

Le film documentaire d'Allemagne de l'Est, mémoire de quelle réalité ?

Caroline Moine

DANS **HYPOTHÈSES** 2002/1 5 , PAGES 149 À 157

ÉDITIONS **ÉDITIONS DE LA SORBONNE**

ISSN 1298-6216

ISBN 2859444548

DOI 10.3917/hyp.011.0149

Date de mise en ligne : 01/01/2009

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-hypotheses-2002-1-page-149?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions de la Sorbonne.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

LE FILM DOCUMENTAIRE D'ALLEMAGNE DE L'EST, MÉMOIRE DE QUELLE RÉALITÉ ?

Caroline MOINE*

Au lendemain de la victoire des Alliés en 1945, l'idée de participer à la construction d'un monde meilleur devint rapidement l'aspiration principale des Allemands qui avaient survécu au nazisme et qui, pour la plupart, étaient de retour d'exil. Dans la zone d'occupation soviétique se trouvèrent des réalisateurs qui, confrontés au passé nazi mais aussi à la vision soviétique du monde et de l'histoire, estimèrent que le mode d'expression le plus adéquat pour mobiliser la population était le cinéma, et plus précisément le film documentaire.

Cependant, pour la population allemande d'après-guerre, le genre documentaire restait étroitement lié à l'usage que venaient d'en faire treize ans durant les studios de la UFA¹, sous la tutelle du ministre de la Propagande, Joseph Goebbels². Il s'agissait donc de redonner une légitimité au genre. Devant cet enjeu, la production cinématographique se vit immédiatement monopolisée par une société, la *Deutsche Film AG* (Société de production cinématographique allemande). Créée à l'initiative d'Allemands, en mai 1946, la DEFA bénéficia du soutien des forces d'occupation soviétiques. Après la naissance de la République démocratique allemande, en octobre 1949, la DEFA devint propriété du peuple est-allemand (VEB), en 1953. En novembre 1989, le Mur de Berlin tombait. Après des mois de flottements, en juin 1990, la DEFA fut privatisée³. Le 3 octobre de la même année, la RDA disparaissait et l'Allemagne se réunifiait dans le cadre de la seule RFA.

L'étude de la production documentaire est-allemande⁴ permet ainsi de cerner une mémoire en construction quarante ans durant, entre les exigences du réalisme socialiste, imposées par les dirigeants, et les aspirations des

* Allocataire-monitrice, prépare une thèse d'histoire sous la direction de MM. Étienne FRANÇOIS et Robert FRANK à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne sur *Représentations du monde et quête identitaire de la RDA à travers les films documentaires de la DEFA, 1949-1990*.

1. La *Universum Film-Aktengesellschaft* fut fondée le 18 décembre 1917. Elle domina dès lors l'industrie cinématographique allemande et reste le symbole du cinéma de la République de Weimar puis du III^e Reich.

2. Voir C. DELAGE, *La vision nazie de l'histoire*, Lausanne, 1989.

3. La DEFA fut placée sous la tutelle de la *Treuhand*. Le groupe Kirsch acquit le studio des documentaires en 1992.

4. Nous avons exclu de notre étude les actualités, *Wochenschau*, enracinées dans l'immédiateté, et les films d'instruction, trop clairement didactiques.

documentaristes, plus sensibles à la réalité d'évolutions techniques et politiques irréversibles.

Une mémoire institutionnelle

Dans le cadre de la lutte antifasciste, de la politique de dénazification, le documentaire fut immédiatement revendiqué par le régime est-allemand comme une arme idéologique essentielle dans le difficile travail d'éducation et de formation de la population. Le système de production, calqué sur le modèle soviétique⁵, exerçait un contrôle constant sur les documentaristes, tenus de suivre la ligne officielle, plutôt fluctuante.

Une production étatisée

Le studio des documentaires de la DEFA était le plus grand en Europe et il employait, dans les dernières années, environ 880 personnes. Plus de 100 films en moyenne étaient tournés et produits chaque année. Rappelons toutefois que la durée d'un film documentaire peut varier de cinq minutes à deux heures. Une fois passé le cap de la censure, ils étaient assurés d'une projection en salle, en première partie des fictions. Une entreprise importante donc, mais très peu indépendante.

Les studios – fictions, documentaires, actualités etc. – fonctionnaient comme de véritables unités de production isolées, sous la houlette de leurs directeurs respectifs, avec leurs propres personnels et leurs propres locaux. Tous dépendaient cependant du bon vouloir du directeur général de la DEFA. Courroie de transmission entre le pouvoir et les studios, rôle délicat, ce dernier devait rendre compte, au moins chaque semaine, de l'avancée des productions, aussi bien auprès du gouvernement que du parti⁶, les deux piliers de l'État est-allemand.

Un comité d'État du Cinéma fut chargé de la production cinématographique jusqu'en 1954, date de la formation de l'administration du Film, *Hauptverwaltung Film*, au sein du nouveau ministère de la Culture. L'ensemble des décisions concernant les films y étaient prises, de la nomination des responsables aux ultimes modifications imposées lors des projections au ministère.

Pouvoir parallèle à celui du gouvernement, le SED contrôlait, pour sa part, la DEFA par le biais de la section culture du comité central, servante

5. Sur les liens complexes entre l'État et les professionnels du cinéma en URSS sous Staline, avant tout dans le domaine de la fiction, voir N. LAURENT, *L'œil du Kremlin*, Toulouse, 2000 ; Eisenstein, dans un article publié en 1928, énumérait les principales caractéristiques du système mis en place, dont l'élimination de la compétition commerciale, la centralisation de la production économique, la centralisation de l'idéologie et des méthodes, comme le rappelle Jean-Michel Palmier dans sa préface à B. BALAZS, *L'Esprit du cinéma*, Paris, 1977, p. 62.

6. Le *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, SED, (Parti socialiste unifié d'Allemagne) regroupait les partis socialiste et communiste depuis 1946. Il n'était certes pas le seul parti de RDA mais exerçait dans les faits un véritable monopole dans la vie politique est-allemande.

zélée du régime. Les relations complexes et souvent tendues entre les différentes parties en jeu, caractéristiques du système administratif est-allemand, compliquaient le travail des cinéastes. Ils étaient assujettis à de longues tractations aussi bien en amont – sur le métrage de pellicules accordé par exemple – qu'en aval de la production – notamment sur le maintien d'un passage controversé de leur film⁷.

Un monopole idéologique

En 1953⁸, furent lancés les premiers plans, économique et thématique, concernant la production cinématographique. Les contraintes économiques restèrent un problème essentiel jusqu'en 1989, imposant notamment la limitation des heures de tournage ou l'emploi restreint de la couleur, réservée surtout aux grandes productions destinées à l'exportation.

La planification thématique obéissait quant à elle au maître-mot du « réalisme socialiste », doctrine appliquée à l'ensemble de la création artistique. La RDA suivit là encore, rapidement et ouvertement, le modèle soviétique exposé en 1934 par Andreï Jdanov⁹. « Le réalisme socialiste prend racine dans les fondements marxistes bâtis par Marx et Engels puis développés par Plekhanov et Lénine », note une encyclopédie imprimée en 1957 à Leipzig¹⁰. Et, vingt ans plus tard, on pouvait lire dans le *Dictionnaire de politique culturelle*¹¹:

« Le réalisme socialiste, principale méthode de la belle littérature et de la belle critique littéraire soviétiques, exige de l'artiste une représentation fidèle et historiquement concrète de la réalité dans son évolution révolutionnaire, [...] et qui doit contribuer à former et élever les travailleurs dans l'esprit du socialisme ».

Or le genre documentaire s'était formé autour de la question même de réalité et de sa captation par l'œil de la caméra. Pour les documentaristes, le réalisme socialiste imposait cependant un critère nouveau. Leurs films devaient être utiles, prouver leur nécessité au sein de la politique menée par le régime. Dans ce but, le plan thématique dressait la liste des sujets à développer chaque année, reprenant les termes officiels, « encouragement à l'industrialisation, lutte antifasciste, dénonciation des sociétés

7. Les comptes rendus, rapports et correspondances fournis par les différents services concernés forment un ensemble de sources importantes pour l'historien désireux de mieux comprendre le fonctionnement du système. Les fonds sont regroupés aux Archives fédérales à Berlin-Lichterfeld (Bundesarchiv/fonds 'ministère de la Culture', 'comité central du SED', 'DEFA').

8. Le premier plan quinquennal en RDA fut adopté le 1^{er} novembre 1951 (1951-1955).

9. En août 1934, au premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques, Andreï Jdanov expliqua la doctrine du réalisme socialiste, qui devint dès lors la ligne officielle en art. La définition restait vague. L'écrivain, « ingénieur de l'âme humaine », était chargé de former et d'éduquer les masses d'un point de vue idéologique.

10. *Lexikon*, Leipzig, 1957, p. 447.

11. *Kulturpolitisches Wörterbuch*, 2^e édition, Berlin, 1978, (1^{ère} éd. en 1970).

capitalistes... ». Le cinéaste devait respecter les limites prescrites, travaillant surtout sur commande. Salariés des studios, les réalisateurs et les techniciens avaient de plus un statut tel que le succès commercial auprès du public n'était pas vital pour eux. Les seules instances décisives restaient donc le gouvernement et le comité central du SED, pour qui la réception auprès de la population était importante politiquement, non pas commercialement.

Or comment le message des premiers films avait-il été perçu par la population ? Les fondateurs de la DEFA, qui avaient vécu la guerre et qui avaient été le plus souvent formés à l'ancienne école des studios de la UFA, furent avant tout préoccupés d'encourager leurs concitoyens à reconstruire le pays et à lutter contre le fascisme. Fresques historiques sur les années d'après-guerre qui conduisirent à la naissance de la RDA¹², exploits d'activistes, portrait du nouveau complexe sidérurgique de Eisenhüttenstadt, construit en *900 jours*¹³, tels étaient les sujets de prédilection dans les années 1950. La réception des films, documentaires ou de fiction, est cependant très délicate à étudier, par manque d'éléments statistiques fiables. Les critiques de journaux, contrôlées par les instances dirigeantes, ne constituent qu'une source partielle¹⁴. Reste l'observation de l'opinion générale de la population durant cette période. Malgré les discours officiels du régime, qui appelait à un élan collectif, un nombre croissant d'Allemands de l'Est choisit de quitter la République, menant à une crise aiguë à partir de 1958¹⁵.

Un nouveau langage ?

En RDA, la construction du Mur, le 13 août 1961, fut tout d'abord considérée par une large majorité des cinéastes comme une chance à saisir. Libérés de l'affrontement direct avec la RFA et donc avec l'Ouest, les documentaristes de la nouvelle génération, formée à l'École de cinéma de Babelsberg créée en 1954, se replièrent, avec l'aval des dirigeants, sur le thème de la vie quotidienne est-allemande, délaissant le plus souvent le caractère si démonstratif de la décennie précédente.

Or, tout au long des années 1960, une même effervescence agita l'ensemble des pays de l'Est traversés par le Printemps de Prague. D'importantes nouveautés techniques vinrent nourrir cette ferveur créatrice générale et offrirent ainsi de nouvelles pistes aux documentaristes.

Le son direct

En 1963, le *Joli Mai* de Chris Marker reçut la récompense suprême, une colombe d'or, au Festival international de films documentaires de Leipzig, créé en 1955 et organisé chaque année par le ministère de la

12. Andrew THORNDIKE, *Der Weg nach oben*, 80 mn, 1950.

13. Karl GASS, *Nach 900 Tagen*, 23 mn, 1953.

14. Les critiques de films documentaires publiées dans la presse, est-allemande ou étrangère, sont conservées aux Archives fédérales du film, à Berlin (Bundesarchiv/Filmarchiv).

15. En 1959, la RDA perdait 250 000 habitants, portant à 2,7 millions les départs depuis 1949.

Culture. Depuis 1961, les plus grands documentaristes du monde entier s'y retrouvaient¹⁶. Le réalisateur français est considéré comme l'un des représentants¹⁷ du cinéma-vérité, aussi appelé cinéma direct, lié à un matériel plus léger et plus maniable qui facilite notamment la prise du son direct. L'innovation technique remettait en cause les règles documentaires habituelles.

À la suite de l'apparition du cinéma parlant, Erwin Panofsky analysait ainsi l'évolution de l'art cinématographique dans une conférence prononcée à Princeton pour l'inauguration de la cinémathèque du Museum of Modern Art :

« Les cinéastes employèrent des moyens de clarification semblables à ceux que nous trouvons dans l'art médiéval. L'un d'entre eux fut les titres ou les lettres imprimés, équivalent frappant des *tituli* et des phylactères médiévaux [...]. Une autre méthode d'explication, moins lourde, fut l'introduction d'une iconographie fixe qui informait le spectateur, de l'extérieur, sur les faits et les personnages principaux, à peu près comme les deux femmes derrière l'empereur, quand elles portaient respectivement une épée et une croix, étaient, sans ambiguïté possible, identifiées comme la Vaillance et la Vertu »¹⁸.

Le documentaire de propagande illustre parfaitement l'idée de filiation avec le système pictural médiéval. Le commentaire – désormais non plus écrit mais dit – y fait en effet largement écho aux stéréotypes. L'image se trouve assistée d'un texte qui explicite le sens voulu. Ainsi, dans les documentaires de la DEFA des années 1950, les séquences montraient le plus souvent des affiches ou des banderoles aux slogans clairement lisibles, mais tout de même repris simultanément par le commentaire. La fatigue ou la joie des travailleurs, déjà soulignées par l'éclairage et la prise de vue, généralement en contre-plongée, étaient de même exaltées par la voix off – et la musique restait omniprésente. Il est significatif que de grands artistes comme Helene Weigel, l'épouse de Brecht, prêtèrent leur voix pour lire les textes des documentaires.

Ainsi, au début des années 1960, la voix off s'effaça pour laisser la place au son direct qui permit de capter autrement une réalité tant convoitée,

16. Parmi eux, les Soviétiques Roman Karmen, Michaël Romm (auteur d'*Un Fascisme ordinaire* en 1964), l'Américain Richard Leacock (réalisateur de *Primary* sur les élections présidentielles de 1959 aux États-Unis), le Britannique John Grierson (père de l'École documentaire de Grande-Bretagne dans l'entre-deux-guerres), le Néerlandais Joris Ivens (documentariste engagé depuis les années 1920, auteur en 1933 avec le Belge Henri Storck de *Borinage* sur la misère en milieu ouvrier, et de *Terre d'Espagne* en 1937 sur la guerre d'Espagne)...

17. En 1961, Jean Rouch, Michel Brault et Edgar Morin avaient tourné *Chronique d'un été*, tableau de la société parisienne à l'heure de la guerre d'Algérie, considéré comme le manifeste du mouvement.

18. E. PANOFSKY, *Style and Medium in the Motion Pictures*, conférence publiée pour la première fois en 1934. Cité dans *Cinéma, Théorie, Lectures*, D. NOGUEZ dir., Paris, 1973, p. 55.

de saisir une ambiance – machines assourdissantes ou rires collectifs – et des dialogues ponctués parfois de silences, sans plus utiliser constamment le support de la musique. Les personnes filmées prenaient la parole. Mais qui voulait les entendre ?

Les limites politiques

En 1965 tomba le couperet des dirigeants est-allemands. Une vague de censure balaya la production artistique de la RDA, qui connut alors sa principale rupture. Littérature, presse, cinéma, théâtre, peinture, aucun domaine ne fut épargné¹⁹. Le Printemps finit plus rapidement à Berlin qu'à Prague. À la DEFA, les aspirations nouvelles à peine esquissées durent se plier au revirement politique. Les années 1970 virent s'affirmer une production documentaire consciente de ses limites et des compromis nécessaires entre les acquis des dernières années et l'immobilisme officiel.

Gitta Nickel, l'une des rares femmes réalisatrices de la DEFA, née en 1936, réalisa son premier documentaire en 1965. Dans l'ensemble de ses films, on note l'absence quasi systématique de tout commentaire. La réalisatrice n'hésitait pas non plus à apparaître dans le champ de la caméra, à garder ses questions au montage. L'omniscience du commentateur laissait ainsi place à un interlocuteur qui ne se cachait plus. Une complicité apparaît alors entre l'équipe de tournage et les personnes filmées. La caméra saisit les pleurs d'une ouvrière épuisée par le rythme du travail à la chaîne²⁰ ou les confidences de jeunes maçons sans illusions, engagés sur les chantiers de Marzahn, le nouveau quartier-modèle de Berlin²¹. Gitta Nickel connut un certain succès et reçut de nombreux prix, à Leipzig, Moscou, Prague, mais aussi en 1975 à Oberhausen, le concurrent en RFA du festival de Leipzig.

La réalisatrice revendique cependant de n'avoir jamais été une opposante au régime. Tenter d'exprimer les sentiments de la population ne signifiait pas pour elle dénoncer un système, mais utiliser la caméra pour mieux connaître la réalité est-allemande afin de l'améliorer²². La persistance d'un espoir en la possible évolution de la société de RDA se retrouve dans de nombreux témoignages de professionnels du cinéma. Elle explique en partie pourquoi ils furent si peu à la DEFA à vouloir passer « de l'autre côté ». Le relatif confort offert par leur statut de salarié, comme on l'a noté plus haut, joua également un rôle important. Il n'en demeurerait pas moins une volonté très nette de pouvoir exercer son métier plus librement, sans les contrôles constants de fonctionnaires souvent bien peu aptes à juger en matière cinématographique.

Notons que, depuis 1967-1968, la télévision était devenue une entité de production et de diffusion importante, distincte de la DEFA. Véritable

19. Sur les origines et les conséquences des censures de 1965, voir *Coupe claire [Kahlschlag]. Le XI^e plenum du Comité central du SED en 1965*, G. AGDE dir., Berlin, 1991.

20. *Und morgen kommen die Polinnen...* [Et demain arrivent les Polonaises...], 52 mn, 1974.

21. *Manchmal möchte man fliegen* [Parfois, on aimerait s'envoler], 60 mn, 1980.

22. Entretien de l'auteur avec la réalisatrice, le 3 août 2000.

porte-parole du pouvoir, elle dépendait, significativement, non du service de la culture mais de celui de la propagande du Comité central du SED. La concurrence s'exerça donc entre elle et les studios en terme de diffusion. Quelque peu délaissés par leurs dirigeants, les documentaristes de la DEFA se trouvèrent paradoxalement dans une position peut-être plus favorable pour capter les courants profonds de la société est-allemande.

Il restait cependant à tirer les conclusions politiques de ce que leur caméra filmait.

L'image et l'événement

Dans les années quatre-vingt, les citoyens est-allemands, attentifs à la politique menée par Gorbatchev, prirent progressivement conscience des diverses formes possibles d'affirmation face au régime – mouvements pacifistes, écologistes, religieux. Les tensions plus sensibles au sein de la société est-allemande faisaient écho aux frémissements perceptibles dans tous les pays de l'Est.

Les tabous restaient cependant nombreux en RDA et les films soviétiques de l'ère de la Glasnost et de la Perestroïka ne franchissaient que très difficilement la frontière est-allemande, de même que les documentaires polonais inspirés de Solidarnosc et jugés trop critiques par les dirigeants de Berlin-Est. La RFA et les modèles occidentaux n'étaient désormais plus les seules sources d'inquiétude pour le régime est-allemand. Sous la direction inébranlable de Erich Honecker, la République démocratique ne suivit pas le courant réformateur. L'année 1989 fut cependant un aboutissement pour les documentaristes de la DEFA qui désiraient témoigner sans fard des évolutions profondes de leur société.

Au cœur de l'événement

Tout au long de l'année 1989, la RDA fut agitée de signes précurseurs du 9 novembre, séisme à l'ampleur néanmoins inattendue. Fuites en masse de la population « vers l'autre côté »²³, manifestations : le peuple décidait de s'exprimer. Les dirigeants semblaient paralysés et inconscients de ce qui arrivait. À la DEFA par contre, l'émotion était grande et les débats vifs pour savoir quelle attitude prendre. Finalement, et c'était peut-être là déjà l'annonce du profond changement qui était en germe, le directeur du studio des documentaires donna la permission à différentes équipes d'aller filmer en direct les événements de l'automne.

Andreas Voigt, à la tête d'un collectif, promena ainsi micro et caméra à Leipzig, Dresde et Berlin du 16 octobre au 7 novembre 1989, pendant les énormes manifestations qui réunissaient chaque lundi des centaines de milliers d'Est-allemands. Tourné en 35 mm, en noir et blanc, *Leipzig im*

23. Plus de 350 000 personnes passèrent en 1989 à l'Ouest.

*Herbst*²⁴ frappe par l'énergie qui s'en dégage. L'image est certes confuse : le film fut tourné le plus souvent de nuit, avec un faible éclairage, et sous la menace constante d'une répression possible des forces de l'ordre. Le son est incertain : les réponses et les slogans furent saisis au vol. Ces imperfections ne font pourtant qu'accroître l'émotion créée par les images. L'angoisse et l'espoir, le courage des manifestants, mais aussi des techniciens de la DEFA, dans ces moments extraordinaires, nous sont livrés ainsi à l'état brut.

Parmi tous les slogans qui scandent le film, mémoire d'une opinion collective en formation, *Wir sind das Volk* (« Nous sommes le peuple ! ») reste le plus significatif. La célèbre formule se transforma rapidement sur les banderoles en *Wir sind ein Volk*, (« Nous sommes un peuple »), annonciateur de la réunification. Le gouvernement ne pouvait plus freiner les documentaristes devant l'élan collectif. Seule l'image télévisée resta, jusqu'au 7 novembre, sous son contrôle.

Réflexions d'un documentariste

La chute du Mur, dans toute sa réalité physique, inspira le réalisateur Jürgen Böttcher, enfant terrible de la DEFA, victime à plusieurs reprises de la censure. *Die Mauer* (Le Mur), tourné en 1990, est une des dernières productions des studios.

Tout au long du film, qui dure une heure et demie, la joie bruyante de la population alterne avec des moments de silence. À des plans de foule viennent s'opposer des scènes où des silhouettes, isolées, se tiennent enlacées, en pleurs, ou observent, désespérées, une faille du mur. Elles attaquent parfois courageusement, à coups de marteau, le béton armé. Les images, en couleur, sont ici très travaillées, jouant sur les transformations soudaines du paysage au fur et à mesure que des pans du Mur sont abattus, jouant avec les lumières du jour.

Le cinéaste, alors âgé de 59 ans, à la DEFA depuis près de trente ans, livre une réflexion visuelle en forme de bilan qui est celui de toute une génération. Le montage exprime l'instant de pleine incertitude dans laquelle se trouvaient alors des millions d'Est-allemands. L'avant-dernière séquence du film montre la grande fête qui eut lieu sur la Potsdamer Platz libérée de son Mur. Des milliers de personnes sont rassemblées et la bande-son mêle le bruit des coups donnés contre le Mur à la musique de la fête. L'ensemble est volontairement filmé du haut d'un toit où deux ramoneurs poursuivent leur travail habituel, loin du spectacle qui se déroule à leurs pieds. Böttcher relie ainsi la force symbolique d'un instant unique et la banalité du quotidien, le témoignage historique et le regard plus intime du cinéaste. Lui-même était plein d'espoir dans le lendemain, mais aussi conscient de clore une époque vécue au quotidien, qui cédait la place désormais à l'inconnu²⁵.

24. *Leipzig en automne*, 55 mn, sorti en novembre 1989.

25. Entretien du réalisateur avec l'auteur, le 31 octobre 2000.

Les deux films d'Andreas Voigt et de Jürgen Böttcher sont de précieux documents de l'automne-hiver 1989, au cours desquels un régime et une société disparurent.

De ce rapide survol des quarante ans de la production documentaire de la DEFA, retenons avant tout la complexité d'un système et de son fonctionnement qui amène très souvent à nuancer les analyses, au-delà des grandes évolutions chronologiques habituelles de l'histoire politique est-allemande. Ainsi, pour les documentaristes, la rupture de 1965 s'avéra plus cruciale que la construction du Mur en 1961. Une telle étude nous invite également à suivre de près les individus, les trajectoires personnelles derrière la froideur implacable du régime et de ses institutions. Des réalisateurs comme Jürgen Böttcher connurent ainsi des phases d'isolement et de doutes, dues à la censure, alternant avec des périodes plus fastes où leurs films étaient même envoyés à des festivals à l'étranger.

Les images des documentaires de la DEFA, dans leur production en amont, sont certes la mémoire d'une réalité officielle. Elles rappellent les aspirations et les exigences d'un régime en quête de légitimité auprès d'une population de plus en plus sourde à ses discours. Elles reflètent cependant aussi les luttes internes livrées par certains réalisateurs restés fidèles à un système, malgré les difficultés et les obstacles rencontrés. L'intérêt de leur travail se situe dans l'ambiguïté de leurs films, entre spontanéité et concessions.

Étudier aujourd'hui ces documentaires, en les croisant avec les archives de l'appareil bureaucratique et les entretiens menés avec des témoins de la DEFA, permet de mieux saisir la dimension sociale et culturelle au quotidien du régime est-allemand.