur non-commercial ; des projets de « semaine du film » sont élaborés. Les initiatives se multiplient, les relais se diversifient et perdureront au cours des trois décennies suivantes.

- 2 Cette transformation est contemporaine de l'émergence de la Nouvelle Vague et des nouveaux critères esthétiques et critiques que ses jeunes cinéastes imposent (De Baecque, 2009 ; Marie, 1997 ; Douchet, 1998). Pour la plupart issus des Cahiers du cinéma, ces jeunes critiques établissent d'abord une politique des auteurs qu'ils appliquent ensuite en passant à la réalisation. Ils cherchent à se défaire des contraintes techniques et hiérarchiques propres au « cinéma de Papa »<sup>2</sup>. Christophe Gauthier et Dimitri Vezyroglou définissent cette politique des auteurs comme « une idéologie doublée d'une pratique »<sup>3</sup>. Cette idéologie repose sur la distinction arbitraire entre un supposé cinéma d'auteurs, c'est-à-dire des films pensés et réalisés par des cinéastes-auteurs qui décident du film dans toutes les étapes de sa réalisation, et un cinéma (en l'occurrence le cinéma dit « de qualité ») dont les réalisateurs dépendent des contraintes techniques et économiques imposées par les producteurs. Une « pratique auteuriste », à savoir une circulation de ces films dans un cercle relativement confidentiel, doit permettre d'établir cette distinction subjective. En effet, si le critère esthétique est supposé définir en soi le cinéma d'auteur, la manière dont il est diffusé et reçu par la critique prime largement dans l'attribution de son statut de « film d'auteur » (Gauthier/ Vezyroglou, 2014 : 14). Il s'agit essentiellement de se démarquer du cinéma commercial, de la norme et donc d'évaluer la spécificité d'un film en vertu de sa diffusion restreinte et de la reconnaissance dont il est l'objet par les critiques cinéphiles. La difficulté d'accès à un film entraîne un effet de distanciation et lui confère une aura qui participe alors du processus auctorial. La politique des auteurs propose ainsi une nouvelle forme de légitimation artistique du cinéma. Elle vise à la reconnaissance de sa puissance créative au même rang que les six arts qui le précèdent.
- 3 Les relations cinématographiques entre la France et la DEFA se façonnent dans ce double renouvellement esthétique et critique. Quel rôle joue dès lors la politique des auteurs dans leur élaboration ? L'idée d'auteur de cinéma comme point de passage entre les pays (la France et la RDA) et leurs cinématographies conduira notre réflexion. Nous montrerons d'abord dans quelle mesure la politique des auteurs détermina la diffusion et la réception françaises des films de la DEFA. Néanmoins, si la place de la cinématographie est-allemande est en grande partie configurée par sa pratique auteuriste, elle n'en permet pas moins de résoudre certains paradoxes inhérents à cette idée d'auteur de cinéma. Dans la seconde partie nous examinerons ainsi les contradictions du statut d'auteur au cinéma à travers le prisme de la cinématographie est-allemande. Un réalisateur peut-il réellement s'affranchir de toute contrainte ? Doit-il nécessairement être solitaire pour être créatif ? L'exemple de la DEFA dont les réalisateurs dépendaient du régime socialiste-autoritaire et travaillaient au sein de collectifs artistiques, permettra de revenir sur ces deux contradictions.

## Une pratique auteuriste du cinéma est-allemand en France

- 4 La « pratique » du cinéma est-allemand en France à partir du tournant des années 1960 répond exactement aux critères supposés définir le cinéma d'auteur. La Guerre froide restreignant les échanges culturels de part et d'autre du Rideau de fer, les réalisateurs de la DEFA doivent emprunter majoritairement le circuit non-commercial de distribution et être diffusés auprès d'un cercle restreint via les ciné-clubs, les festivals et les organisations proches du Parti Communiste français (PCF). Cette diffusion

d'abord très confidentielle rencontre davantage d'intérêt que les quatre prestigieuses coproductions précédemment citées<sup>4</sup>. En croisant les archives du fonds audiovisuel du PCF (conservées par l'association Ciné-archives) avec celles du festival de Cannes (conservées à la Cinémathèque française) et avec les dossiers de presse consultables à la Bibliothèque du film, deux films de fiction de la DEFA se distinguent par le nombre et par la longueur des articles qui leur sont consacrés, à savoir *Étoiles* (*Sterne*, Konrad Wolf, 1959)<sup>5</sup> et *Le Capitaine de Cologne* (*Der Hauptmann von Köln*, Slatan Dudow, 1956)<sup>6</sup>. Les critiques ne tarissent ainsi pas d'éloges à propos de *Étoiles* (*Sterne*) primé à Cannes en 1959 : « Un coup de tonnerre inattendu avec le film *Étoiles*, probablement le plus important de tous ceux passés jusqu'ici au Festival » écrit Albert Cervoni dans *La Marseillaise* ; Jean de Baroncelli évoque également une « véritable surprise » dans *Le Monde* et poursuit : « dès les premières images, on se rendit compte que le réalisateur, Konrad Wolf, (...) avait du style et connaissait son affaire » tandis que Paul Guyot parle de « chef-d'œuvre » dans *France Soir*<sup>7</sup>. *Le Capitaine de Cologne*, diffusé à Paris en novembre 1960, reçoit tout autant de compliments<sup>8</sup>. L'enthousiasme et la quasi-unanimité des critiques n'ont cependant aucun effet sur la diffusion d'*Étoiles* et du *Capitaine de Cologne*, très confidentielle<sup>9</sup>. Si cette pratique auteuriste du cinéma de la DEFA en France s'explique donc d'abord par un concours de circonstances dû au contexte politique, elle n'en permet pas moins à la DEFA d'acquérir une légitimité auprès des critiques de cinéma et des cinéphiles en France, d'y avoir sa porte d'entrée et son statut.

## La situation paradoxale des auteurs-cinéastes de la DEFA en France

- 5 Pour autant, bien que cette similitude entre les pratiques de diffusion du cinéma est-allemand en France et celles du cinéma d'auteur permette à la DEFA de franchir le Rideau de fer, elle ne s'en révèle pas moins doublement problématique. En premier lieu parce que cette diffusion confidentielle ne correspond ni aux attentes ni aux efforts de la RDA. Au début des années 1960, de nombreux protocoles sont rédigés par le *Ministerium für Kultur (MfK)* et le *Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten (MfAA)* en vue d'accroître le nombre de films exportés dans les pays capitalistes ainsi que la qualité de leur support et de leur contenu<sup>10</sup>. C'est ainsi par exemple que la DEFA prend directement en charge le sous-titrage des films de fiction et le doublage en français des documentaires. Le but poursuivi par les autorités politiques et culturelles est-allemandes est de transmettre une image positive de la RDA et de diffuser le message communiste le plus efficacement possible. La pratique auteuriste du cinéma est-allemand en France est également problématique dans la mesure où, paradoxalement, les cinéastes de la DEFA demeurent méconnus des critiques en France. Dans les articles, on observe que d'une part, les inexactitudes sont courantes dans les présentations des films de la DEFA<sup>11</sup>, et d'autre part que les filmographies des réalisateurs sont méconnues. Les films sont soit observés à travers le prisme de leur nationalité et du contexte géopolitique, soit reliés à des films contemporains du même genre. L'exemple du *Capitaine de Cologne* est éclairant. Dans *L'Humanité*, le film sert de prétexte au critique Samuel Lachize pour dénoncer la faible diffusion de films de la DEFA en France : « Les raisons qui empêchent les distributeurs français de s'intéresser davantage aux productions d'Allemagne de l'Est sont évidemment d'origine politique. Ceci pour répondre à ceux qui prétendent que l'art et la politique devraient vivre

séparément... »<sup>12</sup>. Dans *Paris-Presse*, seul l'aspect documentaire du film semble susciter l'intérêt du journaliste : « malgré son parti pris partisan, [le film] mérite d'être vu, ne serait-ce qu'à titre de document. Nous n'avons pas si souvent l'occasion d'accueillir sur nos écrans des films de l'autre Allemagne... »<sup>13</sup>.

- 6 Les films est-allemands diffusés en France le sont malgré les obstacles géopolitiques que leur nationalité suppose, mais aussi grâce à elle, grâce à la fascination que la RDA exerce auprès des socialistes et communistes français d'alors. Jusqu'à la fin des années 1960, pour nombre d'entre eux, l'Allemagne de l'Est apparaît comme la « vitrine » du socialisme<sup>14</sup>. *Le Mur*, en rendant plus difficilement accessible la réalité de l'Est aux yeux de l'Ouest, renforce aussi cette croyance, tout en rendant la frontière idéologique plus palpable, plus infranchissable. Faire des films de la DEFA des films d'auteur s'inscrit pleinement dans cette logique de fascination. La pratique auteuriste du cinéma est-allemand en France à partir de la fin des années 1950 ne serait qu'une manière de justifier voire de valoriser l'irréductible distance vis-à-vis de ces films et des références idéologiques auxquelles ils renvoient. Nolwenn Le Minez décrit explicitement ce phénomène : « La politique des auteurs est un formidable refuge pour combler une certaine lacune au niveau de la connaissance cinématographique et culturelle de certains pays » (Le Minez, 2014 : 213). Les films de fiction de la DEFA sont certes vus comme des films d'auteur mais sont reconnus essentiellement en tant que films qui documentent la vie en RDA. En somme, on a affaire à un cinéma d'auteur sans auteurs reconnus.
- 7 Cette réception française, qui valorise le caractère documentaire de ces films au détriment de la création artistique et du statut d'auteur est-allemand, met à jour les contradictions voire les défiances inhérentes à cette idée même d'auteur au sein de la DEFA. Deux hypothèses peuvent être proposées pour expliquer cette méfiance à l'égard de ces auteurs.
- 8 (1) La création cinématographique étant collective et non individuelle en RDA, est-il possible d'identifier l'auteur d'un film est-allemand ? Le logo de la DEFA et le nom du groupe de production ouvrent toujours les génériques des films de fiction, suivis ensuite du nom de l'auteur du scénario, tandis que le directeur de production et le metteur en scène apparaissent au même niveau d'importance. Cette difficulté à dégager un auteur unique de film, si elle se répète dans l'histoire du cinéma, s'exprime cependant avec une acuité particulière dans le cas des cinématographies socialistes étatisées : comment parler d'un seul auteur, alors qu'un film est le fruit d'un travail d'équipe ? Qui, du scénariste, du producteur, du metteur en scène ou de l'acteur, doit être désigné comme auteur ? Le travail collectif empêche-t-il l'expression des points de vue singuliers ? L'exemple est-allemand permet de répondre par la négative à cette question. En 1959, la création au sein de la DEFA des collectifs KAG (*Künstlerische Arbeitsgruppe*, groupes de travail artistiques) stimule la production cinématographique. Cette création s'accompagne d'une décentralisation et d'une plus grande indépendance, chaque groupe bénéficiant de son propre financement (cf. Jordan, 2009). Pour nombre de réalisateurs, cette période d'effervescence reste l'une des plus enthousiasmantes de l'histoire de la DEFA. Cette remarque permet de réaffirmer à quel point l'image d'un artiste-auteur solitaire, coupé de la société, ne trouve pas de fondement dans la réalité. Les KAG donnent l'occasion aux individus de débattre de leurs idées, de les affiner et de stimuler leur imagination. Ania Sczepanska observe un phénomène identique à propos du cinéma polonais de la même époque, dont le fonctionnement est similaire à celui de

la DEFA : « Ces méthodes de travail favorisaient la collaboration des cinéastes et encourageaient les individus à développer leurs propres projets. Les groupes de production étaient bien un moteur positif dans le processus de création » (Szczepanska, 2014 : 113). De la même manière, tout film est supposé réunir les talents de chacun de ses créateurs. Les génériques mettent toujours largement en avant la mention *Nationalpreisträger* lorsqu'un membre de l'équipe est le détenteur de ce prix national. La pluralité de la fonction « auteur » ne la rend donc pas incompatible avec l'idée de cohérence dans la création qu'elle suppose.

- 9 (2) La seconde hypothèse pour expliquer la méconnaissance des cinéastes est-allemands est celle qui consiste à adopter un point de vue manichéen en supposant que, la DEFA étatisée étant sous la tutelle du MfK, les réalisateurs ne purent créer librement et que les messages furent dictés par l'instance politique supérieure. C'est du moins ce que suggère Dagmar Schittly dans son livre consacré à la politique cinématographique du SED, le parti est-allemand au pouvoir<sup>15</sup> : « Détenteurs de nombreux privilèges, les artistes payèrent un prix fort : leur tâche consista dès le début à soutenir le système socialiste en acceptant de perdre leur liberté artistique et leur liberté individuelle ». Derrière cette vision simplificatrice s'exprime la difficulté plus générale de saisir l'ambiguïté de la position des artistes en RDA. Devaient-ils être nécessairement partisans du régime pour pouvoir créer ? Ou bien est-ce qu'au contraire, seuls les opposants peuvent se targuer d'être restés libres ? Howard Becker étend ce dilemme à l'ensemble du monde de l'art : pour être diffusés, à l'Est comme à l'Ouest, les artistes doivent accepter certaines contraintes, conditions nécessaires à la diffusion de leurs œuvres. S'ils choisissent de ne pas se plier à ces contraintes, ils acceptent alors d'avoir une diffusion plus limitée et prennent le risque d'être marginalisés :

« En règle générale, la rupture avec les conventions, et avec toutes leurs manifestations dans les structures sociales et dans la production matérielle, accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion de ses œuvres. Mais en même temps, elle augmente sa liberté d'opter pour des solutions originales à l'écart des sentiers battus. Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité » (Becker, 2010 : 58).

- 10 La situation était certes plus extrême en RDA, et plus complexe aussi. Sonia Combe le démontre lorsqu'elle parle des *linientreue Dissidenten*, les « dissidents fidèles à la ligne [du Parti] ». Par cet oxymore, elle met l'accent sur le statut ambigu de certains artistes qui choisissent parfois de ne pas choisir, de concilier les contraires. Elle analyse l'exemple de Jürgen Kuczynski, chercheur est-allemand en sciences économiques et sociales :

« Tour à tour flagorneur et menaçant, le Parti souffla sur lui, comme sur tous les intellectuels potentiellement dissidents, le chaud et le froid, alternant l'attribution d'honneurs, de rétributions symboliques (ou non), de prix (...) et les brusques reprises en main, un jeu pervers auquel il est difficile à un intellectuel, désireux de continuer à produire et à exister, de résister » (Combe, 2013 : 137).

- 11 De même, les grands cinéastes est-allemands furent autant récompensés que sanctionnés voire censurés par les autorités politiques. Le réalisateur Wolfgang Staudte par exemple, qui réalisa *Die Mörder sind unter uns* (*Les Assassins sont parmi nous*), le premier film de fiction de la DEFA et le premier film allemand de l'après-guerre, fut à la fois récompensé en RDA pour son engagement antifasciste fidèle à la ligne du SED, mais ses positions antimilitaristes lui attirèrent de nombreuses difficultés professionnelles<sup>16</sup>. De même, les fameux douze films censurés au printemps 1965 par le SED n'étaient pas à

proprement parler des films de dissidents, mais plutôt des films de jeunes réalisateurs soucieux de scruter la réalité socialiste dans une volonté de l'améliorer, et non de s'y opposer. L'opposition manichéenne entre dissidents et partisans n'est donc pas pertinente, tout film n'étant pas nécessairement univoque et permettant plusieurs niveaux de lecture.

## Quelle légitimité pour les cinéastes de la DEFA aujourd'hui ?

- 12 L'exemple des cinéastes est-allemands vient contredire les positions de Michel Foucault et plus encore de Roland Barthes, qui, à la fin des années 1960, voyaient au contraire dans l'auteur une instance surplombante imposant un sens univoque. Michel Foucault le définit comme une « figure idéologique par laquelle on conjure la prolifération du sens » (Foucault, 1969 : 811). Roland Barthes voit dans l'auteur une figure presque totalitaire, qui produirait selon lui « une ligne de mots dégageant un sens unique » (Barthes, 1968 : 43). Il dénonce cet « Auteur-Dieu » et prône la liberté du lecteur à créer le sens de l'œuvre. On a montré que, dans le cas du cinéma est-allemand, ce n'est pas l'auteur qui impose une lecture, mais c'est bien la politique des auteurs qui, en inventant le genre « cinéma d'auteur », induit une pratique auctoriale, restreint la portée, impose une lecture et enferme le film dans une catégorie codifiée. En somme, si la politique des auteurs offre au cinéma de fiction est-allemand une porte d'entrée en France, elle vide aussi l'auteur de son sens, sens que Steven Bernas définit ainsi : « Faire évoluer le savoir, la pensée, l'art cinématographique est une démarche d'inventeur, donc d'auteur. Le mot auteur a ce sens précis. Il invente, il crée du nouveau et il fera autorité. Empêcher de reconnaître un auteur est faire un procès à sa personne » (Bernas, 2002, 84-85). La question de la légitimité de la DEFA se pose aujourd'hui sous un angle différent. En Allemagne, la DEFA-Stiftung entreprend la valorisation des films est-allemands en encourageant notamment les projets de recherche et de films autour de cette cinématographie. En France, les relais principaux de la DEFA ayant réorienté leurs activités après 1989, les films de la DEFA sont difficilement accessibles. Les Échanges franco-allemands ont déposé l'ensemble de leur fonds cinématographique aux Archives départementales de la Seine-Saint-Denis à Bobigny. La centaine de films ainsi conservés représentent une aubaine pour le chercheur mais posent aussi le problème de l'avenir de ce fonds : en France, les films de la DEFA ont-ils leur place ailleurs qu'aux archives ? La légitimité de la DEFA ne repose-t-elle que sur sa valeur historique ? Il n'est peut-être pas trop tard, vingt-cinq ans après la chute du Mur de Berlin, d'envisager une réponse à ces questions qui font écho à la réflexion de René Prédal sur l'inscription du film dans l'Histoire :

« Godard a déjà fait remarquer avec humour que l'on parle volontiers de visionner un vieux film alors que l'on ne dira jamais que l'on a revu un vieux Rembrandt ou lu un vieux Stendhal. Avec ces datations et identifications nationales systématiques, l'historien de cinéma se comporte comme si, plus ou moins inconsciemment, il ne croyait ni à l'universalité ni à la pérennité de l'œuvre cinématographique et de son statut d'auteur qui devraient toujours être soigneusement replacés au moment et à l'endroit de la création. Le cinéaste ne serait-il donc qu'un artiste relatif (au temps et à l'espace) ? » (Prédal, 2001 : 123)

- 13 Cette critique s'applique à la situation actuelle du cinéma est-allemand en France, au sens où la RDA continue à prévaloir dans l'appréciation critique des films de la DEFA,

alors qu'elle n'en constitue que l'arrière-plan. Directement héritière des pratiques de la Guerre froide, cette survalorisation du contexte au détriment des cinéastes et des producteurs de la DEFA porte préjudice à la valeur esthétique des films aujourd'hui encore en France. Il est désormais temps d'œuvrer à une plus grande accessibilité de cette cinématographie en partie oubliée dans les archives.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Barthes, Roland (1968) : « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris (Seuil).
- Becker, Howard S. (2010) : *Les Mondes de l'art*. Paris (Flammarion).
- Bernas, Steven (2002) : *L'Auteur au cinéma*, Paris (L'Harmattan).
- Buffet, Cyril (2007) : *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*. Paris/Condé-sur-Noireau (Cerf-Corlet, 7<sup>ème</sup> Art).
- Combe, Sonia (2013) : « Le silence comme éthique ? Jürgen Kuczynski (1904-1997), tentative de portrait », *Cahiers d'histoire, Revue d'histoire critique* n° 120, p. 137-154.
- De Baecque, Antoine (2009) : *La Nouvelle Vague : portrait d'une jeunesse*. Paris (Flammarion)
- Douchet, Jean (1998) : *Nouvelle Vague*. Paris (Cinémathèque française/ Hazan).
- Foucault, Michel (1969) : « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Dits et Écrit*, Paris (Gallimard), p. 789-821.
- Gauthier, Christophe et Dimitri Vezyroglou, dir. (2014) : *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris (AFRHC).
- Jordan, Günter (2009) : *Film in der DDR. Daten, Fakten, Strukturen*, Potsdam (Filmmuseum Potsdam).
- Jullier, Laurent (2002) : *Qu'est-ce qu'un bon film ?* Paris (La Dispute).
- Le Minez, Nolwenn (2014) « Rôles et enjeux d'une politique auteuriste dans la réception du cinéma asiatique en France », in Gauthier, Christophe et Dimitri Vezyroglou, dir. : *L'Auteur de cinéma Histoire, généalogie, archéologie*, Paris (AFRHC), p. 205-213.
- Marie, Michel (1997) : *La Nouvelle Vague : une école artistique*. Paris (Nathan) Mary, Philippe (2006) : *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur. Socio-analyse d'une révolution artistique*. Paris (Seuil).
- Metzger, Chantal, dir. (2009) : *La République Démocratique Allemande : la vitrine du socialisme et l'envers du miroir (1949-1989-2009)*. Bruxelles (Peter Lang).
- Prédal, René (2001) : *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune ?* Paris (Éditions du Cerf).
- Schittly, Dagmar (2002) : *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Berlin (Links).
- Szczepanska, Ania (2014) « Un cinéma d'auteur en République populaire de Pologne », Gauthier, Christophe et Dimitri Vezyroglou, dir. : *L'Auteur de cinéma. Histoire, généalogie, archéologie*, Paris (AFRHC), p. 107-117.

Wenkel, Christian (2009), « Des images françaises du socialisme en RDA (1956-1968) », in : Metzger, Chantal, dir. : *La République Démocratique Allemande : la vitrine du socialisme et l'envers du miroir (1949-1989-2009)*. Bruxelles (Peter Lang), p. 219-231.

## NOTES

1. Hormis *Till l'Espègle* en 1957, la DEFA coproduit avec la France *Les Sorcières de Salem* (Raymond Rouleau, 1957), *Les Misérables* (Jean-Paul Le Chanois, 1959) et *Les Arrivistes* (Louis Daquin, 1960).
2. « (...) la politique des auteurs oppose à la subordination professionnelle et aux compromissions éthiques des cinéastes de la Qualité la puissance créatrice et la liberté artistique d'autres cinéastes, tenus alors pour des auteurs authentiques. » (Mary, 2006 : 109).
3. « C'est donc peu dire que la "politique des auteurs" n'a rien inventé ; c'est peu dire aussi qu'elle n'a rien d'une théorie du cinéma, et tout d'une politique, c'est-à-dire d'une idéologie doublée d'une pratique. (...) Ce qui était, de la part de Truffaut, une étape dans la prise du pouvoir - une politique, précisément - a finalement pris des allures de dogme (...). » (Gauthier/Vezyroglou, 2014 : 14)
4. Voir note 1.
5. Le film raconte l'histoire d'un soldat de la Wehrmacht qui tombe amoureux d'une détenue juive et prend alors conscience de la barbarie nazie.
6. À Cologne, un serveur au chômage est pris pour un ancien officier nazi qui porte le même nom que lui et fait carrière grâce à ce quiproquo.
7. Extraits de la revue de presse du festival de Cannes de 1959, archives de la Bibliothèque du film, FIFA 544-B93.
8. « On y décèle un véritable talent de metteur en scène » note *Le Figaro* (14 novembre 1960). « Quelques séquences ont, mieux qu'un style, du style » écrit Jacques Siclier (*Radio Ciné*, 13 novembre 1960) et pour Simone Dubreuilh « la portée de ce film est donc considérable. Son humour fait frissonner. La réalisation est pleine de verve » (*Les Lettres françaises*, 21 août 1957).
9. Les deux films ne seront diffusés qu'à de rares occasions, et pratiquement jamais hors des salles parisiennes.
10. « Das Politbüro der SED [beschäftigte sich] mit der Verbesserung der Auslandsinformation ; es forderte in diesem Zusammenhang eine verstärkte Arbeit mit dem Film im Ausland und machte das MfAA dafür verantwortlich ». Lettre du MfAA au MfK, 1er octobre 1963. Source : Bundesarchiv, DR 1 / 4285.
11. Malgré le succès de son film, le nom de Konrad Wolf est souvent mal orthographié (*Arts écrit* « Conrad Wolf », *Les Lettres françaises*, « Konrad Wolff »).
12. *L'Humanité*, 26 octobre 1960.
13. *Paris Presse*, 31 octobre 1960.
14. Dans les années 1960, plusieurs parlementaires français en quête d'un nouveau socialisme voyagent ainsi en RDA (Wenkel, 2009).
15. « Ausgestattet mit vielen Privilegien, zahlten die Künstler einen hohen Preis : Ihre Aufgabe war es von Anfang an, das sozialistische System zu stützen, unter Inkaufnahme des Verlusts ihrer künstlerischen, aber auch individuellen Freiheit. » (Schittly, 2002 : 9).
16. Dans le chapitre qu'il lui consacre, Cyril Buffet écrit qu'« à l'Est, il est (...) attaqué pour ses tendances formalistes et à l'Ouest dénoncé comme crypto-communiste. Il est en fait démocrate, pas socialiste. ». (Buffet, 2007 : 28).

---

## RÉSUMÉS

Dans les années 1960, au moment de l'émergence de la Nouvelle Vague et du renouveau de la DEFA, les relations cinématographiques entre la France et la RDA adoptent une forme qui perdurera jusqu'à la fin de la Guerre froide. La politique des auteurs qui œuvre à leur élaboration invite à un questionnement sur la place accordée aux auteurs-cinéastes est-allemands en France dans le processus de légitimation artistique de la DEFA.

Zur Zeit der Entstehung der *Nouvelle Vague* und der Erneuerung der DEFA-Studios in den 1960er Jahren entwickeln sich die filmischen Beziehungen zwischen Frankreich und der DDR und nehmen eine Form an, sich bis 1989 kaum verändern wird. Von der „Autorenpolitik“ ausgehend soll die französische Wahrnehmung der Filmemacher-Autoren aus der DDR im Rahmen der künstlerischen Legitimation der DEFA hinterfragt werden.

## INDEX

**Index géographique** : France, RDA

**Index chronologique** : Guerre froide, années 1950-1960

**Mots-clés** : relations internationales, cinéma, RDA, auteur, légitimité

**Schlüsselwörter** : internationale Beziehungen, Kino, DDR, Legitimität, Autor

## AUTEUR

### PERRINE VAL

Doctorante en histoire du cinéma, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Centre Marc Bloch (Berlin), perrineval@wanadoo.fr