

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INFLUENCE DE L'IDÉOLOGIE SOCIALISTE DANS LES FILMS DE
CONTES DE FÉES DE LA *DEUTSCHE FILM-AKTIENGESELLSCHAFT* (DEFA)
EN RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE ENTRE 1945 ET 1970

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR
VIVIANE PELLETIER

JUILLET 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

DÉDICACE

À Sylvie

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE CONTEXTE HISTORIQUE DE L'ÉLABORATION D'UNE SOCIÉTÉ NOUVELLE	16
1.1 L'élaboration d'un nouveau système politique en Allemagne.....	17
1.1.1 La création de la République démocratique allemande (RDA)	17
1.1.2 La présence du <i>Sozialistische Einheitspartei Deutschlands</i> (SED)	18
1.2. La <i>Deutsche Film-Aktiengesellschaft</i> (DEFA).....	20
1.2.1 La définition du mandat de la DEFA	20
1.2.2 La réappropriation des contes de fées comme outil pédagogique.....	24
CHAPITRE II LA CRÉATION D'UNE POLITIQUE CULTURELLE ÉTATIQUE EST-ALLEMANDE	28
2.1 La construction du socialisme (1949-1961).....	31
2.2 Le renouveau socialiste après 1961.....	38
CHAPITRE III LA POLITIQUE CULTURELLE ET L'ADAPTATION DES CONTES DE FÉES PORTÉS À L'ÉCRAN	43
3.1 Les deux premières adaptations de contes de fées de la DEFA : exploration d'un genre	44
3.1.1 <i>Das kalte Herz</i> (1950) - Paul Verhoeven	44
3.1.2 <i>Die Geschichte vom kleinen Muck</i> (1953) - Wolfgang Staudte	47
3.2 Appel à une révolution : la lutte des classes ou comment assurer sa position au sein de l'Allemagne.....	53
3.2.1 <i>Der Teufel vom Mühlberg</i> (1955) - Herbert Ballmann.....	54
3.2.2 <i>Das tapfere Schneiderlein</i> (1956) - Helmut Spieß.....	56
3.2.3 <i>Rotkäppchen</i> (1962) - Götz Friedrich	61

3.3 Le retour à la promotion des valeurs socialistes dans les contes de fées ou la consolidation du Parti SED	65
3.3.1 <i>Das singende, klingende Bäumchen</i> (1957) - Francesco Stefani	65
3.3.2 <i>Schneewitchen</i> (1961) - Gottfried Kolditz	68
3.3.3 <i>König Drosselbart</i> (1965) - Walter Beck.....	72
 CONCLUSION	 76
 BIBLIOGRAPHIE	 84

RÉSUMÉ

Suite au succès de deux films-contes au début des années 1950 (*Das kalte Herz* et *Die Geschichte vom kleinen Muck*), les contes de fées s'inscrivent dans la tradition cinématographique est-allemande. Or aucun de ces contes ne sera présenté en République démocratique allemande (RDA) sans être révisé ou même réécrit et sans avoir reçu l'approbation du parti unique, le Parti socialiste unifié d'Allemagne (SED). Ce sont justement ces remaniements des contes qui nous fascinent. Notre étude identifie les changements et expose l'influence de l'idéologie socialiste dans les contes de fées portés à l'écran au début de la société socialiste de la RDA.

Pendant les deux premières décennies du régime, la RDA cherchera à motiver sa population à adopter les nouvelles valeurs socialistes en les présentant comme le prolongement légitime de la culture allemande. Nous démontrons dans le premier un bref retour historique de l'établissement de la RDA, la prise du pouvoir du SED et l'élaboration de l'organisme responsable de la production cinématographique. Dans le second chapitre, nous notons sur la mise en place de la politique culturelle de la RDA. Ainsi, le SED a utilisé les contes de fées pour s'appuyer sur l'héritage allemand et ainsi se différencier des Soviétiques, tout en véhiculant les valeurs socialistes à la nouvelle génération. Dans le troisième chapitre, nous nous sommes intéressés aux grands thèmes dans la réalisation des contes-films. Deux grandes tendances se dégagent dans les choix du régime. Certains films traitaient de l'opposition des classes ou du renversement de la société. D'autres sur la promotion des valeurs socialistes-humanistes : le travail, le respect des autres et l'amour véritable, etc. Le protagoniste doit intégrer ces valeurs importantes de la société socialiste pour jouir d'une vie épanouie. L'important pour le Parti est de promouvoir la contribution de chacun à la société. Nous pouvons donc sentir l'influence de l'idéologie du Parti dans le choix et les modifications apportées aux personnages et à l'histoire des contes de fées portés à l'écran.

MOTS CLÉS : Contes de fées – République démocratique allemande – Cinéma - DEFA - SED

INTRODUCTION

Depuis la chute de l'Union des républiques socialistes et soviétiques (UdRSS), l'intérêt pour la République démocratique allemande (RDA) s'est amplifié. La fin de la guerre froide et surtout la fin de l'emprise de l'Union soviétique sur les États satellites sont des événements majeurs de la politique internationale. Il est intéressant d'étudier l'histoire des États satellites dans un contexte de guerre froide. Le cas de l'Allemagne de l'Est est particulier, puisqu'à la fin de la Guerre froide, contrairement aux autres pays satellites qui ont retrouvé leur autonomie, elle a tout simplement été absorbée dans la République fédérale allemande pour former l'Allemagne unifiée. Nous pouvons explorer cette société maintenant disparue en nous intéressant à la culture du pays, plus précisément par le cinéma qui façonne le paysage culturel et contribue à définir l'identité du pays. Comme le dit si bien l'auteur spécialisé dans l'étude du cinéma, Marc Ferro, l'intérêt du cinéma dans le domaine historique permet de comprendre :

ce qui intéresse un artiste ou une société, les faits qu'elle juge digne de conserver en mémoire; on apprend ce qui la scandalise, l'émeut ou la passionne. On découvre également l'échelle de ses valeurs; celles qu'elle assume, celles qu'elle ignore¹.

Cela vaut aussi lorsque les films sont réalisés à partir de contes de fées. Le choix distinctif des contes de fées, genre s'adressant à la jeunesse, nous permet d'éclaircir la vision pédagogique et idéologique du régime socialiste de la RDA.

¹ Marc Ferro, « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 23, n° 3, 1968, p. 581.

Notre étude s'intéresse à l'adaptation des contes de fées dans la production cinématographique en RDA. Il s'agit de voir si l'idéologie socialiste s'est insérée dans le genre des contes de fées durant le régime et, le cas échéant, de quelle façon. Nous savons que la production cinématographique était gérée par la *Deutsche Film-Aktiengesellschaft* (DEFA). Les réalisateurs de ces films ont-ils fait des adaptations « neutres », nécessaires pour les porter à l'écran? Est-il possible d'y discerner des visées de politisation des contes de fées? Nous démontrons les messages spécifiques transmis par le régime. Il s'agit non seulement de mettre en évidence les causes et les événements qui ont mené à la création de cet appareil politique dans la nouvelle société, mais aussi de comprendre les discours véhiculés dans les films étudiés. Notre étude tente de déterminer quels ont été les changements dans la réécriture des contes et à quel point l'idéologie socialiste a influé sur les contes de fées portés à l'écran au début de l'implantation de la société socialiste de la RDA.

Nous examinons un corpus d'une vingtaine de films, ainsi que des documents contemporains qui nous permettent de nous interroger sur le développement des scénarios ainsi que sur la réalisation et la réception de ces films par le public et la critique.

En examinant les films de contes de fées produits dans les deux premières décennies de la RDA (1950 à 1970), nos recherches s'inscrivent dans l'historiographie croissante du cinéma est-allemand, plus particulièrement des films pour enfants. En portant une attention sur cette période fondatrice du régime est-allemand, notre recherche ouvre de nouvelles perspectives sur la dimension spécifiquement culturelle de l'établissement du système socialiste en RDA. En effet, et surtout pendant les deux premières décennies du régime, la RDA incitera sa population à adopter les nouvelles valeurs socialistes, notamment en les présentant comme le prolongement légitime de la culture allemande. Ainsi, le cinéma, en tant que divertissement de masse et outil

pédagogique, sera mobilisé lui aussi pour véhiculer les nouveaux idéaux auprès de la population est-allemande.

Dans la présente étude, nous cherchons donc à comprendre les caractéristiques et le contexte de la production cinématographique des contes de fées et les changements que ces contes traditionnels ont subis afin de s'inscrire dans le nouveau cadre culturel de la RDA naissante. De façon plus globale, nous voulons montrer comment le régime est-allemand a cherché à justifier ses adaptations des contes de fées pour le cinéma comme étant fidèle à la tradition allemande.

Depuis le premier film adapté d'un conte de fées, en 1953, la fondation de la DEFA a conservé la presque totalité des 39 contes-films produits durant le régime. Notre étude se base sur un corpus plus restreint d'une vingtaine des films de conte de fées produits par la DEFA entre 1945 et 1970. Nous avons également consulté les versions « standards » des contes de fées, lorsqu'elles étaient disponibles, par exemple, celles du recueil des Frères Grimm et de Wilhelm Hauff. Nous nous sommes inspirés des grilles d'analyse sociologique et historique des ouvrages *L'analyse filmique* de Yves Lever² et *De l'histoire du cinéma* de Michèle Lagny³. En effet, l'étude sociologique permet d'étudier les caractéristiques des films par rapport au public qu'ils tentent d'attirer et à celui qu'ils rejoignent. Nous avons consulté aussi d'autres sources : archives de production, journaux, etc. Citons encore une fois Marc Ferro : « La critique ne se limite pas non plus au film, elle l'intègre au monde qui l'entoure et avec lequel il communique⁴ ». Suite à ces analyses, nous pouvons comparer et critiquer les films à partir de critères bien définis.

² Yves Lever, *L'analyse filmique*, op. cit., p.114 à 125.

³ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992.

⁴ Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 41.

Les contes-films ne sont pas les seules sources utilisées. En effet, pour comprendre le contexte de production cinématographique et pour juger de l'influence de l'idéologie, il nous faut connaître la politique culturelle du Parti au pouvoir, ici le *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED). Pour cette mise en contexte, nous avons consulté des documents officiels qui se trouvent dans le *Nationale Zentrum für Kinderfilm und -fernsehen der DDR* des Archives fédérales allemandes à Berlin. De plus, pour trouver des renseignements sur la réalisation, la projection et la critique des films de contes de fées, il a été possible de recourir à la presse contemporaine est-allemande dont plusieurs titres importants sont encore offerts en ligne. Enfin, nous nous sommes basés sur les nombreux ouvrages généraux et spécialisés traitant du régime et du cinéma de la RDA. Dans ce mémoire, nous tentons donc de brosser un tableau précis de la production cinématographique de contes de fées en Allemagne jusqu'en 1970 et de décrire, par la même occasion, les enjeux de l'élaboration d'un projet culturel dans une société étatisée, dont toutes les actions sont guidées par une idéologie et une stratégie politique particulière.

Comme dans toute étude approfondie, il est important de faire un bref retour historiographique. Cette description des recherches antérieures et des grands courants historiographiques nous aide à situer l'apport de cette étude. Nous nous intéressons particulièrement au courant de l'historiographie culturelle de la RDA. Comment les historiens ont-ils approché l'utilisation du cinéma comme source pour comprendre cette défunte société ? Notre survol historiographique est donc découpé en deux parties. Nous présenterons d'abord les divers courants de l'historiographie de la RDA en général, puis nous verrons les grandes études qui ont été faites sur le cinéma de la DEFA et particulièrement celles qui concernent les contes de fées. En fait, l'historiographie de ces contes de fées est-allemands se trouve au carrefour de l'historiographie de l'Allemagne de l'Est et du cinéma allemand et plus précisément des films pour enfants. Nous inventorions les différentes thèses de l'historiographie du cinéma est-allemand, en considérant l'importance de la culture pour les dirigeants

en RDA. Le régime, par le biais de la culture, du cinéma et des contes de fées, voulait amener les citoyens vers le socialisme.

Commençons donc par les études sur la République démocratique allemande. De nombreux ouvrages ont été écrits sur ce que l'on appelle du côté occidental, « l'autre Allemagne », c'est-à-dire l'Allemagne socialiste, ou RDA, qui a existé de 1949 à 1989.

Durant le régime est-allemand de 1949 à 1989, l'historiographie produite en RDA est méconnue et rudimentaire. En effet, au cours de cette période, les historiens vivant à l'Est font des recherches qui, au mieux, manquent de recul, lorsqu'ils ne font pas carrément l'apologie du régime en place. Donc l'historiographie de la RDA de cette époque s'appuie principalement sur les arguments faits à l'Ouest.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le paradigme totalitaire domine les recherches universitaires sur la société allemande. Ce modèle pour expliquer le système communiste a été précisé et adapté dans le contexte de la guerre froide par des chercheurs comme Zbigniew Brzezinski et Carl J. Friedrich, pour dénoncer les régimes communistes⁵. Pendant les années 1970, le paradigme totalitaire est remis en question par les chercheurs de l'Ouest, dans un contexte de détente et d'une éventuelle réunification. Les chercheurs de cette période, représentants d'un courant minoritaire, montrent que l'histoire sociale permet d'aborder autrement le communisme, sans remettre en cause le cadre politique. Ce n'est qu'à la fin du régime, à la chute du Mur et après l'ouverture des archives, que l'étude de la société allemande de l'Est connaît un nouvel essor. Il y a d'abord une résurgence spectaculaire du modèle totalitariste. Les études se basent alors beaucoup sur le

⁵ Zbigniew Brzezinski et Carl Joachim Friedrich, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956.

modèle préexistant de l'Ouest et sont dans la continuité de l'idée de 1978 de la Société pour la recherche sur l'Allemagne, dont le but politique est de montrer la supériorité du système économique et politique de l'Ouest.

De nombreux chercheurs rappellent les liens entre le régime est-allemand et la dictature. Ainsi, les chercheurs décrivent la RDA comme un État impopulaire, maintenu en place par les élites d'un parti unique s'appuyant sur des méthodes répressives. Des chercheurs comme Eckhard Jesse⁶, Mary Fullbrook⁷, Achim Siegel⁸, Wolfgang Wippermann⁹ et Peter Grieder¹⁰ sont parmi les auteurs qui ont traité de la question. Au moment de leur publication, ces recherches suscitent beaucoup de critiques. En effet, tout en convenant qu'il existe des similarités entre le régime est-allemand et un régime dictatorial, plusieurs rejettent l'appellation de « seconde dictature allemande ». Pour certains, l'utilisation de ce terme cache un programme politique de l'Ouest visant à discréditer le régime de l'Est. On reproche aussi à cette théorie de ne pas prendre en compte la déstalinisation et d'ignorer la dynamique propre à la société est-allemande¹¹. Cette façon de décrire l'histoire de la RDA comme linéaire pour l'insérer dans le débat du *Sonderweg*, la « voie particulière allemande¹² », ou dynamique du changement, ne peut s'insérer dans un cadre théorique essentiellement statique et descriptif. C'est pourquoi les nouveaux auteurs de recherches sur la RDA ont tenté d'utiliser le paradigme totalitaire pour réunifier les historiographies allemandes divergentes depuis 1945, au moment même de la réunification politique de la société.

⁶ Jesse Eckhard, « War die DDR totalitär ? », *Aus Politik und Zeitgeschichte*, octobre, vol. 40, 1994, p. 12-23.

⁷ Mary Fulbrook, «The Limits of Totalitarianism: God, State and Society in the GDR», *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 7, 1997, p. 25-52.

⁸ Achim Siegel, *Totalitarismustheorien nach dem Ende des Kommunismus*, Cologne, Böhlau, 1998.

⁹ Wolfgang Wipperman, *Totalitarismustheorien: Die Entwicklung Der Diskussion von den Anfängen bis heute*, Darmstadt, Primus, 1997.

¹⁰ Peter Grieder, « In Defense of Totalitarianism, Theory as a Tool of Historical Scholarship », *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol 8, 3-4, 2007, p. 563-589.

¹¹ Jerry F Hough, *The Soviet Union and Social Science Theory*, Cambridge, Harvard University Press, 1977.

¹² Jay Rowell. « L'étonnant retour du "totalitarisme". Réflexions sur le «tournant» de 1989 et l'historiographie de la RDA », *Politix*, vol. 12, n°47, Troisième trimestre, 1999.

Selon l'historien Andrew Port¹³, l'historiographie d'après la chute de la RDA a suivi trois grandes vagues. D'abord, au cours de la première décennie suivant la chute du Mur, dans les années 1990, l'accent des études était majoritairement mis sur les différentes formes de pouvoir et sur la répression exercée par l'élite. Ainsi, dès l'ouverture de ces archives, les études sur la RDA suivaient cette structure d'analyse politique et on se concentrait essentiellement sur les événements extraordinaires. Par exemple, on s'intéresse aux manifestations de juin 1953, à la construction du Mur, à la dénazification et à l'implantation de la dictature du Parti socialiste unifié d'Allemagne, le *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED)¹⁴. Au milieu des années 1990, il y a une ouverture du point de vue et les études se tournent vers les différentes formes de résistance ou de collaboration avec le régime.

Ce n'est qu'au début des années 2000 que l'on peut discerner une seconde vague dans l'étude de la RDA. Alors que les recherches qui ont suivi la chute du régime traitaient surtout des aspects économiques et politiques, la deuxième vague se tourne vers l'histoire sociale traditionnelle, portant un regard plus attentif sur les politiques sociales, le développement social et les différents groupes sociaux : les femmes, la classe ouvrière, les jeunes, les artistes, etc. On s'éloigne alors des études qui ne s'intéressent qu'à l'approche descendante (*top-down*) des politiques publiques, une approche très répandue parmi les chercheurs jusqu'alors.

Ces nouvelles recherches seront suivies rapidement par une troisième vague qui, influencée par la nouvelle histoire culturelle, étudiera la vie au quotidien dans le

¹³ Mary Fulbrook et Andrew I. Port, *Becoming East German: Socialist Structures and Sensibilities After Hitler*, New York, Berghahn Books, 2013, p. 2-7.

¹⁴ Armin Mitter et Stefan Wolle, *Untergang auf Raten: Unbekannte Kapitel der DDR-Geschichte*, Munich, Bertelsmann, 1993.

régime de l'Est. On s'intéressera à l'expérience de l'« ordinaire allemand », à la vie quotidienne et domestique, au pouvoir en place et à l'identité allemande¹⁵. On déplacera alors l'accent mis sur les élites et la répression, pour le porter vers une histoire sociale et culturelle¹⁶. Ces trois vagues ne sont évidemment pas délimitées par des frontières imperméables, mais elles ont toutes influé sur l'étude de l'histoire de la RDA.

L'histoire sociale et culturelle se transforme, car on cherche à s'éloigner de la définition de société limitée par une élite au pouvoir. En effet, pour certains historiens, étudier les limites ou les formes de la résistance ne fait que politiser le discours. En Allemagne, cette différence de vue se manifeste dans deux principales écoles de pensée, celle de Bielefeld et celle de l'histoire du quotidien (*Alltagsgeschichte*). C'est dans cette approche d'histoire au quotidien que s'insère notre mémoire, en prenant le cas de la culture pour étudier le rapport entre la société et le pouvoir avec un exemple bien spécifique, le cinéma pour enfants. Cette approche de l'histoire au quotidien rejette le paradigme quantitatif au profit d'une perspective privilégiant l'analyse du vécu et du quotidien. Cette approche avait été fortement critiquée au courant des années 1980 par les défenseurs de l'histoire sociale traditionnelle, notamment par Hans Wehler¹⁷ et Jürgen Kocka¹⁸. Elle a quand même été par la suite intégrée à l'historiographie de la RDA à la chute du régime. C'est dans cette histoire du quotidien que s'insèrent Thomas Lindenberger et Sandrine Kott, deux représentants importants d'une nouvelle génération de chercheurs qui abordent l'histoire du communisme sans le poids idéologique de la guerre froide. Ces deux auteurs proposent d'étudier le régime communiste à partir d'une logique de

¹⁵ Katherine Pence et Paul Betts, *Socialist Modern: East German Everyday Culture and Politics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008.

¹⁶ Peter Hübner, *Konsens, Konflikt und Kompromiss : Soziale Arbeiterinteressen und Sozialpolitik in der SBZ/DDR 1945-1970*, Berlin, Akademie Verlag, 1995.

¹⁷ Hans-Ulrich Wehler, *Bundesrepublik und DDR: 1949-1990*, Munich, Beck, 2008.

¹⁸ Jürgen Kocka, *Historische DDR Forschung, Aufsätze und Studien*, Berlin, 1993.

fonctionnement propre à cette large histoire sociale et culturelle renouvelée.

En se basant sur les études de Alf Lüdtke¹⁹ et le concept de *Eigensinn*²⁰, Thomas Lindenberger, un chercheur de la RDA, s'éloigne de cette approche traditionnelle pour mieux se concentrer sur la vie quotidienne. En effet, chez Lüdtke, le concept de *Eigensinn* désigne tous les types de comportements autonomes, par exemple chez les ouvriers allemands au cours du 19^e siècle, ou toute distanciation des structures globales. Thomas Lindenberger²¹ reprend ce concept, dans le contexte de l'histoire sociale de la RDA, et rappelle que les acteurs de la société sont pourvus de pouvoir, ne serait-ce que de celui de refuser ou d'accepter²². Il propose une approche relationnelle du pouvoir qui implique de déconstruire le concept de classes pour se concentrer sur les individus, perçus comme des acteurs dans un cadre interactionnel. Ce faisant, il tente de sortir du cadre de la terreur policière et décrit le compromis de séduction et de bienveillance fondée sur l'amour du régime par ses sujets. Si la domination peut s'extorquer par la violence ou la terreur policière, le régime, pour perdurer, a néanmoins besoin de faire des compromis, voire de séduire ses sujets²³. On trouve toujours, chez Lindenberger, cette idée de recherche des moyens de promotion du régime et des moyens de coexistence avec celui-ci. Le chercheur Sigrid Meuschel²⁴ démontre lui aussi dans son ouvrage que le régime, surtout après la construction du Mur, a tenté de diverses manières de produire une confiance positive en sa légitimité et un renforcement des rapports de loyauté envers l'État.

¹⁹ Alf Lüdtke, *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 313-314.

²⁰ Concept souvent défini en français comme entêtement, obstination ou encore dans l'historiographie comme esprit récalcitrant.

²¹ Thomas Lindenberger, *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur: Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Cologne, Böhlau, 1999, p. 23.

²² C. Fabre-Renault, E. Goudin, C. Hähnel-Mesnard et Groupe de recherche sur la RDA et les nouveaux Länder, *La RDA au passé présent: Reflectures critiques et réflexions pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006.

²³ Thomas Lindenberger, *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur*, op. cit.

²⁴ Sigrid Meuschel, *Legitimation und Parteiherrschaft: zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR, 1945-1989*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.

La chercheuse française Sandrine Kott²⁵ va dans la même direction, en observant la manière dont les logistiques politiques et sociales de l'ensemble s'expriment dans la société. Pour elle, le régime de l'Est ne peut se réduire à son seul modèle politique. Après tout, le monde communiste, dont le parti prédit la réalisation, se fonde sur un véritable système de valeurs et la légitimité de ce régime s'appuie particulièrement sur ces valeurs. Kott s'intéresse surtout au rôle des entreprises dans la RDA²⁶. Chez elle, les formes et les effets de la domination politique sont étudiés comme la nature du lien social en RDA. Ainsi, l'observation des interactions du pouvoir invite aussi à s'intéresser aux formes de consensus que les représentants du pouvoir sont amenés à créer et à entretenir dans leurs rapports avec la population. Sur ce point, elle rejoint les propos de l'historienne Mary Fulbrook²⁷, selon lesquels l'histoire sociale ne peut être abordée sans parler des politiques ou sans observer les structures et le processus politique. Particulièrement dans le cas de la RDA, un État ultra-interventionniste, les objectifs politiques ont transformé la société et il faut étudier la RDA comme une société moderne, malgré son titre de « dictature ».

Ainsi, en étudiant l'histoire de la RDA il est important à s'intéresser à la culture. En effet, le régime socialiste misait beaucoup sur le plan culturel pour mettre en place son pouvoir. Au-delà d'être un État policier ou totalitaire, le régime a tenté de charmer son peuple. Une des manières de le faire était par la culture, notamment avec le cinéma. Les dirigeants de la RDA se sont efforcés, sur le plan culturel, de faire du cinéma à la fois un art, un instrument de propagande, un outil de façonnement de la

²⁵ Sandrine Kott, *Le communisme au quotidien: Les entreprises d'État dans la société est-allemande*, Paris, Belin, 2001.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Mary Fulbrook, *The People's State: East German Society from Hitler to Honecker*, New Haven, Yale University Press, 2005.

société et un moyen de reconnaissance internationale²⁸. Le régime ambitionnait d'utiliser la culture pour consolider son pouvoir. La culture est-allemande devenait alors un vecteur de légitimation.

Ainsi quand on aborde l'histoire du cinéma, il est indéniable que le cinéma contribue à la culture. On peut le considérer comme un témoin des manières de penser, de vivre au sein d'une société, voire même comme un agent culturel qui suscite certaines transformations. Qu'il véhicule des représentations ou présente un modèle, qu'il exerce une influence idéologique ou politique, il reste un des modes d'expression de l'identité culturelle du groupe qui le produit²⁹.

C'est l'intégration de cette étude dans une approche socioculturelle qui nous intéresse, puisque le cinéma s'enracine dans l'histoire des sociétés. En étudiant les productions cinématographiques dans les pratiques culturelles d'un État, productions assujetties à une institution étatique, nous découvrons qu'elles sont le lieu où s'entrecroisent des motivations d'ordre divers : intérêts affectifs et intellectuels, ou contraintes institutionnelles et économiques³⁰. C'est cette approche multidisciplinaire qui nous guidera dans les prochains chapitres.

Les historiens qui s'intéressent au cinéma de la RDA s'entendent pour dire que l'étude de l'histoire de la production et des pratiques culturelles, y compris dans le domaine du cinéma, offre un champ de recherche permettant d'observer et d'analyser les divers aspects essentiels, culturels, mais aussi politiques, économiques et sociaux, de la société et du régime est-allemand. Si la DEFA (société d'État qui régissait le cinéma) façonne le paysage culturel et contribue à définir l'identité est-allemande,

²⁸ Cyril Buffet, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Cerf, 2007, p. 10.

²⁹ Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma*, op. cit., p. 181.

³⁰ *Ibid.*, p. 203

elle aussi est utilisée par le nouveau régime pour amener la nouvelle génération vers le socialisme, nouveau fondement de la société est-allemande.

Pour l'historien Barton Byg³¹, fondateur de la *DEFA Film Library* à l'Université du Massachusetts, le cinéma de la RDA servait non seulement à légitimer, mais aussi à promouvoir les valeurs du parti : l'anticapitalisme et l'antifascisme. Un autre historien, Joshua Feinstein s'intéresse de près aux productions de la DEFA. Dans son ouvrage³² *The Triumph of the Ordinary*, Feinstein étudie la description de la vie quotidienne dans le cinéma de la RDA. Il choisit des exemples emblématiques de films produits par la DEFA pour expliquer la relation complexe entre le parti, les cinéastes et le public. C'est dans cette optique que s'inscrit notre étude des contes de fées. En prenant un genre particulier de l'ensemble des productions de la DEFA, cela nous permet d'étudier de façon adaptée la société est-allemande.

Les études sur les contes de fées se retrouvent d'abord au sein d'ouvrages généraux sur le cinéma allemand. C'est le cas, par exemple, de Sebastian Heiduschke³³ qui utilise le conte de fées célèbre est-allemand, *Das Geschichte der kleinen Muck*, pour discuter de l'aspect spécifique du langage utilisé en RDA et réitère l'idée que les contes de fées étaient un style priorisé sous le régime, pour leurs valeurs humaines et leur morale, utilisés à des fins pédagogiques et pour justifier le régime. C'est une idée partagée par Christin Niemeyer³⁴, qui montre comment chaque production de conte de fées adapté à l'écran était accompagnée d'un volet pédagogique et idéologique.

³¹ Barton Byg et Betheny Moore, *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA Film*, Washington, D.C, American Institute for Contemporary German Studies, 2002.

³² Joshua Feinstein, *Triumph of the Ordinary : Depictions of Daily Life in the East German Cinema. 1949-1989*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002.

³³ Sebastian Heiduschke, *East German Cinema. DEFA and Film History*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.

³⁴ Christin Niemeyer, « Il était une fois ... une idéologie dans les films de conte de fées en RDA ». dans Karsten Forbrig et Antje Kirsten « *Il était une fois en RDA...* » : *une rétrospective de la DEFA*, Bern, Peter Lang, 2010.

Dans son ouvrage, l'historienne Benita Blessing s'intéresse aux contes de fées dans un corpus des films pour enfants, en établissant un lien entre la politique culturelle de la RDA et l'éducation socialiste-humaniste³⁵. Elle a également écrit un article sur les contes de fées des frères Grimm³⁶, dans lequel elle défend l'idée que ces contes, avec leurs princesses et leurs princes, ont contribué à réaffirmer les rôles des jeunes filles et jeunes garçons dans la nouvelle société socialiste. Une telle idée est aussi présente chez Marc Silbermann³⁷, qui a étudié les deux premiers contes de fées produits par la DEFA. Silbermann considère ces deux films comme de bons exemples des tentatives du régime pour façonner la jeune génération dans la nouvelle idéologie socialiste. Enfin, c'est l'historienne Qinna Shen³⁸, avec un ouvrage qui étudie spécialement les contes de fées de la DEFA, qui s'est le plus intéressée à l'influence de la politique dans les contes de fées portés à l'écran, notamment en montrant l'évolution de l'intervention du régime dans la culture et l'étiollement de l'enthousiasme révolutionnaire. Shen estime que les contes de fées n'étaient pas uniquement le microphone d'une idéologie officielle du parti ni un outil de propagande.

Notre étude s'inscrit dans cette approche, à savoir comment le régime a utilisé ces contes pour se légitimer ; contrairement à l'étude de Shen, nous nous concentrons seulement sur les changements faits à l'histoire de ces contes par le régime, pour légitimer leur position politique et pour transmettre les valeurs socialistes dans cette idée de création de la nouvelle société socialiste. Nous expliquons, dans l'analyse des films du chapitre III, que les contes ont été modifiés pour répondre à une idéologie et à une politique culturelle. Cette politique était changeante selon le contexte historique

³⁵ Benita Blessing, *The Antifascist Classroom: Denazification in Soviet-Occupied Germany, 1945-1949*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

³⁶ Benita Blessing, « Happily Socialist Ever After? East German Children's Films and the Education of a Fairy Tale Land », *Oxford Review of Education*, vol. 36, no 2, avril 2010, p. 233-248.

³⁷ Marc Silbermann, « The First DEFA Fairy tales : Cold War Fantasies of the 1950s », dans John Davidson et Sabine Hake, *Framing the Fifties: Cinema in a Divided Germany*, New York, Berghahn Books, 2007, p. 116-120.

³⁸ Qinna Shen, *The Politics of Magic : DEFA Fairy Tale Films*, Detroit, Wayne State University Press, 2015.

de production. Nous avons analysé deux grands thèmes dans la production: soit l'appel à la révolution, alors que le SED tentait d'organiser le socialisme, puis un retour à la promotion des valeurs humanistes socialiste, alors que le parti tentait de consolider son pouvoir. Nous nous intéressons ainsi uniquement aux deux premières décennies de la RDA. Nous ne nous attardons pas aux changements sur le plan cinématographique, par exemple le choix d'acteurs connus ou non, ni à des caractéristiques spécifiques de la production cinématographique, comme le montage, les plans, la prise de son, les effets spéciaux, etc.

Nous analysons donc l'influence de l'idéologie socialiste dans la production, l'élaboration et la projection des contes de fées en République démocratique allemande entre 1949 et 1970. Dans un premier temps, nous décrivons et expliquons le système politique de la RDA et son fonctionnement. Nous abordons d'abord tout ce qui entoure la création du nouveau système politique à l'Est. Pour permettre la compréhension de l'influence de l'idéologie dans le domaine culturel, il est important de bien définir les pouvoirs et le système décisionnel dans une société avec un Parti politique unique. En effet, dans ce système l'ensemble des décisions pour la culture est pris par les différents organes étatiques. Nous traitons donc de la création de la nouvelle République allemande, la prise du pouvoir du SED et le rôle de la société étatique DEFA.

Le deuxième chapitre s'attarde à observer l'ambition du régime socialiste dans la production culturelle, sa volonté de contrôler et de réglementer les productions culturelles. Nous dégageons les grands enjeux de la politique culturelle mise en place par le Parti. Nous mettons en lumière les intentions du régime concernant le cinéma, particulièrement la production des contes de fées. Nous suivons les productions durant deux périodes chronologiques, la première allant de la création de la RDA en 1949 à la construction du Mur de Berlin en 1961, la seconde partie couvrant la

période de la construction du Mur jusqu'au remplacement du chef du SED, Walter Ulbricht, en 1971.

Finalement, dans notre troisième chapitre, nous examinons la réalisation de ces contes de fées et la réaction de la population, de la communauté d'artistes et des journaux de l'époque. Nous analysons à ce moment-là certains des contes de fées retenus pour une production par le régime. Nous voulons cerner quelle était l'image que le SED voulait vendre à la population, observable dans le choix des contes, dans les politiques culturelles et dans le contexte national. Le chapitre est divisé en trois parties. Les deux premiers contes réalisés par la DEFA sont une exploration du genre. Suite à leur grand succès auprès du public, ces deux contes, *Das kalte Herz* et *Die Geschichte vom kleinen Muck*, deviennent des exemples à suivre dans l'adaptation des contes et des histoires folkloriques Allemandes. Nous dégagons ensuite deux grands thèmes utilisés par la RDA pour la promotion du régime dans les contes. Ainsi, la deuxième partie se situe plus ou moins entre 1950 et 1960, période où le SED fait la promotion d'un changement dans la société ou d'un appel à la révolution. La troisième partie traite des contes adaptés dans les années 1960, des contes qui remettent l'accent sur les valeurs humanistes socialistes, pour ainsi consolider le pouvoir du régime et développer des politiques à la suite de l'érection du Mur. Nous nous attardons non seulement sur les changements qui ont été faits dans le contenu des films, mais également sur les choix faits par les réalisateurs pour présenter ces contes traditionnels sous une forme bien précise, de même que la réception des films auprès du public cible. Cela nous permet de dresser un portrait de la manière dont les politiques culturelles se sont concrétisées dans la réalité. Nous verrons en conclusion qu'il y a bien eu une influence de l'idéologie dans la production des contes-films, notamment parce que le régime s'est donné comme mandat d'éduquer la nouvelle génération de socialistes.

CHAPITRE I

LE CONTEXTE HISTORIQUE DE L'ÉLABORATION D'UNE SOCIÉTÉ NOUVELLE

Pour mieux comprendre le rôle des contes de fées dans la promotion du socialisme en Allemagne de l'Est, nous effectuerons un bref retour historique. Il est important de comprendre le contexte national de production des films en RDA. La situation de l'Allemagne est spécifique du point de vue géographique et politique : elle est divisée. C'est un des seuls États à la suite de la Seconde Guerre mondiale qui est morcelé par les pays vainqueurs. L'Allemagne se retrouve avec deux systèmes politiques et deux visions de gouvernance. Ce bref retour historique, nous permet de présenter la situation à l'Est et de développer sur la construction de ce nouvel État monopolistique en quête de légitimation, c'est-à-dire la RDA. Ce chapitre se divise ainsi en deux grandes sections. La première partie est un retour sur le contexte historique pour arriver à une meilleure compréhension de l'organisation de la nouvelle société est-allemande. Nous présenterons la création de la République démocratique, établie en réponse à la création de la République fédérale et la prise de pouvoir du Parti unifié d'Allemagne (SED). Notre étude est sur l'utilisation des films de conte de fées par la RDA, dans une tentative de légitimation et promotion du régime et des valeurs socialistes. Il est donc nécessaire, dans une deuxième partie, de décrire la création de l'organisme étatique culturel de production cinématographique, la Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA). Puis nous nous pencherons aussi sur le

thème des contes de fées. Nous expliquerons comment le genre fut réadapté dans un cadre pédagogique pour amener les enfants à devenir de meilleurs citoyens socialistes, point central de notre étude.

1.1 L'élaboration d'un nouveau système politique en Allemagne

À la suite de la Seconde Guerre mondiale et de la conférence de Postdam, l'Allemagne du III^e Reich est divisée en quatre. Les quatre grandes puissances, la Grande-Bretagne, la France, les États-Unis et l'Union des Républiques socialistes et soviétiques (UdRSS) occupent chacune une partie de l'Allemagne et divisent également la ville de Berlin entre elles.

1.1.1 La création de la République démocratique allemande (RDA)

En mai 1949, les trois grandes puissances de l'Ouest s'unissent pour créer la République fédérale allemande (RFA). En riposte à cette union, les autorités soviétiques créent la République démocratique allemande (RDA) en octobre de la même année. C'est ainsi, en réaction, qu'est née la RDA. Cette République se veut alors temporaire, mais on y adopte tout de même une constitution, basée sur un ordre politique et social différent de celui de la RFA. « Cette constitution repose sur deux principes de la théorie constitutionnelle marxiste : la concentration et l'unité des pouvoirs, qui s'opposent à la séparation des pouvoirs prévalant dans les démocraties occidentales »¹. C'est un État qui émane du peuple et qui vise le bien-être du peuple.

¹ Chantal Metzger, *La République démocratique allemande: Histoire d'un État rayé de la carte du monde*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, p. 65.

1.1.2 La présence du *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED)

Dès la fin de la guerre, plusieurs groupes politiques se reconstituent dans la zone d'occupation soviétique (ZOS). Les deux plus influents étaient le *Kommunistische Partei Deutschlands*, le parti communiste d'Allemagne (KPD), et le *Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, le parti social-démocratique d'Allemagne (SPD). À la suite de fortes pressions des Soviétiques pour l'organisation d'une seule entité politique forte, les deux partis s'unissent en 1946 pour former le *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* (SED), parti socialiste unifié d'Allemagne². Ce parti vise « à assurer la paix, à restaurer l'économie et à préserver l'unité »³. Le SED n'est cependant pas majoritaire dans la zone soviétique. En effet, aux élections d'octobre 1946, il n'obtient que 47,6 % des voix. Le changement d'organisation et la prise de pouvoir du SED en zone soviétique ont été progressifs. Deux mois avant la formation de la RDA, le SED décide d'occuper les postes les plus importants de la Nomenklatura. La Nomenklatura est cette classe sociale liée à l'État socialiste et bénéficiant d'importants privilèges; en URSS par exemple elle dirige les organes du Parti et de l'État, les entreprises économiques et les organisations sociales.

Lors de sa première réunion en janvier 1950 à Berlin-Est, le SED procède à sa réorganisation. Il n'a désormais plus de président, mais un Comité central formé d'un secrétaire d'État et d'un Bureau politique. C'est donc le « petit secrétariat » du Bureau politique qui décidera, en dernière instance, de la ligne générale de la politique du pays⁴. Ainsi, le SED qui se présentait en 1946 comme un parti nouveau,

² *Ibid.*, p. 33.

³ Alfred Wahl, *Les forces politiques en Allemagne – 19^e et 20^e siècles*, Paris, Colin, 1999, p. 324.

⁴ Chantal Metzger, *La République Démocratique Allemande, op. cit.*, p. 75.

démocratique et antifasciste, copiera systématiquement la structure politique de son homologue soviétique. Le SED devient un parti marxiste-léniniste et il instaure le principe du centralisme démocratique qui stipule que « tous les organes du parti sont élus démocratiquement et sont responsables devant les organisations qui les ont élus, mais aussi également toutes les décisions des organes supérieurs du Parti sont impératives et exécutoires pour les échelons inférieurs »⁵. Les dissidences minoritaires doivent se soumettre à la majorité et il faut respecter la ligne du Parti.

Le SED envahit tout l'appareil étatique. Le centralisme démocratique incarne la domination du Parti sur la société est-allemande, les décisions prises sont exécutoires et tous les membres sont tenus de les respecter. Par l'intermédiaire de ses membres et de ses organisations, le SED gère le développement social de manière planifiée⁶. Il met au pas ou élimine les groupes rivaux, devenant ainsi la seule force dirigeante de l'État. La « construction du socialisme » est officiellement proclamée en 1952, ce qui signifie l'alignement de la RDA sur le modèle soviétique⁷.

Cependant, la prise de position du SED dans la nouvelle RDA est loin de correspondre aux idéaux de la révolution des communistes allemands de l'après-guerre. En effet, le SED ne doit pas son pouvoir au peuple allemand, qui est majoritairement contre la présence soviétique et communiste, mais au soutien de l'Armée rouge et donc de Moscou. Le premier secrétaire de Parti, Walter Ulbricht, restera en fonction jusqu'en 1971. Il forme avec le Bureau politique la tête de la pyramide de l'organisation gouvernementale. L'alignement sur Moscou se poursuit.

⁵ *Ibid.*, p.77.

⁶ *Ibid.*, p.78.

⁷ Marie-Élisabeth Räkel. *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956 l'échec d'un discours*, thèse de doctorat (histoire), Université de Montréal, 1998, p. 62.

Ainsi, nous pouvons remarquer la prise de contrôle rapide d'un Parti unique au moment de la naissance de la RDA. Si à la fin de la guerre, la population allemande de l'Est souhaitait une nouvelle forme de gouvernance, elle sera amèrement déçue. En effet, après sa prise du pouvoir, le SED copiera le système politique soviétique, ce qui affectera directement les organismes culturels. En effet, le Parti contrôle les institutions et les associations culturelles, à tous les niveaux, afin d'orienter le travail des artistes et des intellectuels. Dans un système étatique où tout découle du Parti unique en place, les organismes culturels sont mobilisés pour faire la promotion du régime. On connaît l'intérêt des Soviétiques pour les arts et la culture. Nous verrons que la politique culturelle du SED dicte aux artistes un alignement politique, le cinéma en offrant un bon exemple.

1.2. La Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA)

La Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA) est formée en mai 1946, suite à une licence accordée par les Soviétiques. Elle vient du regroupement de deux anciens studios de production, la *Universum Film Aktiengesellschaft* (UFA) et la *Tonbild-Syndikat Aktiengesellschaft* (TOBIS).

1.2.1 La définition du mandat de la DEFA

Dès sa création, la DEFA cherche à s'imposer comme la principale firme de production cinématographique à Berlin. Elle organise d'ailleurs en 1947, à Berlin et à

Balbelsberg, le premier Congrès des auteurs de films d'Allemagne⁸. Cette réunion, qui réunit écrivains et professionnels du cinéma de toute l'Allemagne, se déroule dans une atmosphère constructive. Tous appellent, en effet, à ce que les films ne soient pas exploités à des fins réactionnaires ni comme des produits d'« une usine de rêve »⁹. À ce moment-là, la RDA et la RFA n'existent pas et la guerre froide ne se fait pas encore sentir dans le domaine culturel.

Pourtant, dès l'automne 1947, le climat politique se refroidit. Alexandre Dymshitz, l'officier culturel soviétique, déclare de son côté que le cinéma est un outil permettant « de renforcer l'esprit du progrès au sein du peuple allemand, à combattre la réaction et à approfondir l'amitié » entre les Allemands et les Soviétiques¹⁰. Cette attitude face à la DEFA démontre une réorientation politique et culturelle qui s'accompagne de changements sur le plan du personnel et du cadre structurel. Le statut de la DEFA passe de société à responsabilité limitée, avec un faible capital, à société germano-soviétique par actions, pouvant compter sur un capital virtuel des millions de Marks, relevant en partie du ministère soviétique de l'Industrie cinématographique et en partie du SED¹¹. L'année 1947 est donc une année décisive pour la DEFA, puisque le conflit Est-Ouest commence à infiltrer l'activité cinématographique. Le SED cherche alors à la contrôler plus étroitement. Après la formation de la RDA en 1949, l'occupation soviétique fait passer la DEFA sous le contrôle de l'État. En 1953, la DEFA devient une *volkseigener Betrieb* (VEB), une société nationale¹², c'est-à-dire

⁸ Cyril Buffet, *Défunte DEFA*, op. cit., p. 44.

⁹ Ingrid Poss et Peter Wasnecke, *Spur der Filme: Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin, Ch. Links Verlag, 2006, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25

¹¹ Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime: die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin, Ch. Links Verlag, 2002, p. 29-30.

¹² Bettina Kümmerling, «Marvelous Worlds: The Grimms' Fairy Tales in GDR Children's Films», dans Vanessa Joosen et Gillian Lathey, *Grimms' Tales Around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, p. 240.

qu'elle est nationalisée, puis intégrée à part entière au système hiérarchique du régime¹³.

La DEFA doit suivre un plan précis de production, détaillant le nombre et le type de films à tourner par année et définissant les principaux sujets à aborder dans l'année. Ces plans émanent du comité central du SED. Si la DEFA dépend dans son ensemble du département central du cinéma du ministère de la Culture, d'autres ministères et d'autres services exercent aussi leur contrôle sur elle, notamment le département de la Culture et Propagande du Comité central. Ainsi, de la production à la diffusion des films, c'est l'État qui décide¹⁴. Cette structure hiérarchique de contrôle et de supervision, liant le parti communiste et l'industrie cinématographique, se retrouve d'ailleurs dans tout le bloc de l'Est. Cette structure à plusieurs niveaux a contribué à assurer une certaine hégémonie soviétique sur l'industrie cinématographique et, par extension, sur la sphère culturelle des États de l'Est¹⁵.

Le DEFA possède différents studios, chacun ayant son propre domaine : la fiction, le documentaire, le film d'éducation, les actualités, etc. L'organisme a pour mission d'aider le projet de reconstruction de la société, diffuser l'idéal humaniste et combattre le danger du nationalisme et du militarisme¹⁶. En 1949, l'antifascisme qui tire sa légitimité du combat livré par les communistes contre le régime nazi devient le fondement idéologique de la RDA. Ainsi, le thème de l'antifascisme devra se retrouver dans toutes les productions cinématographiques est-allemandes. Selon Staline, le cinéma dans les régimes socialistes doit aider la classe ouvrière et

¹³ Caroline Moine, « Spur der Zeiten: images documentaires, images de fiction de la DEFA. Un autre regard sur la RDA ? », dans Catherine Fabre-Renault, Elisa Goudin et Carola Hähnel-Mesnard. *La RDA au passé présent: réflexions critiques et réflexions pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006. p. 173

¹⁴ *Ibid.*, p. 173.

¹⁵ Daniela Berghahn, *Hollywood Behind the Wall: The Cinema of East Germany*, Manchester, Manchester University Press, 2006, p. 19.

¹⁶ Sabine Hake, *German National Cinema*, London, Routledge, 2002, p. 106.

l'éduquer dans l'esprit du socialisme, les aider à révéler leur niveau culturel et renforcer leur combativité politique¹⁷.

À partir du moment où la production cinématographique devient une affaire d'État, il y aura plusieurs étapes à suivre pour faire approuver un film. Ces étapes permettent de contrôler à la fois le contenu et le choix des films. Tout d'abord, chaque année, le *Hauptverwaltung Film* (HVF), le département central du cinéma, doit approuver un plan annuel de production, qui spécifie le nombre de films produits ainsi que les genres mis en valeur (films antifascistes, films pour enfants, films policiers, etc.). Le HVF produit ensuite un plan général pour toute l'industrie cinématographique, qu'il soumet au ministère de la Culture. Ce dernier doit à son tour l'inclure dans un plan général pour le secteur culturel. Les documents doivent ensuite être signés par le *Ministerrat* (conseil des ministres). Si le projet est jugé controversé, on l'envoie directement à une branche connexe du gouvernement: le Comité central de la section de la culture¹⁸. À chaque étape, la médiation et la négociation entre les différentes parties responsables de la production cinématographique sont très importantes dans la régularisation des films et ce n'est que très rarement qu'un film terminé, ayant été approuvé à tous les échelons, est interdit de présentation.

L'intervention du Parti, grâce à cette structure hiérarchique, est importante puisqu'elle affecte directement la politique culturelle et la production cinématographique. Dans ce contexte, la DEFA, en tant qu'industrie nationale très publique, aura permis l'organisation d'un cinéma national vivant pour la RDA. Ainsi, permettant de légitimer l'Allemagne de l'Est en tant qu'État souverain et non en tant que la plus faible des deux sœurs allemandes¹⁹. Pour le SED, sur le plan culturel, la

¹⁷ Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, op. cit., p. 9.

¹⁸ Daniela Berghahn, *Hollywood Behind the Wall*, op. cit., p. 26.

¹⁹ Benita Blessing, « Happily Socialist Ever After? », op. cit., p. 238.

DEFA devient un des principaux instruments de propagande pour promouvoir les valeurs socialistes et pour orienter la société est-allemande, tout en légitimant le pouvoir du régime.

1.2.2 La réappropriation des contes de fées comme outil pédagogique

Durant l'ère de la RDA, la DEFA a produit plus de quarante adaptations de conte de fées, majoritairement basées sur les contes littéraires des frères Grimm. En RDA, les contes de fées ont joué un rôle important dans la quête du réalisme socialiste et ont permis à l'État de promouvoir ses valeurs socialistes auprès de la nouvelle génération. En effet, dès ses débuts, la DEFA se reconnaît une vocation éducative et on voit que la réadaptation des contes de fées permettra à l'État de transmettre des valeurs humanistes aux jeunes. Par contre, bien que le genre ait maintenu sa popularité durant tout le régime, sa pertinence a fait l'objet de nombreux débats. De tels débats existaient déjà chez les Soviétiques depuis le début du siècle, alors que les contes populaires et les contes de fées étaient censurés, accusés de véhiculer des valeurs aristocratiques et bourgeoises²⁰. Lors du Premier Congrès de l'Union des écrivains soviétiques en août 1934, Maxim Gorky souligna le lien étroit entre les contes populaires et le mode de vie et les conditions de travail du peuple, vantant l'optimisme de ces contes et surtout la valeur artistique de ceux-ci²¹. Les contes populaires furent réintégrés dans les productions soviétiques après ce congrès²². On énonce alors la doctrine du réalisme socialiste qui influera plus tard sur l'élaboration de la politique culturelle du SED²³. Ainsi, en URSS les contes de fées ont été utilisés

²⁰ Qinna Shen, *The Politics of Magic, op. cit.*, p. 7.

²¹ Felix J. Onias. *Nationalism, and Politics*, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1978, p. 78.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ Qinna Shen, *The Politics of Magic, op. cit.*, p. 8.

dès les années 1930 à des fins de construction culturelle et d'éducation politique des masses pour la réalisation du socialisme et du communisme²⁴.

Après la Seconde Guerre mondiale, au niveau international, on remet à nouveau en question l'effet des contes de fées sur les enfants. Ainsi, en 1945, les forces d'occupation à l'Ouest, particulièrement les Britanniques, interdisent la publication de contes de fées. Ils estiment que la cruauté présentée dans les contes de fées aurait été responsable, du moins en partie, de la déshumanisation de la jeunesse allemande pendant la période nazie²⁵. Cette interdiction fut levée dès 1946, mais les discussions sur l'intégration des contes de fées continuèrent. Selon de nombreux pédagogues, les enfants ne pouvaient pas distinguer la réalité de la fantaisie dans les contes et ces contes véhiculaient une impression fautive de la vie quotidienne²⁶.

Contrairement aux dirigeants de l'Europe de l'ouest, les Soviétiques ont vu les contes de fées comme des documents importants de la lutte des classes, une analogie fantastique de la souffrance du peuple face à une puissance féodale ou aux propriétés bourgeoises²⁷. Selon Jack Zipes, spécialiste des contes de fées, cela n'a rien de surprenant. À l'origine, au 19^e siècle, les contes des frères Grimm circulaient en Allemagne dans la classe ouvrière et traitaient de l'exploitation, de la famine et des injustices familiales²⁸. Les protagonistes de ces contes réussissent à changer leur destin et devenir heureux grâce à leur intelligence et à leur persévérance. Ces éléments sont importants dans la doctrine marxiste et donc appropriée pour la RDA. L'opposition entre bon et mauvais, pauvre et riche et le renversement de pouvoir

²⁴ Felix J. Onias, *Nationalism, and Politics*, *op. cit.*, p. 80.

²⁵ Bettina Kümmerling, «Marvelous Worlds: The Grimms' Fairy Tales in GDR Children's Films», *op. cit.*, p. 239

²⁶ Jack Zipes, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, 2011, New York, Routledge, 2011, p. 341.

²⁷ David Barthrick, *The Power of Speech : The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln, University of Nebraska, p. 168.

²⁸ Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, University Press of Kentucky, 2009, p. 8.

étaient utilisés pour représenter les socialistes allemands mettant fin au fascisme, à la bourgeoisie, etc. De même, le personnage du nouveau roi humble présenté dans les contes est une parabole du nouveau gouvernement socialiste, défenseur du peuple²⁹.

Un consensus autour des contes de fées est donc établi dans la ZOS et, ensuite, en RDA: ils font partie de l'héritage national et humaniste. On convient toutefois de retravailler leur contenu pour en donner une « interprétation progressiste »³⁰. On veut des versions modifiées qui aideront les jeunes à devenir des socialistes à part entière et donc leur production cinématographique sera encadrée au niveau pédagogique et idéologique³¹. Dans les sociétés socialistes, le cinéma a bien plus qu'un rôle de divertissement; il doit promouvoir les valeurs de la société. C'est pourquoi les équipes de réalisation doivent présenter une justification pédagogique au choix de leur scénario³². Nous pouvons voir que le SED a reconnu rapidement l'intérêt des contes populaires et des contes de fées. En effet, les contes représentaient des thèmes qui s'intégraient dans la doctrine socialiste (le bien versus le mal, la lutte des classes, etc.).

De plus, les contes s'intègrent dans l'héritage allemand, car leurs auteurs sont allemands et peuvent donc servir à légitimer les politiques de l'État face à la culture occidentale. À travers ces contes, la RDA se présente comme la défenseure et la véritable héritière de la riche tradition culturelle allemande. Le cinéma, à la fois divertissement de masse et outil pédagogique, est alors mis au service de la transmission de nouveaux idéaux à la population est-allemande, tout en s'appuyant sur les valeurs traditionnelles véhiculées dans les contes de fées.

²⁹ Qinna Shen, « Barometers of GDR Cultural Politics: Contextualizing the DEFA Grimm Adaptations », *Marvels & Tales*, vol. 25, no 1, 2011, p. 73.

³⁰ Anne Reimann, « Märchenfilme in der DDR », *Informationen Jugendliteratur und Medien*, 42, no. 2, 1990, p. 50.

³¹ Christine Niemeyer, *op. cit.*, p. 101.

³² Benita Blessing, « Happily Socialist Ever After? », *op. cit.*, p. 235.

Cette remise en contexte historique nous offre un aperçu de la mise en place de la société est-allemande. Nous avons par la suite décrit le contexte spécifique du système politique en RDA. En effet, alors que la population souhaitait l'élaboration d'une nouvelle société, le SED s'est rapidement calqué sur le modèle soviétique. De plus dans l'élaboration des institutions culturelles, suivant le modèle soviétique, la culture sera rapidement utilisée à des fins politiques. Les contes de fées, parce qu'ils s'adressent à la jeunesse, seront eux aussi utilisés par le régime pour promouvoir les nouvelles valeurs socialistes. Ces contes, héritiers des contes allemands du 19^e siècle, seront à leur tour utilisé pour promouvoir la culture est-allemande et surtout la doctrine socialiste. La RDA, surtout pendant les deux premières décennies du régime, a cherché à motiver sa population à adopter les nouvelles valeurs socialistes en les présentant comme le prolongement légitime de la culture allemande dans sa politique culturelle.

CHAPITRE II

LA CRÉATION D'UNE POLITIQUE CULTURELLE ÉTATIQUE EST- ALLEMANDE

À la fin de la guerre, l'Allemagne est divisée et plus ruinée que jamais. Dans la zone soviétique, on tente de reprendre la vie normale le plus rapidement possible. Dans cet esprit, le régime veut rapidement ramener les institutions culturelles. Ainsi, le nouveau « gouvernement » en place se doit d'instaurer une politique culturelle et d'en bien informer les différents acteurs de la culture. Le présent chapitre traite du développement de cette politique en RDA, qui a influé grandement sur l'adaptation des contes de fées au grand écran. Pour comprendre l'influence de l'idéologie dans les contes de fées, il est important de bien cerner la politique culturelle du SED. En effet le Parti s'appuie sur l'héritage culturel allemand pour rendre la culture accessible à tous. De plus, l'utilisation des contes de fées d'auteurs allemands permet au Parti de se différencier du régime des Soviétiques et de promouvoir les valeurs socialistes à la nouvelle génération. Nous définissons cette politique dans un cadre chronologique. Avant la construction du Mur, nous parlons de construction du socialisme. Après 1961, nous pouvons percevoir une stabilisation du régime.

2.1. L'élaboration d'une politique culturelle en RDA

Dans son dictionnaire de politique culturelle, la RDA définit la culture ainsi :

L'ensemble des principes, objectifs, missions et mesures destinés à la promotion consciente et méthodique de la culture socialiste et de ses rapports mutuels avec les missions politiques, économiques, sociales, idéologiques, etc. visant au développement général de la société¹.

À la sortie de la guerre, la culture est une priorité pour les autorités communistes. La politique culturelle cherche à promouvoir ce qui est souhaitable pour la société. Cette période de transition, de l'après-guerre vers une société antifasciste et démocratique, se caractérise aussi par le renouvellement (*Erneuerung*), la recherche des traditions saines et le retour de l'héritage humaniste². Si les communistes sont prudents au début, pour éviter une bataille entre l'idéologie marxiste et les bourgeois sur la scène culturelle, le ton se transforme dès 1946. Ainsi, les autorités communistes cachent de moins en moins leur intention de s'appropriier la culture comme courroie de transmission et d'imposer le réalisme socialiste dans les arts³. Cette intention est bien exprimée dans les déclarations du politicien allemand Anton Ackermann qui délimite la mission culturelle et politique du Parti au Premier Congrès culturel du KPD en février 1946, et use de sérieuses menaces à l'endroit des milieux culturels afin d'imposer le dogmatisme stalinien⁴.

Aux yeux d'un système stalinien en devenir, orienté sur la lutte des classes et considérant comme seule idéologie acceptable le marxisme-léninisme, il est

¹ Manfred Berger, *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin, Dietz, 1978, p. 403.

² Corine Defrance et Ulrich Pfeil, « L'Allemagne occupée en 1946 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, vol. 4, no. 224, 2006, p. 63.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ Manfred Jäger, *Kultur und Politik in der DDR: 1945-1990*, Edition Deutschland Archiv, Cologne, 1995, p. 5.

impossible de laisser se développer toutes les orientations artistiques, librement, spontanément et de manière non bridée⁵. La politique culturelle en RDA est donc un amalgame entre la politique stalinienne et les vues des organismes politiques locaux communistes. Dès 1948, le SED définit les formes et les objectifs de la politique culturelle de la future RDA : la culture doit être accessible aux tous et non seulement aux élites locales. On souhaite un véritable développement de l'art populaire (*Volkskunst*) qui pourrait remplacer la culture savante existante⁶. La réorientation de la culture a pour but de dépasser l'opposition entre le pouvoir et les intellectuels. Comme les communistes prônent une société équitable et juste, dans tous les domaines, les richesses matérielles et spirituelles doivent également être partagées.

Dans l'exposé d'Ackerman, la culture a une double nature : elle rassemble à la fois l'ensemble des biens matériels et l'ensemble des biens spirituels. Elle ne s'adresse plus seulement à un spectateur passif. Il faut retrouver le lien naturel entre le peuple et la culture, refuser que l'intelligentsia choisisse les œuvres et les biens culturels et redonner ce pouvoir au peuple⁷. Idéalement, on souhaite établir une relation mutuelle entre les artistes, les intellectuels et l'élite du Parti, où les deux agissent et réagissent les uns par rapport aux autres dans une sorte d'interdépendance⁸.

⁵ Ulrich Pfeil, « Culture et politique en RDA (1949–1990) », *Documents-Revue des questions allemande*, 54, 1999, p. 21.

⁶ Sandrine Kott, « La RDA, un Kulturstaat ouvrier ? », *Documents-Revue des questions allemandes*, 1, 1999, p. 49-56.

⁷ Marie-Élisabeth Räkel. *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956*, *op. cit.*, p. 168.

⁸ Ulrich Pfeil, « Culture et politique en RDA (1949–1990) », *op. cit.*, p. 21.

2.2 La construction du socialisme (1949-1961)

La soviétisation des politiques culturelles, entreprise dès la fin de la guerre, s'est poursuivie après la fondation de la RDA, la politique culturelle visant l'affirmation d'une culture socialiste. L'influence du réalisme socialiste se perçoit d'ailleurs dans les productions cinématographiques où l'accent est mis sur le développement révolutionnaire et la présence d'un héros à l'esprit collectif qui n'est pas antagoniste aux principes du socialisme. La politique culturelle du SED s'attaque aussi, par exemple, à l'art moderne, considéré comme formaliste et négatif. On entend par « formalisme » tout mouvement artistique du début du siècle, contre l'art de l'avant-garde en général⁹. Dans cet esprit, on condamne au cours du Troisième Congrès du SED en 1950 « l'objectivisme bourgeois » ainsi que la « barbarie de la culture américaine »¹⁰. En 1951, le comité central publie un document intitulé « Le combat contre le formalisme », en expliquant que dans la contestation culturelle, il faut dominer et structurer les termes du discours politique¹¹. On lance alors un combat féroce contre le formalisme et la décadence émanant de l'Ouest, et ce dans toutes les sphères artistiques : la peinture, la littérature et aussi le cinéma. On juge que cette culture décadente et kitsch brutalise les goûts de la masse et sert les intérêts antihumanistes et les politiques belliqueuses de l'impérialisme¹². L'art, et notamment le cinéma, doit suivre la direction du combat politique. Comme le déclare le Secrétaire du congrès Paul Wandel en juillet 1955, les décisions du Parti s'appliquent aussi aux camarades artistes¹³. Face à la croissance de la RFA, qui devient de plus en

⁹ Marie-Élisabeth Räkel, *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956, op. cit.*, p. 175.

¹⁰ *Dokumente der SED* (Documents du SED), volume III, Berlin (Est), 1952, p. 118.

¹¹ David Bathrick, *The Powers of Speech, op. cit.*, p. 178.

¹² *Ibid.*, p. 179.

¹³ *Neues Deutschland*, 26 juillet 1955.

plus bourgeoise et capitaliste, la stratégie du régime consiste à critiquer de façon acerbe la modernité et la culture de masse et à proposer un renouveau culturel¹⁴.

Pour ce qui est de l'industrie cinématographique, nous constatons que les occupants de l'Allemagne perçoivent le rôle de l'industrie cinématographique d'un œil différent. En effet, pour les dirigeants de la zone occupée à l'Ouest (la France, la Grande-Bretagne et les États-Unis), la population allemande devient un nouveau marché attirant pour l'exploitation cinématographique. Dans la zone soviétique par contre, l'administration militaire des Soviets (SMAD) encourage les réalisateurs allemands à développer un cinéma national¹⁵. Une telle approche soviétique à la culture s'accompagnait de grands efforts pour s'appuyer sur l'héritage allemand et sur les œuvres classiques. Ainsi, on souhaite rattacher les grands écrivains et les grands penseurs allemands à l'utopie socialiste « en vertu de la thèse selon laquelle ce que les premiers avaient dû se contenter de désirer et d'entrevoir, la classe des travailleurs le réaliserait à présent sous la direction du SED »¹⁶.

Ce recours à la tradition nationale permet à l'État de devenir le champion de l'humanisme et ainsi préparer un avenir démocratique et antifasciste de l'État et de la culture. En effet, même après la 2^e Conférence du Parti socialiste unifié et la décision d'édifier la culture socialiste, le SED ne visera pas une révolution de la culture, mais optera plutôt pour la restauration de la tradition. Ce concept d'héritage (*Erbe*) reviendra souvent dans le discours officiel, même s'il provient de réalités matérielles et sociales propres au monde bourgeois et féodal¹⁷. Ainsi, devant les critiques de l'affinité du SED avec le gouvernement russe, en reprenant l'héritage allemand, le Parti se présente à la population comme le défenseur des intérêts de la population.

¹⁴ David Bathrick, *The Powers of Speech*, op. cit., p. 178.

¹⁵ Benita Blessing, « Happily Socialist Ever After? », op. cit., p. 235.

¹⁶ Manfred Jäger, *Kulturpolitik*, op. cit., p. 491.

¹⁷ Marie-Élisabeth Räkel, *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956*, op. cit., p. 65.

Avec le SED, la RDA devient le sauveur de la culture allemande, contrairement à la RFA qui dilapide l'héritage culturel allemand au profit de la culture américaine¹⁸.

Ce rattachement à la tradition et l'héritage a eu son importance dans la réhabilitation des contes de fées en RDA. Pour le SED, les contes de fées de la période classique sont très importants pour insérer la culture de la RDA au sein de l'héritage culturel allemand et ainsi discréditer la culture en RFA. Les contes de fées sont un instrument pour la RDA, une manière de renouer avec l'héritage humaniste classique¹⁹. Cet héritage est plus présent dans l'esprit de la population est-allemande que le marxisme-léninisme. Le secrétaire général du comité central du SED, Walter Ulbricht, va lui-même suggérer : « ne commencez pas avec Marx et Engels. Ils ne comprendront pas²⁰ ». Pour les socialistes, la culture est un moyen de donner aux enfants de famille ouvrière l'accès à l'héritage humaniste classique²¹. S'il conserve beaucoup d'affinités entre l'idéologie marxiste et les scénarios des contes, le régime s'assure toutefois d'y nettoyer toute référence antisémite ou religieuse et d'y réduire la violence. En effet, le SED ne prévoit une adaptation de l'héritage dans l'histoire de la RDA. En d'autres mots, le Parti se réserve le droit de piller ce qu'il veut de ce legs et d'omettre ce qu'il juge dangereux et désuet²². Le SED se base sur les contes du 19^e siècle pour se présenter comme défenseur de la culture allemande, tout en modifiant ces histoires pour les intégrer dans la doctrine socialiste.

Dans les débuts de la production des films basés sur les contes, l'influence soviétique est encore bien présente. Depuis une décennie, les Soviétiques faisaient des films de

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p.10.

²¹ Emmanuelle Droit, « L'éducation en RDA ou la quête de l'homme socialiste nouveau (1949-1990) », *Histoire*, no 101, 2004, p. 22.

²² Marie-Élisabeth Räkel, *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956*, *op. cit.*, p.65.

contes de fées en opposition aux ceux de l'industrie américaine Disney²³. Or, malgré un sentiment antirusse présent dans l'après-guerre, la population allemande était plus tentée d'aller voir des films russes apolitiques, comme les comédies, les films d'aventure ou les contes de fées. Les Russes réussissaient à mêler judicieusement la magie et les textes, en utilisant des acteurs et des décors joviaux, colorés et humoristiques. Un bon exemple de conte russe est le conte d'Alexander Ptushko, *Kamenny tsvetok* (La fleur de pierre), présenté au cinéma en 1946. Alors que les nazis avaient filmé de nombreux contes de fées pendant le III^e Reich, la DEFA réprouvait les résonances fascistes de ces films. Comme les studios de la DEFA cherchaient désespérément une idée idéologiquement acceptable aux supérieurs soviétiques, l'utilisation des contes soviétiques était pratique et rassurante²⁴. Ainsi le conte russe *Kamenny tsvetok* a eu pour effet de préparer le terrain à la production de film, dans un style convaincant et adapté aux contes de fées (*Realfilme*). La DEFA retiendra la formule gagnante des films russes, notamment la construction d'un héros imparfait qui vient de la classe plus défavorisée (*underdog*) qui subira une transformation tout au long de l'avancée de l'histoire. De plus, le héros ne fera pas toujours appel à la magie et cherchera aussi des solutions plus concrètes. Ces deux caractéristiques se retrouvent dans la plupart des contes de fées produits par la DEFA²⁵.

Qui plus est, rappelons que la politique culturelle des années 1950 se situe dans un contexte particulier. Au lendemain de la guerre, la RDA est complètement en ruine. Pour créer une nouvelle société, avec une nouvelle constitution, mais surtout un nouveau système politique, il faut éduquer la population. Pour le SED, avant que le peuple ne puisse s'émanciper, il doit subir une sévère et profonde rééducation²⁶. Lorsque le Parti énonce une vision de « culture du peuple », c'est d'abord un acte

²³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 12.

²⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁵ *Ibid.*, p. 58.

²⁶ Marie-Élisabeth Räkel, *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956*, op. cit., p. 32.

pédagogique, une donation au peuple allemand²⁷. La formation de nouvelles générations socialistes permet une stabilité du régime; c'est pour cela qu'il y a un attachement des dirigeants à l'éducation. Il s'agit là de l'instrument d'affirmation de la nation²⁸. Les adaptations des contes de fées servent à l'identité et à l'idéologie socialiste parce qu'elles transmettent aux jeunes spectateurs des leçons historiques pour les éduquer à devenir de véritables socialistes²⁹. Selon la politique officielle, ces adaptations présentent aux enfants l'avenir prometteur du socialisme et chérissent le passé commun, narré dans les contes³⁰. Ainsi, dans la construction du socialisme des années 1950, la politique culturelle conjugue une vocation pédagogique et l'intégration de l'héritage culturel.

Les premières adaptations de conte de fées par la DEFA, *Das kalte Herz* (Le cœur froid) et *Die Geschichte vom kleinen Muck* (Les aventures du petit Muck), permettent de répondre à l'agenda idéologique de la RDA et de s'intégrer dans l'héritage national, puisque les contes ont été écrits par l'auteur allemand Wilhelm Hauff. Les fonctionnaires du régime mettaient de la pression sur les cinéastes pour qu'ils s'impliquent dans le combat contre l'impérialisme culturel³¹. Les films narratifs devaient soutenir les changements sociaux de la nouvelle société et intégrer les valeurs et la doctrine du Parti.

La politique culturelle dépend aussi des événements du contexte national. En effet, pendant toute la durée du régime de l'Est, on observe des périodes de dégel (de relâchement et de liberté) suivies par des périodes de gel (de resserrement de la

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

²⁸ Emmanuelle Droit, « L'éducation en RDA », *op. cit.*, p. 12.

²⁹ Christin Niemeyer, « Between Magic and Education: The First Fairy Tale Films in the GDR », dans Lars Karl et Pavel Skopal, *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, New York, Berghahn, 2015, p. 194.

³¹ Sabine Hake *German National Cinema, op. cit.*, p. 107.

politique du parti). En 1952, fort du succès du premier film de conte de fées, le Parti organise la première conférence des réalisateurs, le 17 et 18 septembre. À cette rencontre, les intentions du Parti sont explicites : « [...] à partir de maintenant, les films sont subornés à la ligne officielle du Parti, et doivent être un excellent outil de propagande, d'agitation, de persuasion et d'éducation [...] »³². On souhaite ainsi renforcer le rôle du cinéma et de l'idéologie socialiste dans l'élaboration des contes. D'ailleurs, l'année suivante, on inaugure un nouveau département, consacré à la production des films pour enfants. Ce département sera agrandi en 1955, sous la responsabilité du pédagogue en chef de la DEFA, Hellmuth Häntzsch. C'est dans cette période que *Der Teufel vom Mühlberg* (Le diable de Mühlberg) est produit. Il répond exactement aux exigences de la conférence de 1952, dans un style très réaliste socialiste en référence au présent³³. Le film prend une direction militante partisane de l'idéologie stalinienne, une subordination complète au Parti. En 1953, à la mort de Staline, la méfiance du public envers le Parti et l'insatisfaction ouvrière contribuent aux révoltes de juin. On adoucit alors un peu les demandes du parti, on souhaite plus de films de tous les jours, sur des sujets tels que l'amour, le mariage, la famille, etc.³⁴.

En 1956, suite à la révolte hongroise, le SED décide de resserrer sa politique et d'imposer un retour en force du réalisme socialiste. Le Parti s'intéresse d'ailleurs plus activement aux productions de la DEFA, pour qu'il soit présenté plus de films sur la vie paysanne et ouvrière. C'est dans ce contexte de restructuration que sort en salle le conte *Das tapfere Schneiderlein* (Le vaillant petit tailleur). Il n'est pas aussi bien reçu que ces homologues précédents. En effet, le parti s'étant trop impliqué dans le projet,

³² Steffen Wolf, *Kinderfilm in Europa: Darstellung der Geschichte, Struktur und Funktion des Spielfilmschaffens für Kinder in der Bundesrepublik Deutschland, CSSR, Deutschen Demokratischen Republik and Grossbritannien 1945-1965*, Munich, Dokumentation, Saur KG, 1969, p. 148.

³³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 87.

³⁴ Sabine Hake, *German National Cinema*, op. cit., p. 108.

les critiques l'accusent d'avoir altéré l'histoire et d'avoir fait des frères Grimm des partisans marxistes.

En 1958, il y eut une deuxième conférence pour les réalisateurs. C'est à ce moment qu'on décrit les principales critiques envers les films pour enfants de la DEFA. On reproche que les contes ne reflètent pas la réalité de la RDA (*Wirklichkeitsferne*); on souhaite plutôt une partisanerie plus claire et on condamne, pour éviter toute ambiguïté sur l'idéologie socialiste, les références à l'idéologie bourgeoise³⁵. Nous pouvons voir que les deux conférences de 1952 et de 1958 sont le reflet de l'intensification de la guerre froide. En effet, la première conférence a lieu pendant la période de constitution des deux blocs, et donc de tentative de consolidation des pouvoirs. La deuxième conférence est en plein face à face entre les puissances occidentales et soviétiques, ce qui explique qu'on demande un engagement socialiste plus vif, plus présent, dans la culture et donc dans le cinéma.

Dans les années 1950, la politique culturelle du Parti cherchait à s'approprier la culture pour promouvoir l'héritage allemand. En le faisant, le SED se distance des Soviétiques. La politique culturelle vise également à éduquer la population de l'après-guerre. Dans cette période de construction du socialisme, la DEFA fait la promotion de la culture du peuple. L'adaptation des contes des fées sert à promouvoir les valeurs socialistes auprès de la nouvelle génération. Ainsi les films de cette période deviennent le miroir de la réalité politique des années 1950 pour aider la construction véritable d'un État prolétaire socialiste et antifasciste. Nous reviendrons plus longuement sur le choix des contes et le thème de l'appel de la révolution des contes des années 1950 dans le prochain chapitre.

³⁵ Steffen Wolf, *Kinderfilm in Europa, op. cit.*, p. 161.

2.3 Le renouveau socialiste après 1961

Le dimanche 13 août 1961, pendant la nuit, les autorités est-allemandes érigent un mur pour mettre un terme à l'émigration massive des gens de Berlin-Est vers l'Ouest. Réclamée depuis 1952 par les autorités est-allemandes, l'idée du mur avait longtemps été rejetée par l'URSS. Finalement, après trois ans de tensions et de conflits, l'URSS accède à la demande de Ulbricht, pour ne pas perdre le contrôle d'un de ses plus importants États satellites³⁶. Le Mur est décrit à l'Est comme un mur de protection contre le fascisme de l'Ouest (*die antifaschistische Schützmauer*). Pour beaucoup d'artistes, le Mur, cette frontière, pourrait amener des conditions plus favorables à l'expression artistique et les échanges critiques³⁷. Pourtant, si le régime se montre d'abord plus libéral, ce n'est qu'une courte embellie. Sous le régime d'Ulbricht, qui proclamait que l'Art est au service de l'idéologie, on entre alors dans une période plus contraignante pour la culture³⁸. En quelques années, le pays se replie sur lui-même; la population et la jeunesse subissent un endoctrinement plus acharné face au régime³⁹.

La période d'accalmie dure jusqu'en 1964, c'est-à-dire jusqu'au remplacement du Secrétaire général de l'UdRSS, Nikita Khrouchtchev. Son successeur, Leonid Brejnev, prône plutôt le dogmatisme pur. À une brève période de libéralisme succède la répression. Ainsi, certaines personnes du Politburo allemand estiment que la libéralisation est allée trop loin⁴⁰. Les artistes sont accusés de scepticisme, de révisionnisme et de pessimisme. L'idéologue du SED, Kurt Hager, affirme qu'il faut

³⁶ Cyril Buffet, « La construction du Mur de Berlin », dans Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil. *Allemagne, 1961-1974: de la construction du mur à l'Ostpolitik*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 30.

³⁷ Sabine Hake, *German National Cinema, op. cit.*, p. 127.

³⁸ Janet Merkel, « D'une cité divisée à une ville capitale: les politiques culturelles à Berlin de 1945 à 2015 », *Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication*, 2016.

³⁹ Chantal Metzger, *La République Démocratique Allemande, op. cit.*, p. 135.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 137.

aider les artistes qui sont provisoirement dans la confusion. Il faut mettre fin aux agissements des individus qui répandent le scepticisme et tenter d'imposer une ligne contraire à la construction du socialisme⁴¹. Cette reprise en main d'après 1964 est accompagnée de licenciement et une véritable chasse aux sorcières est organisée pour traquer les intellectuels. Cette obsession du repli sur une culture allemande, une glaciation idéologique qui accompagne cette reprise en main, coïncide avec le refus de la coexistence pacifique et du rapprochement de la RFA. Pour les autorités est-allemandes, la culture fait indéniablement partie du combat idéologique avec l'Occident⁴².

L'année 1965 est une année sombre pour la RDA et surtout pour la culture. En 1965, c'est la sortie au cinéma de *Das Kaninchen bin ich* (Le lapin c'est moi), un film qui stigmatise l'arbitraire et la partialité du système de justice est-allemand et dénonce les magistrats carriéristes membres du Parti⁴³. Ce film déclenche la colère du Parti et entraîne l'interdiction de la quasi-totalité de la production cinématographique annuelle. La 11^e assemblée plénière est décisive, puisqu'elle réaffirme que les films qui critiquent directement du Parti ne seront pas tolérés⁴⁴, ce qui aura un effet dévastateur pour la culture en RDA. Les interdictions réduisent le rôle du cinéma comme recueil des grandes narrations, restreignant les possibilités d'offrir des histoires ou interprétations alternatives⁴⁵. Ainsi, le Parti décide d'interdire les films, ce qui accentue l'omniprésence du SED dans le domaine culturel. Plusieurs cinéastes critiquaient l'idéologie du Parti, qui favorisait l'épanouissement de soi par le travail, alors que la population subissait des pénuries et que le plan économique du pays ne

⁴¹ *Ibid.*, p. 138.

⁴² Hans Lindemann et Kurt Müller, *Auswärtige Kulturpolitik der DDR: die kulturelle Abgrenzung der DDR von der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn, Bad Godesberg, 1974, p. 4.

⁴³ Cyril Buffet, « Au mémoire de la DEFA, la mémoire visuelle de la RDA », dans Karsten Forbrig et Antje Kirsten, « *Il était une fois en RDA...* » : une rétrospective de la DEFA, Bern, Peter Lang, 2010, p. 21.

⁴⁴ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 404.

⁴⁵ Sabine Hake, *German National Cinema*, *op. cit.*, p. 133.

répondait pas aux besoins de celle-ci. Walter Ulbricht appellera ces films « les films Lapins » en référence à Maetzig.

Heureusement, les contes de fées sont peu touchés par cette vague de censure. En effet, ils offrent une version simplifiée de l'idéologie socialiste en appariant les valeurs humanistes pour l'épanouissement de soi⁴⁶. Cette version politiquement correcte ne remet pas en cause les obligations du Parti. Par exemple, l'attitude de mépris envers la richesse où l'or, pour utiliser le vocabulaire des contes, était présent dans presque tous les contes de fées produits pendant cette période. Les contes réitérent l'association entre accumulations des richesses par l'aristocratie et la bourgeoisie et le capitalisme sauvage présent en RFA.

Les années 1960 marquent la naissance d'une nouvelle génération de cinéastes qui s'intéressent aux contes pour lancer leur carrière ou pour explorer un nouveau genre. C'est le cas du réalisateur Walter Beck et de sa première production, *König Drosselbart* (Le roi bec de grive) en 1965. Il travaillera d'ailleurs jusqu'à la fin du régime à faire des contes de fées, souvent prisés par la critique. Un autre exemple de réalisateur de l'époque est Gottfried Kolditz, qui a bien réussi sa mise en scène des contes. En effet, c'est visible dans *Schneewitchen* (Blanche Neige) en 1961, mais surtout dans *Frau Holle* (La mère Holle, 1960). Ces deux contes, *Drosselbart* et *Schneewitchen*, seront longuement analysés dans le prochain chapitre.

Dans tous les cas, la politique culturelle a fourni à la DEFA les moyens nécessaires à un encadrement de la production des contes de fées dans le respect des consignes du Parti. Il y a quand même un conte qui fait exception à la règle. En effet, alors que la plupart des réalisateurs se conforment aux attentes et aux contraintes de l'État,

⁴⁶ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 398.

Konrad Petzold pousse l'adaptation un peu trop loin. Le conte *Das Kleid* (La robe) en 1961 se voulait une adaptation du conte de Andersen, *Des Kaisers neue Kleider* (les Habits neufs de l'empereur). Dans son adaptation, Petzold décrit une société, à priori un pays de cocagne, mais est en fait un État d'espions et de policiers. De plus, l'État est enfermé par un mur et finalement gouverné par un empereur incompetent. Le Mur a été érigé en plein milieu du tournage, ce qui peut expliquer que certains éléments soient passés sous le nez des censeurs, quelques mois auparavant. Malheureusement les images ont été rapidement associées à la RDA et faisant écho à la situation familière de celle-ci en 1961. Le film est censuré et ne sera présenté qu'après la chute du Mur. À l'exception de ce cas, nous constatons que la plupart des contes de fées ont été appréciés du Parti et ont répondu à ses demandes. Dans sa politique culturelle, ce dernier rappelle que le but ultime des contes est d'éduquer la jeunesse⁴⁷, de montrer des valeurs humanistes qui offrent une alternative au modèle capitalisme et donc d'insister sur la supériorité du socialisme.

Le règne de Ulbricht se termina en 1971, lorsqu'Erich Honecker le chasse du pouvoir. Après deux décennies au pouvoir, Ulbricht n'a pas su prévoir à la crise du pays ni s'y adapter. Lors de la réunion du Politburo de 1970, quatre membres étaient opposés à ses politiques, sachant qu'ils ont le soutien de Moscou⁴⁸. Honecker développera un nouveau plan d'action, amenant des changements dans le domaine économique, politique et culturel. Ce n'est qu'après un changement à la tête du régime que les scénaristes de contes furent encouragés d'écrire des histoires un peu plus imaginatives, presque fantastiques⁴⁹.

⁴⁷ Hans-Dieter Kübler, Rogge Jan-Uwe et Lipp Claudia, *Kinderfernsehsendungen in der Bundesrepublik und der DDR: eine vergleichende Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1981, p. 236.

⁴⁸ Chantal Metzger, *La République Démocratique Allemande*, op. cit., p. 161.

⁴⁹ Donald Haase, *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*, Detroit, Wayne State University Press, 1996, p. 192.

Ainsi, à la fin des années 1960, le pouvoir au SED est occupé par une nouvelle génération de cyniques, pour qui la continuité du socialisme réside dans les formules de rhétorique, détachées de tout désir de révolution⁵⁰, ce qui est reflété dans l'adaptation des contes. On peut, par contre, observer certains changements dans la réalisation des films de cette nouvelle génération de cinéastes se spécialisent dans ce style, et aident à l'évolution du genre.

En étudiant la politique culturelle de ces années, nous avons pu constater des périodes de fluctuation dans l'approche du Parti. En effet, à la fondation de la RDA le SED souhaite se distancer des Soviétiques en se plaçant dans le prolongement de la tradition allemande. Le SED souhaite par la même occasion promouvoir les valeurs socialistes dans le but d'éduquer la nouvelle génération. À la suite de différentes révoltes et à la construction du Mur, nous observons un resserrement dans la politique culturelle et une plus grande main mise du SED sur les productions culturelles. Nous avons observé que les réalisateurs de ces contes, à l'exception de *Das Kleid*, profitaient tout de même d'une plus grande marge de manœuvre que leurs collègues cinéastes. Nous pouvons observer une certaine tendance dans l'approche du SED dans la production des contes de fées. En effet, les contes sont toujours utilisés pour légitimer les politiques du nouvel État socialiste. En analysant plus précisément certain des films produits par la DEFA, nous serons en mesure, après le prochain chapitre, de dégager plus précisément l'influence de l'idéologie socialiste et ses répercussions dans la production des contes de fées.

⁵⁰ Bernard Eisenschitz, *Le cinéma allemand*, Paris, Nathan Université, 1999, p. 96.

CHAPITRE III

LA POLITIQUE CULTURELLE ET L'ADAPTATION DES CONTES DE FÉES PORTÉS A L'ÉCRAN

Les films de contes de fées offrent un médium parfait pour la promotion de l'idéal socialiste du SED puisqu'ils s'inscrivent dans l'héritage allemand tout en renforçant les valeurs socialistes. Dans ce chapitre, nous examinerons comment concrètement la politique culturelle s'est ingérée dans l'adaptation des contes. Par exemple, quels changements spécifiques ont été apportés aux versions originales afin de répondre à la vision du Parti ? Il est important de signaler que les films de conte de fées dans le présent chapitre, ne suivent pas une chronologie stricte. En effet, le cycle de production d'un conte est un très long processus. Entre le choix du conte, l'écriture du scénario, l'approbation par le Parti et la production du film, il peut s'écouler plusieurs mois, voire des années. Il est donc difficile à cadrer directement l'ensemble des productions dans une chronologie politique. Nous aborderons l'analyse des contes en les regroupant par thèmes. À chaque grand thème, nous avons séparé les sous-chapitres en deux. Nous offrons tout d'abord un retour sur les changements par rapport à la version originale, puis nous élaborons sur la réception des films par la critique et la population pour mieux comprendre les périodes d'essais et erreurs, les différentes vagues de resserrement ou de détente dans les politiques du Parti, mentionné dans le chapitre précédent. Notons aussi que les deux premiers contes ont

servi à implanter le genre et ont fourni une structure et une méthode pour réaliser l'adaptation des contes de fées suivants. Par la suite, nous démontrons, sans qu'il s'agisse d'une frontière aussi nette, que les contes réalisés avant l'érection du Mur appellent à une révolution de la société, à la lutte des classes, alors que les contes réalisés après 1961 misent plutôt sur la glorification des valeurs humanistes-socialistes des protagonistes dans une dualité bien versus mal, ainsi que sur la promotion du travail manuel. Nous basons notre analyse sur la modification des traits de caractère de certains personnages, particulièrement chez le héros et la princesse, l'ajout de scène, l'omission de certains personnages du conte original, etc. Nous élaborons finalement les différents événements du contexte politique, économique et social qui ont influé sur certaines modifications au cours du processus pour une étude plus complète.

3.1. Les deux premières adaptations de contes de fées de la DEFA : exploration d'un genre

3.1.1 *Das kalte Herz* (1950) - Paul Verhoeven

Le premier film de conte de fées produit par la DEFA est *Das kalte Herz* (Le cœur de pierre), en 1950, basé sur le conte du 19^e siècle de Wilhem Hauff. Ce conte met en scène un jeune garçon, Peter, qui n'apprécie pas son statut inférieur de brûleur de charbon et aspire à la richesse en devenant marchand¹. Il réussit à obtenir trois vœux d'un farfadet angélique et bienveillant. Son premier vœu est d'avoir une maison pour souffler le verre et son deuxième, d'avoir autant d'argent que l'homme le plus riche du village (Ezekiel). Mais comme Peter n'est pas souffleur et qu'il a un problème de

¹ Marc Silberman, «The First DEFA Fairy Tales : Cold War Fantasies of the 1950's», *op. cit.*, p.111

jeu, il s'endette rapidement. Quand il se retrouve sans le sou, Peter est accusé d'avoir triché au jeu. On l'arrête pour sorcellerie et on menace de le brûler sur la place publique. Ces événements le forcent à abandonner sa fiancée, Lisbeth, la journée de leur mariage et à faire un pacte avec l'ignoble Michael, pour qu'il remplace le cœur de Peter par un cœur de pierre². Son nouveau cœur de pierre lui permet d'accumuler les richesses rapidement et sans remords. Peter peut alors retourner se marier avec Lisbeth et ouvrir une entreprise de coupe à bois. Tout va bien, jusqu'au jour où un mendiant, son farfadet déguisé, demande de l'argent à Lisbeth. Celle-ci lui en donne un peu, mais Peter, ignorant la ruse du farfadet, tue sa femme pour son geste. Plus tard, à la suite des remords sincères de Peter, le farfadet lui accordera son dernier vœu, celui de redonner la vie à sa femme. Avec l'aide de son farfadet, Peter réussira ensuite à reprendre son ancien cœur à Michael. À la fin, Peter retourne à ses racines et mène une vie paisible de labeur, de laquelle il s'était éloigné³.

Le film répond d'abord à une demande du SED. À cette époque, en 1948, Alexander Abusch, le vice-président de l'alliance culturelle (Kulturbund) s'entretient sur l'importance pour les artistes de faire la promotion du travail, pour envoyer un message clair aux travailleurs de la RDA⁴. Le conte, *Das kalte Herz*, a été approuvé à condition que le film adapte le scénario à cet objectif. Ainsi, le changement de la fin, où Peter ne retourne pas comme charbonnier, mais se joint à un collectif de bûcherons, est une directive du Parti⁵. Le film met ainsi l'accent sur l'importance du dur labeur et du salaire mérité. Il constitue également une référence aux citoyens de la RDA d'après-guerre.

² University of Massachusetts Amherst, *DEFA Film Library – [East] German Cinema and Beyond Since 1993*. <https://ecommerce.umass.edu/defa/film/4818> (page consulté le 5 juillet 2017).

³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 62.

⁴ Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*, Berlin, Vistas, 1994, p. 98.

⁵ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 65.

Dans le conte, après le meurtre de sa femme, Peter se rend compte qu'en agissant ainsi il a rejeté ses valeurs humanistes. Avec l'aide de la magie (le farfadet), il peut ramener Lisbeth à la vie, pour enfin mener une vie paisible de travail honnête et d'amour⁶. On comprend donc que Peter, après ses erreurs, a pu se racheter et recommencer sa vie, heureux avec Lisbeth. Le public peut s'associer à la quête de Peter, ou à Lisbeth, qui lui porte un amour inconditionnel, comme celui des femmes de l'après-guerre. On envoie alors le message dont toutes les souffrances des dernières années seront récompensées par un retour à la vie normale en famille⁷. Le conte permet de faire la paix avec le passé, une étape importante dans l'après-guerre en Allemagne⁸, selon Silbermann. Il rappelle aussi qu'il faut travailler fort et mener une vie honnête, deux fondements de la nouvelle société. Pour la société de la RDA le bonheur est étroitement lié à un travail honnête et à une contribution concrète à la société⁹. Le conte tente de transmettre une critique de l'avarice capitaliste et de la sauvagerie, symbolisées par le cœur de pierre de Peter¹⁰.

Le conte *Das kalte Herz* était très attendu par le public de la RDA. Il est assez bien reçu. Les critiques félicitent la qualité esthétique, la technique, les acteurs, les costumes, etc. On émet toutefois certaines réserves devant l'utilisation de visuel *gore*, pouvant miner la promotion pédagogique des valeurs socialistes humanistes¹¹. Le journal *Neues Deutschland*, l'organe officiel du SED, critique la scène où Michael remplace le cœur de Peter dans ce qui semble être une salle de torture, où l'on peut voir les cœurs d'autres personnes riches accrochés sur les murs¹². Alors que la

⁶ Benita Blessing, « Happily Socialist Ever After? », *op. cit.*, p. 237.

⁷ *Ibid.*, p. 238.

⁸ Marc Silbermann, « The First DEFA Fairy Tales », *op. cit.*, p. 114.

⁹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹² Herman Müller, « Das kalte Herz - Ein farbiger Märchenfilm der DEFA », *Neues Deutschland*, 12 Décembre 1950.

transplantation n'est que mentionnée dans le conte original, le film la rend très explicite en images réalistes. On lui reproche de vouloir copier les productions occidentales où la violence et les traits de décadence sont présents : par exemple, dans « *La Belle et la Bête* » (1946) et « *Blanche Neige et les sept nains* » (1946)¹³. D'autant plus que le réalisateur du film, Paul Verhoeven est né à l'Ouest. En réponse à ces critiques, la DEFA retire ladite scène du cœur. Le film connaît quand même un très grand succès auprès de la population et il reste à ce jour un des films les plus populaires de la DEFA. La plupart des critiques ont encouragé les réalisateurs suivants à aller puiser dans l'univers folklorique des contes russes, pour mieux en capturer les aspects humanistes et naïfs¹⁴.

Nous sentons déjà, dans ce premier conte-film sorti au lendemain de la guerre, l'intention de la DEFA d'inciter chaque citoyen à faire siennes les valeurs du socialisme. En effet, le héros du conte subit une transformation personnelle – on ne parle pas encore de changer la société – qui l'amène à apprécier le travail et les choses simples. Nous voyons qu'il se joint à la fin à un collectif de travailleurs, ce qui envoie le message qu'il est bien de travailler en commun à améliorer la société. Le citoyen est appelé à rejeter les valeurs individualistes du capitalisme.

3.1.2 *Die Geschichte vom kleinen Muck* (1953) - Wolfgang Staudte

La production du film *Das kalte Herz* est suivie de *Die Geschichte vom kleinen Muck* (La légende du petit Muck) un autre conte de Hauff adapté cette fois-ci par Wolfgang Staudte. L'action se déroule dans une contrée lointaine orientale, ce qui nécessita la

¹³ G. H., « Heiße Köpfe um das "kalte Herz" : Der erste Märchen der DEFA im kreuzfeuer des Diskussion des Berliner Publikums », *National-Zeitung*, 16 janvier 1951.

¹⁴ Jarros Veiczi, « Das kalte Herz », *Junge Welt*, 96, 15 décembre 1950.

construction d'un désert artificiel dans les studios de Babelsberg. Le film débute avec des enfants qui insultent un vieillard bossu dans la rue. Le vieillard, Muck, les oblige à s'asseoir et à écouter son histoire. À la mort de son père, alors que le jeune Muck n'a que dix ans, il part à la recherche d'un marchand de fortune pour fuir sa parenté avide d'héritage¹⁵. Sur son chemin, il est attrapé par une sorcière. Il réussit à s'enfuir en volant ses mules qui permettent d'aller à une vitesse vertigineuse et son bâton de marche magique qui peut trouver de l'or facilement¹⁶. Grâce à ces objets, il devient messager et trésorier au palais du Sultan.

Muck aidera ensuite son ami le Prince Hassan à marier la princesse du Sultan, Amarza, déjà promise à un prince crapuleux. Il réussira ensuite, grâce à ses mules, à éviter une guerre organisée par le prince malhonnête Bajazid. Il est ensuite trahi et incriminé par Bajazid et le conseiller du Sultan. Muck quitte le palais, puis revient pour punir les malfaiteurs¹⁷. À la fin du récit, Muck découvre que le bonheur ne réside pas dans la richesse, mais dans l'amitié¹⁸.

Pour faciliter la diffusion du film en RDA, le réalisateur Wolfgang Staudte décide de faire quelques modifications à l'histoire originale pour permettre aux spectateurs de se reconnaître dans le conte. Il veut que son adaptation aborde les problèmes des différentes classes sociales et politiques de l'Allemagne de l'Est¹⁹. Le succès du film repose grandement sur la signature de Staudte, déjà connu pour son film *Die Mörder sind unter uns* (Les meurtriers entre nous), sorti en 1946. En effet, le réalisateur ne ressent pas le besoin de répondre à un agenda politique et il ne suit pas les lignes du

¹⁵ Jack Zipes, *The Enchanted Screen*, op. cit., p. 346.

¹⁶ Marc Silberman, «The First DEFA Fairy Tales», op. cit., p. 114.

¹⁷ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 72.

¹⁸ Cyril Buffet, *Défunte DEFA*, op. cit., p. 88.

¹⁹ Jack Zipes, *The Enchanted Screen*, op. cit., p. 345.

Parti socialiste pour faire son adaptation²⁰. Ainsi, le film réussit à être ni trop marxiste ni trop capitaliste. L'adaptation présente le thème de la lutte des classes et une critique du capitalisme de manière subtile, gardant l'esthétique et la pédagogie des contes de fées, sans tomber dans la propagande²¹.

Staudte a fait plusieurs modifications à la version originale du conte de Hauff, dont voici les principales. Tout d'abord, les personnages. Pour adapter le conte à un public d'après-guerre, Staudte décide de modifier deux personnages principaux du conte, soit le père de Muck et la princesse. Dans la version originale, le père, peu éduqué, a honte d'avoir un fils nain et déformé; il le néglige et le laisse grandir dans l'ignorance²². Dans la version filmée de 1953, le père est un homme éduqué et respecté qui apprend à son fils à lire et à écrire. Staudte met l'accent sur des liens forts entre un père et son fils, ainsi que sur l'importance de l'éducation. Dans le conte original de Hauff, la princesse Amarza joue un rôle assez marginal. C'est tout le contraire dans la version de la DEFA. En effet, la princesse est dès le début représentée comme une femme forte et indépendante. Elle se rebelle contre son père et décide, après une rencontre secrète, d'épouser son véritable amour, le Prince Hassan. C'est aussi par amour qu'elle soudoie le magicien pour éviter une guerre au sein du royaume. Tout comme dans *Das kalte Herz*, la protagoniste rejette la tradition des mariages arrangés et surtout revendique son indépendance. Staudte, en modifiant le personnage de la princesse, ajoute au conte une histoire romantique sous-jacente, qui selon Shen, deviendra la norme dans la convention des contes de fées de la DEFA²³.

²⁰ Joachim Giera, « Das Märchen ihres Lebens », *Neues Deutschland*, 23 décembre 2003.

²¹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 71.

²² William Hauff, *The Tale of Little Mook*, London, George Bell and Sons, 1890, p. 35.

²³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 77.

Staudte modifie également la fin. En effet, dans la version de Hauff, Muck finissait sa vie riche, mais seul et avec un certain mépris des autres êtres humains²⁴. Évidemment, une attitude aussi misanthrope ne convenait ni socialement ni politiquement aux fonctionnaires de la RDA. Alors dans le film, Muck enterre volontairement ses objets magiques dans le sable pour commencer une vie meilleure, au sein de la société. On l'aperçoit d'ailleurs à la fin de sa vie dans un atelier de poterie, laissant croire qu'il a intégré la classe ouvrière²⁵. Cette solution, plus réaliste, offre encore une fois au peuple de la RDA l'occasion de se reconnaître dans le conte, les citoyens devant affronter la pauvreté sans les ressources de la magie.

Finalement, un dernier changement important est l'ajout d'une scène entière par l'équipe de Staudte. En effet, dans la nouvelle version, la guerre entre les deux royaumes est évitée²⁶, ceci pour tenir compte du contexte de l'après-guerre et des forts sentiments pacifiques et antifascistes des spectateurs. Dans le conte, le Sultan dans son bain s'aperçoit qu'il a seulement 31 esclaves à sa disposition et accuse le sultan du royaume voisin de lui voler tous ses esclaves. Il lui déclare la guerre, sous le prétexte absurde que le soleil se lève plus tôt sur le royaume voisin. Dans la version de Staudte à l'écran, la guerre est rapidement désamorcée grâce à l'intervention de Muck, de la princesse et de l'ancien messager en chef. La guerre est présentée comme un prétexte pour satisfaire l'avidité, les caprices et les folies de la classe dirigeante, et ce sans égard au peuple. Pour König, cette scène envoie le message que le peuple, en ne suivant pas les demandes d'un gouvernement corrompu en place, peut sauver le pays d'une catastrophe²⁷.

²⁴ William Hauff, *The Tale of Little Mook*, op. cit., p. 52.

²⁵ Claudia M Schwabe, « Orientalism and Ethnic Drag in DEFA Fairy-Tale Film: Wolfgang Staudte's *The Story of Little Mook* », *Marvels & Tale*, 29, no. 2, 2015, p. 332.

²⁶ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 75.

²⁷ Susanne König, « Die Geschichte vom kleinen Muck », *Neues Deutschland*, 30 décembre 1953.

Somme toute, le conte répond à la commande politique d'un conte anticapitaliste et antifasciste. Schwabe rappelle que, tout au long du film, Muck doit se battre contre l'hypocrisie et la cupidité de cette fausse société qui exploite les plus faibles et ostracise ceux qui sont différents²⁸. Le Petit Muck représente donc le personnage idéal pour défendre la cause du socialisme. De plus, il est un enfant pauvre qui est intimidé à cause de son apparence physique, des persécutions qui font écho aux persécutions vécues sous les Nazis. Selon Shen, en présentant le personnage principal déformé, mais intelligent et courageux, Staudte met en scène avec la réhabilitation d'une personne handicapée une condamnation des politiques eugéniques du Troisième Reich²⁹. Pour sa part, Zipes estime que Muck représente les citoyens persécutés pendant cette époque, devenus plus tard les leaders de la nouvelle société socialiste. Ainsi, en racontant l'histoire des persécutés à la génération suivante, comme dans le conte, cela crée une reconnaissance, une confiance et surtout une légitimation de la prise de pouvoir³⁰. En utilisant l'ironie et la satire pour illustrer les caractéristiques de la classe dominante, le conte réaffirme les valeurs socialistes³¹. De plus, en associant les pouvoirs capitalistes (représentés ici par le Sultan et sa cour) à la corruption, aux manigances, à la trahison et à la propagande de guerre, le film devient une condamnation à peine voilée de toute la doctrine capitaliste.

La critique du film est majoritairement positive, le qualifiant de « véritable bonheur des fêtes »³². Le *Berliner Zeitung* louange l'adaptation du conte, disant que c'est ainsi que devrait être adaptés les contes littéraires, en conservant les éléments authentiques³³. Les seules critiques négatives jugent le portrait de la cour du Sultan

²⁸ Claudia M Schwabe, « Orientalism and Ethnic Drag in DEFA Fairy-Tale Film », *op. cit.*, p. 333.

²⁹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 74.

³⁰ Jack David Zipes, *The Enchanted Screen*, *op. cit.*, p. 346.

³¹ Claudia M Schwabe, « Orientalism and Ethnic Drag in DEFA Fairy-Tale Film », *op. cit.*, p. 334.

³² Susanne König, « Die Geschichte vom kleinen Muck », *Neues Deutschland*, 30 décembre 1953. Les contes étaient souvent présentés pour le temps des fêtes, à Noël.

³³ H. U. E., « DEFA-Weihnachtsgeschenk "Die Geschichte vom kleinen Muck" », *Berliner Zeitung*, 24 décembre 1953.

caricatural et estiment que le conte est un peu tiède. Selon Kümpel, la critique utilise l'expression *kühle* (froid), parce que le conte ne démontre pas de partisanerie politique, alors requise dans les films de la DEFA³⁴. Cette tiédeur est interprétée comme un manque de zèle socialiste ou de ferveur révolutionnaire³⁵. Le journal *Tribüne* juge aussi le conte trop réservé, distant dans son portrait des stéréotypes dans le film³⁶. Pour ces raisons, la DEFA juge que le conte ne constitue pas un film socialiste³⁷. Quoi qu'il en soit, le film reste un des plus populaires des contes de la DEFA. Il est même à ce jour un des contes le plus populaires de l'histoire de la RDA, vu par plus de 11 millions de personnes³⁸. En effet, le message de Staudte, en pleine révolte de 1953, est attrayant : ceux qui se lèvent pour dénoncer les injustices ne devraient pas être traités en étrangers et les non-conformistes devraient avoir la confiance des citoyens³⁹.

Ainsi, malgré le fait que ces deux contes de fées ne s'adressaient pas spécialement à un public d'enfants, ils sont considérés comme l'avant-garde de la réintégration du genre, grâce à leur interprétation progressiste et la qualité de leur réalisation artistique⁴⁰.

Nous pouvons voir que ce deuxième conte, tout comme le premier, insiste sur l'importance de la collectivité et l'importance de l'abandon des valeurs individuelles. Les deux films valorisent l'ingénuité, la liberté, la dignité et mettent l'accent sur les avantages de la communauté, et non l'intérêt des biens matériels. La réussite sociale

³⁴ Patricia Kümpel, *Zur Stilistik der DEFA-Märchen: Exemplarische Analysen zur filmischen und narrativen Gestaltung von Märchenverfilmungen aus der ehemaligen DDR*, Saarbrücken, 2009, p. 46.

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁶ C. Z. L., « Das grosse Abenteuer im Märchenland: "Die Geschichte vom kleinen Muck", ein Wolfgang-Staudte Farbfilm der DEFA », *Tribüne*, 31 décembre 1953.

³⁷ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 78.

³⁸ Marc Silberman, «The First DEFA Fairy Tales », *op. cit.*, p. 107.

³⁹ *Ibid.*, p. 117

⁴⁰ Hellmuth Häntzsche, *Und ich grüsse die Schwalben: der Kinderfilm in europäischen sozialistischen Ländern*, Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, Berlin (Est), 1985, p. 253

se mesure par l'amour, la famille et l'amitié et non par la richesse acquise. Dans les deux cas, ils s'adressent à la population de l'après-guerre et glorifient la fondation d'une nouvelle communauté de confiance. Ainsi, les contes de Hauff, en misant sur les transformations personnelles, sont autant d'actualité dans la société d'après-guerre qu'à l'époque de Hauff, pendant la restauration de l'Allemagne suite aux guerres napoléoniennes. Ces deux films, *Das kalte Herz* et *Die Geschichte vom kleinen Muck*, présentent des protagonistes issus de la classe ouvrière, mais portées vers une vie meilleure. Ils recherchent la fortune et le bonheur personnel. C'est donc par intérêt personnel, pour être un meilleur membre de la société, qu'ils utilisent la magie ou un autre subterfuge⁴¹. Ils ne souhaitent pas changer la société ou devenir roi. Il ne s'agit pas, comme nous le verrons dans les cas suivants, de films qui appellent à un changement de la société elle-même ou à une révolution de la classe ouvrière.

Nous voyons ici deux héros, Peter et Muck, qui adaptent leurs propres valeurs afin de s'intégrer à une nouvelle société et à y trouver leur place, sans toutefois travailler à la changer.

3.2. Appel à une révolution : la lutte des classes ou comment assurer sa position au sein de l'Allemagne

À la suite du succès des deux premiers films-contes, le Parti commande plus de productions de films pour enfants. Lors de la conférence du Parti en 1952⁴², on insiste qu'il faut non seulement promouvoir les valeurs humanistes, mais de créer une réelle

⁴¹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 83.

⁴² Christin Niemeyer, «Between Magic and Education », *op. cit.*, p. 189.

contribution à l'éducation socialiste⁴³. Les contes de fées ont ainsi une mission pédagogique très spécifique depuis leur début, celle de participer à la formation de la nouvelle génération de citoyens socialistes en Allemagne⁴⁴. À cet effet, le Parti en appelle à une prise d'opinion, à une partisanerie militante⁴⁵. Les prochains films de contes de fées devront faire la promotion de la classe ouvrière ; le protagoniste doit utiliser son intelligence et sa persévérance pour sortir victorieux et joindre la classe supérieure, voire devenir roi. Le parti souhaite la promotion d'un protagoniste de la classe ouvrière qui mène le combat d'un changement social, c'est-à-dire une révolution. Cet appel à la révolution marque en particulier les films tournés avant la construction du Mur. Trois contes de trois réalisateurs différents représentent très bien cette approche : *Der Teufel vom Mühlberg* (Herbert Ballmann, 1955), *Das Tapfere Schnerderlein* (Helmut Spieß, 1956) et *Rotkäppchen* (Götz Friedrich, 1962).

3.2.1 *Der Teufel vom Mühlberg* (1955) - Herbert Ballmann

Le troisième conte adapté par la DEFA est *Der Teufel vom Mühlberg* (Le diable du moulin de la montagne) réalisé par Herbert Ballmann. Selon Shen, ce conte est une réponse directe à la demande d'intégrer l'idéologie staliniste⁴⁶ et aux demandes du quatrième congrès du Parti de 1954 de reprendre les méthodes du réalisme-socialiste⁴⁷. L'histoire se déroule dans une ville médiévale dans les montagnes du Harz⁴⁸. Le vilain et brutal meunier et ses deux complices, l'intendant du château et le maire, mettent le feu à un moulin voisin qui leur faisait compétition. Les agriculteurs

⁴³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 80.

⁴⁴ Steffen Wolf, *Kinderfilm in Europa*, op. cit., p. 158.

⁴⁵ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p.83.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁷ Alexander Abusch, « Aktuelle Probleme und Aufgaben unserer sozialistischen Filmkunst », *Deutsche Filmkunst*, 9 (1958) p. 261-70.

⁴⁸ Seán Allan et Sebastian Heiduschke. *Re-imagining DEFA: East German Cinema in its National and Transnational Contexts*, Berghahn Books, New York, 2016, p. 253.

du village, qui utilisaient ce dernier pour traiter leur grain, doivent maintenant faire appel aux services du vilain meunier. Lorsque le jeune couple Anna et Jörg, à qui appartient le moulin brûlé, révèlent les crimes du vilain meunier et de ses complices, il est mis en prison⁴⁹. Heureusement, les esprits de la forêt libèrent le jeune couple et les enjoignent de reconstruire le moulin forestier en ruine et d'aider les villageois⁵⁰. Mettant de côté leurs superstitions initiales, les villageois se retournent contre l'ancien seigneur et s'unissent derrière le couple pour créer une société meilleure.

Nous pouvons observer que ce conte, qui se déroule au Moyen Âge, met en valeur le pouvoir de la collectivité, une notion importante dans l'idéologie de la RDA. En effet, Anna et Jörg ont réussi, grâce à la force du nombre, à se débarrasser du mal et ainsi à trouver leur bonheur.

Au niveau de l'accueil du public, le conte a d'abord été bien reçu. En effet, il n'a pas la brutalité et le détachement des deux premiers contes. Le cinéaste Walter Schmitt voit dans le film non seulement des éléments de romantisme révolutionnaire, mais une bonne façon de présenter les esprits de la forêt, qui met l'accent sur le pouvoir du nombre. Les esprits n'ont pas de pouvoir surnaturel; ils sont l'incarnation de la sagesse ancienne du peuple⁵¹. Pour Sonja Fritzsche, le conte est un mélange du genre conte de fées et du *Heimat* film. En plus de refléter les réalités de l'après-guerre de l'Allemagne de l'Est, en parlant par exemple des réfugiés (Anna est orpheline), il réitère la fonction de la femme comme catalyseur dans la révolution à venir et dans la construction d'un État socialiste⁵².

⁴⁹ DEFA-stiftung, <http://www.defa-stiftung.de/DesktopDefault.aspx?TabID=412&FilmID=Q6UJ9A002M79&qpn=0> (page consultée 4 juillet 2017).

⁵⁰ University of Massachusetts Amherst. *DEFA Film Library – [East] German Cinema and Beyond since 1993*, <https://ecommerce.umass.edu/defa/film/4831> (page consultée le 1^{er} juillet 2017).

⁵¹ Steffen Wolf, *Kinderfilm in Europa*, op. cit., p. 182.

⁵² Sonja Fritzsche, « Keep the Home Fires Burning: Fairy Tale Heroes and Heroines in an East German Heimat », *German Politics & Society*, 30, no. 4, 2012, p. 45-72.

Au final, le film dénonce le pouvoir malhonnête et s'insère dans la tradition allemande, celle des légendes et des contes de fées mis en scène dans les vastes paysages du nord du pays. Même si le film reste socialiste, selon Shen le réalisateur n'est pas considéré comme un artiste socialiste⁵³. En effet, s'il n'a pas été critiqué pour son adaptation de ce conte de fées, le réalisateur a quand même eu des différends avec le Parti. Pendant une période de relâchement politique, il avait osé quelques critiques du régime. Ballmann n'avait pas critiqué le régime dans son conte, mais ses autres films, *Das Traumschiff* (Le bateau de rêve, 1956) et *Tinko* (1957) furent jugés un peu étroits d'esprit par le Parti. Quelques années plus tard, il passera à l'Ouest⁵⁴, ce qui vient rappeler la mainmise du SED dans les domaines culturels tels que le cinéma, ainsi que la plus grande tolérance du Parti envers l'adaptation des contes de fées.

3.2.2 *Das tapfere Schneiderlein* (1956) - Helmut Spieß

Der Teufel vom Mühlenberg a été suivi de l'adaptation à l'écran d'un premier conte des frères Grimm, *Das tapfere Schneiderlein* (Le vaillant petit tailleur) en 1956. C'est le premier film qui s'adresse directement aux enfants et le Parti y tente une approche différente⁵⁵, les images y étant conditionnées par l'esprit socialiste de manière très évidente. On y rencontre un tailleur, qui après avoir tué sept mouches d'un coup, décide, après s'être libéré de l'exploitation du maître tailleur et sa femme, de partir à l'aventure. Il rencontre le roi Griesgram. Pour sauver le royaume, le petit tailleur doit

⁵³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁴ Ralf Schenk et Christiane Mückenberger, *Das Zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946 – 92*, Berlin, Henschel, 1994, p. 133.

⁵⁵ Christine Niemeyer, « Il était une fois », *op. cit.*, p. 100.

débarrasser la terre des géants dangereux, des licornes en colère et des sangliers malveillants, une mission qu'il accepte volontiers pour gagner la main de la princesse Liebreiz. Les conseillers indignes de confiance du roi espèrent que tous ces défis aboutiront à la mort du tailleur, mais ils n'ont pas compté avec sa débrouillardise⁵⁶. Le petit tailleur revient victorieux et, acclamé par la foule, devient le roi.

Après plusieurs discussions sur le choix du réalisateur de l'adaptation, la DEFA retient les services de Helmut Spieß qui avait travaillé comme cinéaste pendant le tournage de *Die Geschichte vom kleinen Muck*. D'ailleurs, Spieß devient réalisateur par hasard, alors qu'il travaille sur le tournage de *Hexen* (Sorcières, 1954). En effet, lorsque le réalisateur de *Hexen*, Wolfgang Schleif, refuse de continuer de travailler dans les productions de la DEFA⁵⁷ suite aux les révoltes de 1953, Spieß prend sa place. Nous sommes à ce moment-là dans une période où les réalisateurs touchent à tous les types de production.

Au moment de la production de *Das tapfere Schneiderlein*, le Parti demande spécifiquement pour cette production du conte de fées que le protagoniste incarne des caractéristiques positives et qu'il se démarque par sa bravoure⁵⁸. Ainsi, le script, écrit par Kurt Bortfeldt, modifie un peu la version originale pour répondre aux attentes du Parti.

De plus, on ajoute un certain nombre de nouveaux personnages qui sont représentés de façon stéréotypée. Par exemple, le maître tailleur et sa femme sont décrits comme des oppresseurs, desquels le tailleur doit se libérer. On ajoute le personnage du Prince

⁵⁶ University of Massachusetts Amherst, *DEFA Film Library – [East] German Cinema and Beyond since 1993*, <https://ecommerce.umass.edu/defa/film/5143> (page consultée le 1^{er} juillet 2017).

⁵⁷ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 92.

⁵⁸ Knut Elstermann, « Da lacht der Teppichknüpfer », *Berliner Zeitung* 20/21 décembre 2003, p. 73.

Eitel, représenté comme lâche et vaniteux. La princesse, dont le nom « Liebreiz » est censé évoquer le charme et la tendresse, est en fait plutôt vilaine. On ajoute même une servante à la princesse, la fille d'un jardinier, qui doit subir la tyrannie de la princesse tout au long de l'histoire⁵⁹. Selon Jones et Schwabe, tous ces ajouts sont faits pour dépeindre une aristocratie complètement ridicule⁶⁰. On insère également la classe agricole dans l'histoire. En effet, ce ne sont plus des chasseurs, comme dans le conte initial, qui demandent au tailleur de les sauver des sangliers, mais des paysans. Ils demandent explicitement au roi d'envoyer le guerrier pour protéger leurs terres.

La plus grosse modification dans le conte reste toutefois la relation entre le tailleur et la princesse. Dans le conte original des Frères Grimm, lorsque la princesse apprend que son fiancé vient d'une classe inférieure, elle tente de s'en débarrasser. Le tailleur réussit à déjouer ses plans, mais maintient ses vœux de mariage. Il devient ainsi roi du royaume et, comme il a un passé humble, il peut mieux gouverner que le roi précédent. Cependant, le fait qu'il reste avec la princesse, malgré ce qu'elle a fait, indique qu'il n'y a pas eu de changement social radical⁶¹. Ainsi, dans le conte, le héros améliore sa situation, mais seulement sur le plan matériel (richesse) et juridique (statut)⁶². Dans la version réalisée par Spieß, il en est tout autrement. En effet, le tailleur ne marie plus la princesse, mais plutôt son humble servante, soigneusement ajoutée à l'histoire au début du film. On insiste ainsi sur le fait que, même si le protagoniste est maintenant bien intégré dans la classe supérieure, son cœur est de la classe inférieure. Le fait de marier une femme jolie, travaillante et aidante issue de la classe inférieure plutôt que la princesse, est un choix logique⁶³.

⁵⁹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 93.

⁶⁰ Claudia Schwabe et Christa Jones, *New Approaches to Teaching Folk and Fairy Tales*, Logan, Utah State University Press, 2016, p. 83.

⁶¹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 92.

⁶² Jack Zipes, op. cit., p. 155.

⁶³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 93.

Pareillement, quand le tailleur revient, après avoir libéré les paysans du danger, ceux-ci le portent et rentrent au royaume en acclamant leur héros. Devant cette manifestation le roi, sa garde et son aristocratie quittent le royaume de peur de représailles. Dans la version de la DEFA, le pays se retrouve donc avec un nouveau roi, issu de la classe inférieure, mais aussi avec un tout nouveau gouvernement, formé par le peuple. Le film conte de fées propose ainsi un remaniement absolu du système politique. Le script retravaillé exprime le conflit de la classe inférieure et la libération prolétaire⁶⁴. L'opinion de Bortfeld est que le film envoie un message clair : le nouveau roi, issu de la classe prolétaire, fera un roi plus juste et meilleur que celui qu'il a détrôné⁶⁵, parce que, comme le rappelle Shen, la classe ouvrière est intègre et incorruptible⁶⁶.

Cette intervention dans l'histoire du conte pour une promotion si flagrante du socialisme provoque de nombreuses critiques et chacun se demande ironiquement si les frères Grimm étaient marxistes⁶⁷. Beaucoup d'Allemands trouvent cette interprétation du conte exagérée et réduite à une vulgaire utilisation des principes marxistes. Le directeur de l'Institut Central allemand pour les éléments de matériels pédagogiques, Werner Hortschansky, critique le fait d'avoir changé le mariage à la fin du conte. Les enfants ont peut-être été en contact avec d'autres versions ce qui pourrait semer la confusion dans leurs esprits⁶⁸. Ainsi, le conte avait déjà été adapté plusieurs fois, entre autres par Disney dans les années 1930 et durant le régime nazi ; en changeant un élément aussi important du conte, on risquait que les enfants ne sachent plus quelle version croire.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁵ Kurt Bortfeld, « Zu meinem Drehbuch : Das tapfere Schneiderlein », *Filmspiegel*, 6, 1956.

⁶⁶ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁷ Christin Niemeyer, « Il était une fois », *op. cit.*, p. 100.

⁶⁸ Werner Hortschansky, « Das Märchen im Film », *Beilage zu Deutsche Filmkunst*, Berlin DDR, 4, 1955, p. 175-77; 5, 1955, p. 17-20.

Au niveau du Parti et de l'administration, le film est bien reçu puisqu'il est politiquement correct. Le brave tailleur réussit à vaincre, par son intelligence et sa bravoure, les différentes épreuves. Présenté comme fructueux prototype de conte de fées, il répond aux exigences du réalisme socialiste⁶⁹. Par contre, malgré le fait que le conte, dans sa méfiance et son mépris de la noblesse, s'inscrit dans l'idéologie antiféodale et antibourgeoise de la RDA, il est quand même attaqué par la critique. En effet, on considère que les révisions apportées au conte ne respectent plus l'œuvre littéraire⁷⁰. Parmi les cinéastes traditionnels et conservateurs, on évoqua que ce genre de révision allait à l'encontre des résolutions du Politburo de 1952 : éviter de vulgariser le marxisme en adaptant et en retravaillant l'héritage culturel allemand, les légendes et les contes de fées⁷¹. Dans le *Neues Deutschland*, Horst Knietsch pourfend les créateurs du film pour avoir rudement catégorisé tous les personnages du conte de fées par classe⁷².

Rappelons que *Das tapfere Schneiderlein* est le premier conte des frères Grimm porté à l'écran, et ce spécifiquement pour les enfants. Il provoque beaucoup de discussions entre cinéastes conservateurs et cinéastes expérimentaux⁷³. Avec le recul, nous pouvons penser que le conte a été jugé trop durement. Le fait de créer un personnage d'une classe inférieure, au contraire d'une princesse, qui finira par marier le protagoniste a d'ailleurs été réappliqué avec succès dans des contes ultérieurs, tels que *Das blaue Licht* (La lumière Bleue, 1976) et *Der Hasenhüter* (Le gardien des lapins, 1977)⁷⁴. Au final, le film est bien reçu par le jeune public⁷⁵, qui remarque que la fin a changé, sans trouver que c'est exagéré sur le plan politique⁷⁶.

⁶⁹ Bettina Kümmerling-Meibauer, «Marvelous Worlds», *op. cit.*, p. 243.

⁷⁰ Christoph Funke, « Das tapfere Schneiderlein-leicht frisiert: Ein DEFA-Marchenfilm unter der Regie von Helmut Spieß », *Der Morgen*, 2 octobre, 1956.

⁷¹ Horst Knietsch, « Die seltsame Mär vom Schneiderlein: Zu einem neuen Farbfilm für unsere Kinder », *Neues Deutschland*, 3 octobre 1956.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 97.

Avec *Das tapfere Schneiderlein*, nous voyons que la DEFA consolide son intention d'utiliser les contes pour éduquer les jeunes. L'intention est claire ici : le film doit faire la promotion de la lutte des classes et condamner la richesse, voire les riches. Nous pouvons dire que les consignes qui ont été imposées au réalisateur s'apparentent en esprit à de la propagande.

3.2.3 *Rotkäppchen* (1962) - Götz Friedrich

Il existe de nombreuses versions de *Rotkäppchen* (Le petit Chaperon rouge) depuis sa première édition littéraire. Pour réaliser la version est-allemande de la DEFA, le réalisateur Götz Friedrich allait se baser sur l'adaptation du conte pour le théâtre faite par le dramaturge russe Eugene Schwartz en 1936⁷⁷, où était incorporé dans l'histoire un message antifasciste sur l'importance de la solidarité, ce qui est parfait pour l'adaptation en RDA. Le conte raconte l'histoire d'une jeune fille appelée Chaperon rouge qui habite avec ses parents dans une maison juste à côté d'une forêt. Elle visite souvent sa grand-mère au fond de la forêt. La jeune fille, amie des animaux, ne se doute pas que le loup et son assistant le renard veulent lui tendre un piège. Le loup se rend chez sa grand-mère et prend sa place. Finalement, les animaux, sachant que le petit chaperon rouge est en danger, envoient de l'aide et réussissent à la sauver⁷⁸.

⁷⁵ « Das tapfere Schneiderlein », *Berliner Zeitung*, 30 septembre 1956.

⁷⁶ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 97.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁷⁸ DEFA-Stiftung, www.defa-stiftung.de/DesktopDefault.aspx?TabID=412&FilmID=O6UJ9A002M15&qpn=0 (page consultée 7 juillet 2017).

Comme dans la pièce de Schwartz, la version portée à l'écran par la DEFA comporte l'ajout du renard, de l'ours et du lapin, tous joué par de vrais acteurs. D'ailleurs, un des changements les plus marquants de ce film se trouve dans les effets des costumes et du maquillage pour les animaux⁷⁹. En effet, on ne voit que les yeux du loup et du renard, qui représentent l'ennemi, le mal. Au contraire, l'ours est représenté avec des traits beaucoup plus humains, tandis que le costume du lapin, qui est brave et loyal, laisse le visage de l'acteur complètement visible⁸⁰. L'idée est que l'auditoire doive repérer facilement les éléments démoniaques. L'ajout du renard est important, car c'est lui qui aide le loup à attaquer ses proies en faisant diversion. C'est lui aussi qui enfarine le loup pour qu'il ait l'apparence d'un chien et qui lui apprend à agiter la queue. Le loup peut ainsi duper le petit Chaperon rouge et sa grand-mère⁸¹. Les deux représentent une alliance diabolique puissante, mais basée sur l'égoïsme, leur alliance se détruit rapidement au cours de l'histoire. Une autre conformité avec la pièce de théâtre est que le loup ne meure pas à la fin, permettant une adaptation socialiste, où la violence est atténuée⁸². En effet, le loup est entraîné à un endroit où il ne fera plus de mal aux gens⁸³ au lieu d'être abattu ou encore d'avoir le ventre ouvert et rempli de roches, comme dans la version originale des frères Grimm⁸⁴.

À sa sortie en salle, la plupart des critiques se sont concentrées sur l'utilisation d'un thème violent, particulièrement les scènes où le loup mange le Chaperon rouge et la grand-mère⁸⁵, et sur les costumes. L'utilisation d'ombres pour représenter le combat de la grand-mère et du chaperon rouge contre le loup est trop violente, selon la critique. D'ailleurs, un groupe d'éducateurs s'inquiète de l'effet de cette violence sur

⁷⁹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 123.

⁸⁰ Götz Friedrich, « Rotkäppchen auf der Leinwand », *Deutsche Filmkunst* 9, 1962, p. 346.

⁸¹ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 123.

⁸² Claudia Schwabe et Christa Jones, *New Approaches to Teaching Folk and Fairy Tales*, op. cit., p. 93.

⁸³ Benita Blessing. « Happily Socialist Ever After? ». op. cit., p. 240.

⁸⁴ Claudia Schwabe et Christa Jones, *New Approaches to Teaching*, op. cit., p. 93.

⁸⁵ Qinna Shen. *The Politics of Magic*, op. cit., p. 122.

le jeune public. Pour les cinéastes, il est important de pouvoir bien distinguer le mal, le diabolique. De même, les forces malsaines de ce monde ne doivent pas maintenir leur pouvoir par des actes de violence et des ruses surnoises. Alors pas de question d'atténuer la cruauté, sinon le mal devient banalisé ou même méconnaissable⁸⁶. En se référant à la ligne du Parti, le pédagogue Hellmuth Häntzsche juge qu'il faut familiariser les jeunes dès le bas âge aux différentes formes que peut prendre le mal⁸⁷. Pour le Parti et pour les cinéastes sur le projet, il est essentiel que le message soit clair : les gentils peuvent gagner⁸⁸.

Ce conte s'inscrit donc dans la tendance de la DEFA d'adapter les contes avec le message marxiste du bien opposé au mal et d'une allégorie sur la lutte des différentes classes⁸⁹. L'héroïne et les animaux qui l'aident tout au long de l'histoire symbolisent la résistance, et réussissent finalement à vaincre le loup et le renard, leurs ennemis⁹⁰. Le ton utilisé dans le conte rappelle que les méchants sont les ennemis du socialisme⁹¹. Grâce à l'héroïne, la paix est restaurée dans la forêt, et donc par extension dans le monde⁹². Au final, le film n'a pas le succès espéré, la plupart l'ayant trouvé décevant et trop théâtral⁹³. Le fait de ne pas tuer le loup a été jugé un peu absurde⁹⁴, étant donné l'utilisation des autres éléments de violence dans le reste du conte.

⁸⁶ Häntzsche, *Sozialistischer Kinderfilm*, 6.

⁸⁷ Qinna Shen. *The Politics of Magic. op. cit.*, p. 123.

⁸⁸ Götz Friedrich, « Rotkäppchen auf der Leinwand », *Deutsche Filmkunst*, 9, 1962, p. 346.

⁸⁹ Qinna Shen. *The Politics of Magic. op. cit.*, p. 118.

⁹⁰ Kristin Wardetzky, « Grimms Märchen auf Berliner Schauspielbühnen 1844-1990: Eine Recherche », Pohlmann and Friemel, Berlin, p. 192.

⁹¹ Qinna Shen, *The Politics of Magic, op. cit.*, p. 124.

⁹² *Ibid.*, p. 119.

⁹³ König Ingelore, Wiedemann Dieter et Wolf Lothar, *Zwischen Marx und Muck: DEFA Filme für Kinder*, Berlin: Henschel, 1996. p. 132.

⁹⁴ A. K., « Rotkäppchen », *Sächsische Neueste Nachrichten*, 29 juillet 1962.

En résumé, nous observons que *Der Teufel vom Mühlberg*, *Das tapfere Schneiderlein* et *Rotkäppchen* sont trois exemples de contes où la lutte des classes et le combat entre le bien et le mal sont bien représentés. En effet, qu'il s'oppose à la classe féodale en place, à l'aristocratie d'un royaume ou aux forces du mal représentées par le loup et le renard, le protagoniste réussit toujours à gagner et à apporter la paix au peuple. Ces contes représentent trois exemples de films-conte de fées où l'appel à la révolution et le changement de gouvernance sont bien représentés. Cette approche marque en particulier les films tournés avant la construction du Mur. Ils peuvent être vus comme des allégories de la RDA dans l'établissement de son nouveau gouvernement du SED et de sa supériorité sur les autres systèmes politiques à cette époque. Le SED se présente en effet comme le premier Parti des travailleurs et des paysans en Allemagne. Dans les contes, ce sont des personnes de la classe populaire qui prennent le pouvoir et on insinue qu'elles offriront une meilleure gouvernance que les anciens dirigeants, tout comme le fondement de la nouvelle société est-allemande.

Ces trois films, politiquement engagés, ne sont pas restés sans critique, et comme nous avons pu le voir, même si un film présentait une alliance politique, comme *Das tapfere Schneiderlein* avec sa nouvelle fin, les réalisateurs ont reçu de fortes critiques, confirmant le manque d'une politique cinématographique claire du Parti dans les années 1950. Ces trois films n'en marquent pas moins une période très « interventionniste » de la DEFA, où l'objectif à peine voilé est la promotion de la lutte des classes et la glorification de la révolution socialiste.

3.3 Le retour à la promotion des valeurs socialistes dans les contes de fées ou la consolidation du Parti SED

Contrairement aux films présentés ci-haut, où les protagonistes veulent changer la société en elle-même en amenant une révolution de la classe opprimée, les films qui ont été produits juste avant ou juste après la construction du Mur témoignent d'une volonté d'un retour à des contes ayant une narration plus traditionnelle. Ainsi, les trois films que nous abordons maintenant – *Das singende, klingende Bäumchen* (Francesco Stefani, 1957), *Schneewitchen* (Gottfried Kolditz, 1961) et *König Drosselbart* (Walter Beck, 1965) – mettent en scène des valeurs socialistes-humanistes, comme l'amitié, l'amour, le travail et les vraies richesses qu'apporte une vie épanouie.

3.3.1 *Das singende, klingende Bäumchen* (1957) – Francesco Stefani

Le conte *Das singende, klingende Bäumchen* (L'arbre chantant) est réalisé par Francesco Stefani, un an après la production de *Das tapfere Schneiderlein*, en 1957. Le film est basé sur le conte des frères Grimm du même nom. C'est l'histoire d'un prince qui doit retrouver un arbre qui chante pour gagner la main de la princesse hautaine. Le prince trouve finalement l'arbre, mais il appartient à un vilain gnome. Pour pouvoir le prendre, le prince doit remplir une condition : la princesse doit tomber en amour avec lui. Comme celle-ci reste froide et arrogante, le Prince se transforme en ours. Il décide alors de la capturer et de l'emmener dans la forêt enchantée. La princesse perd sa beauté et avec le temps apprend à aimer l'ours, qui

est de nature aimante. Elle réussira, avec l'aide de ses amis de la forêt, à finalement sauver le prince et ils retourneront vivre ensemble heureux au palais⁹⁵.

Le film est d'ailleurs teinté de l'esprit socialiste. Une fois capturée dans la forêt, la princesse perd son identité royale et l'on peut anticiper son retour aux valeurs humbles de la société. En effet, la forêt magique, qui a le pouvoir de montrer les gens sous leur vrai jour, rend la princesse hideuse. Elle retrouvera sa beauté, en changeant son comportement envers les animaux et le prince⁹⁶. Le film adopte aussi les valeurs universelles de l'amour et du travail à la place d'une vie féodale, dite parasitaire. En effet, elle ne souhaite qu'avoir des biens matériels et surtout de ne pas travailler. La perte de sa beauté est donc le signal d'alarme d'une vie superficielle; elle commence alors un changement de comportement pour retrouver sa beauté intérieure, en devenant une bonne personne. Ainsi, on la voit dans plusieurs scènes travailler avec l'ours. Elle passe donc d'une attitude bourgeoise et aristocratique à une attitude aimante, vertueuse et surtout travaillante, un rôle essentiel selon l'éducation socialiste⁹⁷.

À sa sortie en salle, le film est très populaire auprès du public⁹⁸. Au début, les critiques sont aussi largement positives et le film est loué pour avoir réussi, encore une fois, à présenter un conte de Noël autant pour les jeunes que les adultes⁹⁹. Dans le message, il reste un conte antiféodal et anticapitaliste, donc en accord avec les

⁹⁵ University of Massachusetts Amherst, *DEFA Film Library – [East] German Cinema and Beyond since 1993*, <https://ecommerce.umass.edu/defa/film/3578> (page consultée le 1^{er} juillet 2017).

⁹⁶ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 132.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 134.

⁹⁸ Franziska Münz, *Die DEFA Märchenfilm*, DEFA-Stiftung und Zweitausendeins, Berlin, 2010, p. 66.

⁹⁹ Margot Schröder, « Das singende, klingende Bäumchen: Ein farbenprächtiger Mächenfilm der DEFA », *Junge Welt*, 14 décembre 1957.

directives du Parti. Il met aussi l'accent sur le travail et sur la réintégration des citoyens par le travail honnête et mérité¹⁰⁰.

Das singende, klingende Bäumchen est sortie en 1957, soit un an après la répression des révoltes en Hongrie, c'est-à-dire au moment où le Parti rentre dans une période de resserrement politique. Charlotte Ewald écrit dans le *Deutsche Filmkunst* que le film est en fait rempli d'une fausse romance monarchique et qu'il ne contribue pas à l'éducation des enfants¹⁰¹. Le film est ensuite critiqué à la conférence de juillet 1958. On l'accuse d'être idéaliste et même de tourner à la petite idylle bourgeoise¹⁰². On critique aussi l'idée que la beauté est liée à l'apparence. Dans la *BZ Abend*, Charlotte Czygan pourfend le film qui, selon elle, transmet l'image que le beau est associé à bien et le laid à ce qui est mauvais. Cela pourrait amener les enfants à la conclusion que l'apparence est au centre du débat et ainsi contredire l'apport pédagogique de l'adaptation¹⁰³. De telles réactions renforcent l'idée que les adaptations des contes se doivent d'éduquer les futurs citoyens socialistes¹⁰⁴. Par contre, comme dans le cas de *Das Tapfere Schneiderlein*, ces critiques semblent oublier que l'utilisation de caractéristiques physiques négatives pour désigner les méchants est déjà présente dans la plupart des contes de fées : les vilaines belles-mères et sorcières sont rarement jolies. De plus, cette utilisation d'attributs physiques sera réappliquée dans des contes ultérieurs, tel que dans *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (Trois noisettes pour Cendrillon, 1974) sans que personne n'y trouve à redire.

En fait, Stefani a fait un film qui montre le changement de l'attitude de la princesse, par le travail et l'amour, des valeurs universelles humanistes. Pour ne pas refaire les

¹⁰⁰ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 134.

¹⁰¹ Charlotte Ewald, « Zwei neue Kinderfilme der DEFA », *Deutsche Filmkunst*, janvier 1958.

¹⁰² König Ingelore, Wiedemann Dieter et Wolf Lothar, *Zwischen Marx und Muck*, op. cit., p. 109.

¹⁰³ Charlotte Czygan, « Das singende klingende Baumchen », *BZ am Abend*, 17 décembre 1957.

¹⁰⁴ *Ibid.*

erreurs de *Das tapfere Schneiderlein*, il est resté très proche de la version originale du conte. Le changement drastique du jugement de la critique du film de Stefani illustre la contradiction au sein de la RDA. Le film a été reçu pendant une période de resserrement politique. Mentionnons que le réalisateur est de l'Ouest et que durant cette période, le SED tente de réduire l'influence occidentale au sein de la DEFA¹⁰⁵. En effet, surtout depuis 1955, l'influence de l'Ouest, souvent amenée par les artistes occidentaux, est vue de manière négative¹⁰⁶. Certains autres contes n'ont pas obtenu des critiques aussi acerbes, malgré des similitudes dans leur adaptation. C'est le cas des deux films que nous abordons maintenant.

3.3.2 *Schneewitchen* (1961) - Gottfried Kolditz

Tout comme *Rötkappchen*, *Schneewitchen* (Blanche Neige) fait partie des contes classiques qui ont été mis en scène de nombreuses fois dans différents pays. C'est en 1961, l'année de la construction du Mur, qu'on confie au réalisateur Gottfried Kolditz la tâche d'adapter le célèbre conte. Le conte original raconte l'histoire d'une reine qui demande à son miroir magique tous les matins qui est la plus belle. Un jour, le miroir répond que ce n'est pas la reine, mais bien sa belle-fille, Blanche Neige. La reine demande alors à un chasseur de retrouver Blanche Neige et de lui ramener son cœur. Le chasseur ne réussit pas à la tuer et, pour duper la reine, il lui rapporte un cœur de cochon¹⁰⁷. Si la reine se fait avoir, le miroir, lui ne ment pas. Fidèle à la version des frères Grimm, la reine retrouve Blanche Neige, qui habite maintenant dans la forêt avec sept nains et tente à trois reprises de la tuer. Elle réussit finalement avec une

¹⁰⁵ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p.136.

¹⁰⁶ Thomas Heimann, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik*, op. cit., p. 233.

¹⁰⁷ University of Massachusetts Amherst, *DEFA Film Library – [East] German Cinema and Beyond since 1993*, <https://ecommerce.umass.edu/defa/film/6090> (page consultée le 1^{er} juillet 2017).

pomme empoisonnée à endormir Blanche Neige à jamais. Celle-ci sera finalement sauvée par le prince charmant qui la cherchait aussi, aidé des sept nains¹⁰⁸.

La version est-allemande de *Schneewitchen* jouit évidemment d'une inclinaison socialiste et met l'accent sur l'importance du travail et de la vie en communauté. Contrairement à la version originale, le personnage principal, Blanche Neige, est présenté comme ayant bien intégré le monde du travail. Ainsi, lors d'un banquet au début du film, elle aide les employés de cuisine, en offrant de servir les invités. C'est ainsi qu'elle rencontre le Prince, qui est tout de suite charmé par elle et en oublie complètement la reine narcissique¹⁰⁹. Lors du banquet le cuisinier se plaint du train de vie opulent de la reine et insiste que le soutien de Blanche Neige aux domestiques ne fera que l'enrager. Ceci permet à la DEFA de déclarer sa solidarité à la classe ouvrière, en présentant les domestiques en parallèle de la royauté. Le film mis sur une conscience de la lutte des classes, en confirmation avec l'idéologie socialiste¹¹⁰.

Le portrait des sept nains aussi est teinté de l'esprit socialiste. En effet, les nains sont dépeints comme un groupe de travail bien organisé. Lorsque Blanche Neige arrive dans leur maison, elle se propose pour aider aux tâches ménagères, parce que c'est dans sa nature serviable, mais les nains se divisaient déjà ces tâches avant son arrivée¹¹¹. D'ailleurs, contrairement aux autres versions du conte, lorsqu'elle arrive le premier soir, la maison est très propre et le repas est servi. Il s'agit là d'une initiative du SED dans les années 1960-1970, visant à enseigner aux citoyens qu'un bon socialiste doit être propre, ordonné, poli, gentil et bien élevé¹¹².

¹⁰⁸ Barton Byg, « Brecht, New Waves, and Political Modernism in Cinema », dans Siegfried Mews, *A Bertolt Brecht Reference Companion*, Westport, Greenwood Press, 1997, p. 222.

¹⁰⁹ Claudia Schwabe et Christa Jones, *New Approaches to Teaching Folk and Fairy Tales*, op. cit., p. 88.

¹¹⁰ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 152.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 151.

¹¹² Esther von Richthofen, *Bringing Culture to the Masses: Control, Compromise and Participation in the GDR*, Oxford, Berghahn, 2009, p.178.

Il faut donc voir l'adaptation de *Schneewitchen* dans un contexte de culture du travail présent en RDA¹¹³. Les nains, qui vivent reclus en harmonie avec la nature, sont très heureux. Ils représentent ainsi l'idéalisation du collectif socialiste et de la commune¹¹⁴. Leur solidarité et leur esprit de camaraderie présentent à l'auditoire une bonne façon de vivre dans un monde meilleur¹¹⁵. Même chose pour la chanson des sept nains, où ils ne glorifient pas la quête de l'argent et des bijoux, comme dans la version américaine du conte de 1937, mais plutôt encore une fois, les façons de rendre le travail encore plus agréable : le chant augmente la rapidité de leurs tâches¹¹⁶. Ainsi, même si les nains travaillent dans une mine d'or, il n'y a pas d'indication qu'ils sont riches. Ils vivent dans une petite maison simple et humble, typique de la classe prolétaire. Le dur labeur qu'ils exercent n'est pas pour s'enrichir¹¹⁷.

Une autre adaptation socialiste est le changement de la fin, pour atténuer la violence du conte original. En effet, la DEFA rejette la fin où la reine danse jusqu'à sa mort avec des chaussures de fer chaud. À la place, le prince offre une pomme à la reine et à Blanche Neige ; pensant que la partie de sa pomme est empoisonnée, la reine s'enfuit et ne revient plus jamais. Ce changement s'inscrit dans la tradition socialiste-humaniste de la DEFA¹¹⁸, en réduisant la violence du traitement à la reine, comparativement au conte original. La reine est ainsi condamnée à une vie isolée et seule, une punition des plus indulgentes par rapport aux autres versions. Selon Blessing, cette fin non-violente est un miroir de l'aversion, dans le contexte de

¹¹³Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 151.

¹¹⁴Qinna Shen, «Barometers of GDR Cultural Politics », op. cit., p. 78.

¹¹⁵Claudia Schwabe et Christa Jones, *New Approaches to Teaching Folk and Fairy Tales*, op. cit., p. 88.

¹¹⁶*Ibid.*, p. 88

¹¹⁷Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 152.

¹¹⁸*Ibid.*, p. 150.

l'après-guerre, de punir par la mort, même dans des contes de fées, pour enseigner ainsi aux enfants qu'une fin heureuse ne repose pas sur un châtiment corporel¹¹⁹.

Le film est bien accueilli par le public. Dès sa sortie, les chansons entraînantes et joyeuses ainsi que les décors lui plaisent, par son style unique et sa production stylisée, ainsi que l'emphase mise sur l'éthique du travail, contribuent aux retours positifs du conte¹²⁰. Un petit point critique est la taille des nains : comme ce n'est pas un conte de fées en dessin animé, les nains sont joués par des acteurs de taille normale. Ainsi, si les acteurs devaient essayer les lits et les vêtements du décor, ils ne rentreraient pas dedans. Pour certaines critiques, l'impossibilité d'engager sept nains est un peu décevante¹²¹ et montre les limites des studios de la DEFA dans l'adaptation de contes en « live action ». On trouve aussi à critiquer la superficialité du personnage de Blanche Neige, mais la popularité du film auprès des jeunes rappelle leur compréhension des rôles sexo-spécifiques dans les contes de fées¹²². Selon le Parti, le film a su intégrer de manière subtile la vision de la RDA des classes, de l'argent, etc.¹²³. *Schneewittchen* est d'ailleurs un des films les plus vus en RDA, avec environ 7 millions d'entrées¹²⁴.

Nous voyons ici qu'un grand classique comme *Blanche Neige* peut faire, lui aussi, la promotion de la RDA. Peut-être les messages sont-ils un peu moins « appuyés », mais l'adaptation socialiste du conte pour servir les intérêts du Parti est indéniable, notamment en ce qui concerne l'éthique du travail.

¹¹⁹ Benita Blessing, « Happily Socialist Ever After? », *op. cit.*, p. 240.

¹²⁰ Ingelore König, Dieter Wiedemann et Lothar Wolf, *Zwischen Marx und Muck*, *op. cit.*, p. 142.

¹²¹ « Das Märchen von Schneewittchen », *Berliner Zeitung*, 12 octobre 1961.

¹²² S. Mehnert, *Junge Welt*, 28 octobre 1961.

¹²³ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p.154.

¹²⁴ Inside Kino, <http://www.insidekino.de/DJahr/DDRAlltimeDeutsch.htm> (page consultée 1^{er} juillet 2017).

3.3.3 *König Drosselbart* (1965) - Walter Beck

C'est en 1965 que la DEFA adapte la version des frères Grimm du conte *König Drosselbart* (Le roi Givre), projet confié au réalisateur Walter Beck. Ce conte sera la première adaptation d'une longue série pour Beck, qui réalisera, au total, quatorze films pour enfants, dont sept contes de fées¹²⁵. Après les adaptations de *Das singende, klingende Bäumchen* et de *Das tapfere Schneiderlein*, le conseil *Kinder- und Jugendfilm*, formé en 1963, décide que les studios de la DEFA n'adapteront que les contes dont les caractéristiques typiques peuvent être préservées et dont la morale socialiste peut être comprise¹²⁶. *König Drosselbart* est le premier film qui répond à cette directive¹²⁷.

C'est l'histoire d'un roi qui veut marier sa fille, puisqu'il devient vieux, mais celle-ci trouve toujours une raison de refuser tous les prétendants qui se présentent au palais. Un jour, un roi se présente pour marier la princesse, mais elle s'exclame qu'elle ne mariera pas un roi avec un menton tel un bec de grive en le surnommant « le Roi Grive » (*Drosselbart*). Exaspéré, son père décide qu'elle mariera la prochaine personne qui se présente au château. Quelques jours plus tard, le roi entend un violoniste jouer à sa fenêtre. Charmé par sa musique, il lui donne sa fille en mariage qui doit ainsi suivre le ménestrel dans sa demeure¹²⁸. Elle apprendra la dure réalité d'une vie simple. Plus tard, elle sera conviée au mariage du Roi Grive. À sa grande surprise, elle découvrira que le ménestrel était en fait le roi depuis le début, et qu'il

¹²⁵ Christin Niemeyer, «Between Magic and Education», *op. cit.*, p. 11.

¹²⁶ Ingelore König, Dieter Wiedemann et Lothar Wolf, *Zwischen Marx und Muck*, *op. cit.*, p. 109.

¹²⁷ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 137.

¹²⁸ University of Massachusetts Amherst, *DEFA Film Library – [East] German Cinema and Beyond since 1993*, <https://ecommerce.umass.edu/defa/film/4998> (page consultée le 8 juillet 2017).

voulait s'assurer des bonnes valeurs de la princesse. Maintenant qu'elle a fait ses preuves, elle peut venir vivre au château du roi en tant que sa nouvelle femme¹²⁹.

Un premier changement fait à l'histoire originale est le portait de la princesse. Alors que dans la version originale du conte, la princesse est décrite comme arrogante et insolente, dans la version de la DEFA, elle est intrinsèquement honnête. Dans le conte, on attribue son arrogance au fait qu'elle est forcée à vivre une vie ennuyeuse et suffocante à la campagne¹³⁰. En effet, le Roi Grive, pour humilier la princesse, lui impose une vie d'extrême labeur. Dans la version réécrite, ce n'est pas tout à fait cette idée. Le Roi Grive est décrit comme étant un être patient et plein de sagesse qui voit le potentiel et la bonne nature de la princesse. Il souhaite la transformer en un être unique pour qu'elle puisse mener une vie épanouie¹³¹. Il lui apprend la cuisine, la couture, la peinture et la poterie pour qu'elle puisse vendre ses œuvres au marché. En d'autres mots, le roi prend le rôle d'éducateur et ramène l'humilité de la princesse. L'emphase est donc mise sur le travail et comment il peut réintégrer la princesse comme citoyenne active de la société. Et ainsi, le roi Grive et la princesse peuvent être vus par l'auditoire comme des citoyens normaux de la RDA¹³².

De plus, dans la version originale, la princesse vole et est ensuite humiliée sur la place publique dans une idée « d'appriivoiser la mégère ». Selon Shen, cette scène est enlevée du conte de la DEFA pour montrer que le travail manuel est suffisant pour garantir le changement de comportement de la princesse¹³³. Ainsi, les scénaristes,

¹²⁹ DEFA-Stiftung, www.defa-stiftung.de/DesktopDefault.aspx?TabID=412&FilmID=Q6UJ9A002L9V&qpn=0 (page consultée 8 juillet 2017).

¹³⁰ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 138.

¹³¹ G. S., « Die Prinzessin als Spielmannsfrau », *Neue Zeit*, 30 juillet 1965.

¹³² Qinna Shen, *The Politics of Magic*, op. cit., p. 139.

¹³³ *Ibid.*, p. 139.

Walter Beck et Günter Kalfoten, ont réussi à raconter une histoire d'amour, en y intégrant un message pédagogique¹³⁴.

Le film est bien reçu par le public et le Parti. Avec les révisions faites au conte original, Beck réussit à garder les principes socialistes-humanistes et à laisser son auditoire avec l'impression de visionner une histoire d'amour entre deux personnes normales, non pas issues de la royauté¹³⁵. Il fait soigneusement la promotion du travail. D'ailleurs alors que la plupart des films de 1965 ont été censurés lors du Onzième Plénum de décembre, grâce à ses révisions en harmonie avec l'idéologie, *König Drosselbart* peut sortir en salle¹³⁶. Beck intègre judicieusement les dialogues sophistiqués et les allusions aux textes des comédies de Shakespeare. En effet, les discussions entre la princesse acerbe et le roi, basé sur des citations des pièces de théâtre, rajoutent une touche d'humour au conte classique¹³⁷. Aussi, grâce à l'utilisation d'un décor minimal, Beck fait ressortir les aspects psychologiques du conte, notamment le développement personnel de la princesse¹³⁸. Il réutilisera cette technique gagnante dans l'adaptation d'autres contes de fées, et à la suite d'un de ses plus grands succès, *Dornröschen* (La Belle au bois dormant, 1971), il deviendra un des réalisateurs de conte de fées les plus connus en RDA.

Ainsi, nous observons deux grandes tendances qui se dégagent du choix du SED. Certains films traitaient de l'opposition des classes ou du renversement de la société. Le destin du protagoniste, transformation uniquement personnelle dans les deux premiers contes, devient axé vers l'intérêt de toute la société, vers un réel changement social. Puis nous revenons à la promotion des valeurs socialistes-humanistes : au travail, au respect des autres et à l'amour véritable, etc. Le protagoniste pourra jouir

¹³⁴ G. S., « Die gebändigte Prinzessin », *Neue Zeit*, 20 décembre 1964.

¹³⁵ Qinna Shen, *The Politics of Magic*, *op. cit.*, p. 139.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 141.

¹³⁷ Bettina Kümmerling-Meibauer, « Marvelous Worlds », *op. cit.*, p. 255.

¹³⁸ Christin Niemeyer, « Between Magic and Education », *op. cit.*, p. 11.

d'une vie épanouie en intégrant ces valeurs importantes de la société socialiste. L'important pour le Parti est de promouvoir la contribution de chacun à la société. Nous pouvons donc sentir l'influence de l'idéologie du Parti dans le choix et les modifications apportées aux personnages et à l'histoire des contes de fées portés à l'écran. Nous pouvons de plus observer une évolution dans ses interventions, qui visent tantôt à insister sur les valeurs personnelles des citoyens et tantôt sur leur importance comme membres d'une collectivité.

Mentionnons en terminant que des films traitant de mêmes thèmes sont reçus différemment, non pas à cause du sujet ou de la facture du film, mais bien au contexte historique qui prévalait, au moment de leur sortie en salle. Au final, les réalisateurs de contes de fées seront parfois victimes du resserrement ou profiteront du relâchement dans la situation politique, alors que nous aurions pu croire que leur auditoire restreint et leur propos classique les auraient mis à l'abri de toute ingérence de la part du Parti.

CONCLUSION

Près de trente ans après la fin de la RDA, les contes de fées de la Deutsche Film-Aktiengesellschaft (DEFA) restent populaires auprès du public. Les contes visaient surtout à transmettre des valeurs morales comme le travail, l'amitié, la fidélité, la justice, la serviabilité et le courage, mais aussi une certaine vision du monde. En effet, ils s'adressaient à des enfants qui participent à la formation de la nation. La présente étude s'est concentrée sur les films pour enfants pour explorer l'influence de l'idéologie socialiste dans le domaine culturel est-allemand. Nous nous sommes intéressés à la production d'une série de films pour enfants produits par la DEFA entre 1950 et 1970. En nous appuyant sur l'analyse des films produits par cet organisme international, nous avons tenté de cerner les attentes du Parti en examinant les adaptations faites aux contes pour promouvoir le discours officiel.

Nous avons d'abord fait un bref retour sur le contexte historique de la RDA. Nous avons abordé l'émergence de la RDA après la Seconde Guerre mondiale, comme expérimentation politique et sociale. En effet, la société était censée n'être que temporaire. Nous avons mis en lumière que la population souhaitait une nouvelle société, mais que la RDA calquera son programme sur les Soviétiques et adoptera une constitution basée sur deux principes de la théorie marxiste : la concentration et l'unité des pouvoirs. Puis pour définir les pouvoirs et le système décisionnel de la RDA, nous avons abordé la DEFA comme instrument clé dans l'effort du SED de créer cette nouvelle société. Suivant le modèle soviétique, la culture prend des fins

politiques. La DEFA devient un outil de promotion, mais sert surtout à orienter les citoyens de la société est-allemande vers des valeurs socialistes-humanistes. Les contes de fées, en s'adressant à la nouvelle génération, la jeunesse, nous permettent d'étudier les ambitions du Parti et les messages véhiculés à cette dernière.

Autre particularité de la RDA : elle a vécu une sorte de double établissement, de deux périodes de construction, qui se déroulent pendant le règne du premier secrétaire général du SED, Walter Ulbricht. La première correspond aux années après la guerre et, surtout, après la création formelle de la RDA en 1949. Tout au long de cette période, le discours public (et du Parti) met l'accent sur les efforts visant à construire le socialisme en RDA, à transformer cette partie de l'Allemagne en paradis socialiste-communiste. Or, la réussite de ces initiatives reste limitée autant que les citoyens est-allemands peuvent refuser d'y participer en passant à l'Ouest par le biais de Berlin. La construction du Mur de Berlin en 1961 met pourtant fin à cette possibilité, tout en forçant les Allemands de l'Est à enfin composer avec le régime. Ainsi parle-t-on d'une deuxième série de tentatives visant à créer la société socialiste est-allemande. Nous nous demandons alors : jusqu'à quel point les films basés sur les contes de fées reflètent-ils ce retour au programme de la « construction du socialisme » ?

Dans le deuxième chapitre, nous avons examiné ces ambitions du régime socialiste dans la production culturelle : les politiques culturelles qui visaient l'affirmation d'une culture socialiste, accessible, une culture du peuple. Le SED s'est donc approprié la culture pour l'utiliser lors de la construction de cette nouvelle société, pour la création de l'État prolétaire allemand. Dans le cadre des contes de fées, ces politiques servaient donc à éduquer le peuple et promouvoir les valeurs et l'alternative socialistes.

L'analyse des films des contes de fées tournés pendant l'ère Ulbricht, effectuée dans notre troisième chapitre, nous donne des indications claires concernant l'utilisation de ces films à des fins pédagogiques et politiques. Les premiers films de ce genre, *Das kalte Herz* et *Die Geschichte vom kleinen Muck*, ont montré le potentiel dans ce type d'engagement culturel. En effet, suite à leur succès ces deux films ont implanté un genre et fourni une structure pour l'adaptation des contes. Ces deux contes-films répondent aux demandes du Parti, c'est-à-dire de promouvoir des valeurs socialistes-humanistes et les réalisateurs ont su puiser dans l'univers folklorique des contes allemands. Les spectateurs pouvaient se reconnaître dans les adaptations. Les films présentent à la fois le thème de la lutte des classes et une critique du capitalisme de manière subtile, sans tomber dans la propagande. Ils sont donc considérés comme étant à l'avant-garde de la réintégration du genre, entre autres par leur interprétation progressiste.

Les contes-films réalisés entre 1953 et 1961 forment ainsi une première génération de réalisateurs. Sur le plan politique et pédagogique, ces films sont tous marqués par une forte tendance à promouvoir l'idée d'une révolution sociale. En effet, les contes de fées choisis mettent en évidence un renversement du pouvoir et surtout la mise en place d'une nouvelle gouvernance représentée par un roi humble, un chef issu de la classe populaire. Aux yeux du régime, ce renversement correspond à l'arrivée des socialistes est-allemands qui ont mis fin au fascisme, la bourgeoisie, etc. Ainsi, ce roi humble est vu comme une parabole du nouveau gouvernement socialiste en Allemagne, un gouvernement légitime qui a mis fin au régime corrompu en place. Cette période est marquée par « l'interventionniste » de la DEFA. Cette dernière a pour objectif à peine voilé est de faire la promotion de la lutte des classes, mais surtout la glorification de la révolution socialiste.

Cependant, après environ 1961, comme nous avons montré dans la dernière partie du chapitre, les films abordent moins la révolution, pour se concentrer sur la promotion des valeurs socialistes. En effet, nous remarquons un retour à la narration traditionnelle tout en évoquant continuellement les principes socialistes-humanistes. Il est important de souligner une vague de nouveaux réalisateurs à cette époque. Pour eux, la continuité du socialisme réside dans les formules de rhétoriques et détachées de désir révolutionnaire. Les contes-films font donc la promotion des valeurs socialiste : le travail, le respect des autres, l'amour véritable, la famille, etc. Le protagoniste, et par extension le citoyen de l'Est, pourra jouir d'une vie épanouie en intégrant ces valeurs et surtout en contribuant à la société, comme membre d'une collectivité.

Si nos investigations ont mis un accent sur l'apport idéologique et politique de ces films, il nous reste à considérer davantage les motivations du SED dans leur politisation des contes de fées. Il nous semble que le SED s'est servi de ces adaptations en trois temps.

Dans un premier temps, le SED est en recherche de légitimation. En effet, il recevait beaucoup de critiques à la création de la nouvelle société allemande. Le parti qui se présentait comme nouveau, émanant du peuple pour un changement de société, ne faisait que copier son homologue soviétique et dépendait de la force de Moscou pour maintenir son pouvoir. Dans une idée de produire une confiance positive des citoyens, le SED souhaitait, grâce à la culture, se présenter comme le prolongement légitime de la culture allemande et ainsi se différencier des Soviétiques et de la RFA. C'est pourquoi le Parti essaie de créer un cinéma national en RDA. Comme les contes de fées étaient directement liés avec l'héritage national allemand, ayant été écrits, pour la plupart, au 19^e siècle par de grands auteurs allemands, ils s'inscrivent dans l'histoire folklorique. Ces contes-films répondent aux demandes de la politique

culturelle du Parti de faire un cinéma allemand pour les Allemands. Pour les dirigeants de la RDA, la RFA ne faisait que dilapider l'héritage allemand au profit de la culture américaine, la société est-allemande se présente donc la vraie héritière de cet héritage.

Dans un deuxième temps, le SED va promouvoir la réorganisation de la société à travers les contes pour justifier sa position au sein de l'Allemagne. Au moment de la construction du socialisme dans les années 1950, la RDA veut célébrer la révolution socialiste. Ces contes-films choisis pendant cette période sont produits à un moment critique du fondement de la RDA, d'où l'importance de la contribution des citoyens à la société pour fonder une société meilleure. Dans les trois autres contes étudiés de cette époque du fondement du socialisme - *Der Teufel vom Mühlberg*, *Das tapfere Schneiderlein* et *Rotkäppchen* - l'accent est mis sur le développement révolutionnaire du protagoniste. On y dénonce le pouvoir malhonnête, on y fait la promotion de la lutte des classes, le bon versus le mal, on y montre que les bons peuvent gagner. Étant le premier parti des travailleurs et paysans allemands, donc prolétaire, le SED doit se présenter comme libérateur du peuple allemand. Ainsi, dans les contes, la classe populaire prend le pouvoir et offre une meilleure gouvernance que les anciens dirigeants avarés. Dans cet appel à la révolution, ce changement de gouvernance est vu comme une allégorie de l'établissement de la nouvelle société est-allemande et de la prise du pouvoir du SED.

Finalement le Parti a apprécié le potentiel des contes de fées comme instrument d'un programme pédagogique. Le monde communiste s'appuie sur un système de valeurs, il faut donc enseigner à la nouvelle génération ces valeurs socialistes-humanistes. Nous pouvons observer dans le choix des contes de fées, une promotion de l'épanouissement de soi, de la promotion des valeurs socialistes importantes telles que mentionnées plutôt, le travail, l'amour, l'amitié, la famille, le rejet des richesses

matériels, etc. Cette idée de rééducation est présente dans tous les contes de fées, ainsi que ce rejet des valeurs personnelles au profit de la communauté. Nous pouvons néanmoins observer une amplification de cette promotion au lendemain de la construction du Mur, dans la période de renouveau socialiste. Les contes-films servent clairement à éduquer la population sur les valeurs socialistes pour présenter une alternative au modèle capitaliste et surtout la supériorité du socialisme. Cette volonté de la part du SED se présente explicitement dans les films de notre troisième groupe : *Das klingende Bäumchen*, *Schneewitchen* et *König Drosselbart*. Le SED utilise les contes de fées pour véhiculer des valeurs importantes à la nouvelle génération afin de consolider son pouvoir. C'est dans cette optique pédagogique et culturelle que sont produits les films. Après la construction du Mur, on assiste à un repli de la société est-allemande sur elle-même. Les Allemands de l'Est sont maintenant obligés de composer avec le régime. La culture devient un outil pour défendre les valeurs socialistes. Par le biais du cinéma, les contes de fées servaient à diffuser de façon plus ou moins dissimulée, des idées essentielles de l'idéologie socialiste.

Divers événements ont influé sur les approches et ambitions du gouvernement socialiste pendant cette période. Il y a eu des moments de resserrement et de relâchement qui ont eu un impact sur les productions culturelles. Par exemple la mort de Staline en 1953 amène un certain relâchement dans les politiques du SED, alors que les révoltes en Hongrie de 1956 ramènent un resserrement de la ligne du Parti. Après la construction du Mur, on peut percevoir une période de dégel, mais de courte durée. En effet, en 1965, la sortie en salle de *Das Kaninchen bin ich* donne lieu à la plus grosse vague de censure de films. Une vague comme nous avons pu le voir qui atteint à moindre mesure les contes de fées. Ainsi, même si le SED s'intéresse énormément à ce genre de films, il a aussi laissé une importante marge de manœuvre aux directeurs (et scénaristes) quant à leur réalisation.

Ce mémoire ouvre la porte à des pistes de réflexion sur la construction du discours et de l'idéologie socialiste, ainsi que sur l'utilisation de la culture pour consolider le pouvoir en place. Il serait intéressant d'étudier l'influence de l'idéologie dans les autres pays satellites de l'UdRSS qui n'avaient pas le même héritage allemand des contes et légendes. Ces études permettraient de comprendre les différentes approches de production des films pour enfants dans les autres sociétés socialistes. Nous pouvons comprendre que ces films n'étaient pas simplement qu'un outil de propagande. Il y avait une relation entre les cinéastes et le régime pour une création artistique distincte dans l'adaptation des contes de fées allemands. En effet, le cas de l'Allemagne de l'Est est particulier, entre autres à cause de son bagage notable des grands écrivains du 18^e et 19^e siècle, mais aussi à cause de son emplacement géographique. Ainsi, la RDA devait toujours se présenter comme la véritable héritière de la culture allemande ayant opté pour des valeurs socialistes, en opposition à l'américanisation et les valeurs capitalistes de la République fédérale allemande.

Une étude approfondie des contes réalisés dans d'autres pays étofferait les recherches sur l'utilisation des films pour enfants et dans le cas particulier des contes de fées dans le processus de légitimation et promotion du système politique place. Des réflexions supplémentaires pourraient être effectuées sur les contes d'après 1970, alors que les contes étaient surtout présentés à la télévision et que le pouvoir était maintenant dans les mains de Honecker. Nous avons montré qu'entre 1950 et 1970, les contes adaptés au cinéma ont été utilisés par le Parti pour faire la promotion des valeurs socialistes, éduquer la jeunesse et légitimer le pouvoir en place. Est-ce que dans les décennies qui ont suivi, les contes sont restés un outil pédagogique important, ou plus simplement une source de divertissement dans le temps de Noël ? Les organes politiques de l'État ont-ils délaissé un peu les contes pour enfants, puisque la RDA était aux prises alors avec des problèmes économiques et de sécurité

interne ? Une analyse comparative entre les films réalisés dans d'autres pays socialistes et en RDA, ou une analyse entre les politiques culturelles de Ulbricht versus Honecker pourrait alors être réalisée.

BIBLIOGRAPHIE

SOURCES FILMIQUES

- BALLMANN, Herbert, *Der Teufel vom Mühlberg*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1955. (85 min.)
- BECK, Walter, *Dornröschen*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1970. (67 min.)
- BECK, Walter, *König Drosselbart*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1965. (72 min.)
- FRIEDRICH, Götz, *Rotkäpchen*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1962. (71 min.)
- GUSNER, Iris, *Das blaue Licht*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1976. (81 min.)
- KOLDITZ, Gottfried, *Schneewittchen*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1961 (62 min.)
- PETZOLD, Konrad, *Das Kleid*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1961. (88 min.)
- SCHMENGER, Ursula, *Der Hasenhüter*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1977. (45 min.)
- SPIESS, Helmut, *Das Tapfere Schnerderlein*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1956. (83 min.)
- SPIESS, Helmut, *Hexen*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1954. (99 min.)

STAUDTE, Wolfgang, *Die Geschichte vom kleinen Muck*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1953. (99 min.)

STEFANI, Francesco, *Das singende, klingende Bäumchen*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1957. (74 min.)

VERHOEVEN, Paul, *Das kalte Herz*. Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1950. (105 min.)

VORLICEK, Vaclav, *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*, Deutsche Demokratische Republik (DDR), DEFA-Studio für Spielfilme, 1974. (86 min.)

SOURCES IMPRIMÉES

ABUSCH, Alexander, « Aktuelle Probleme und Aufgaben unserer sozialistischen Filmkunst », *Deutsche Filmkunst*, 9, 1958, p. 261-70.

BORTFELD, Kurt, « Zu meinem Drehbuch : Das tapfere Schneiderlein », *Film Spiegel*, 6, 1956.

E., H. U., « DEFA-Weihnachtsgeschenk Die Geschichte vom kleinen Muck », *Berliner Zeitung*, 24 décembre 1953.

EWALD, Charlotte, « Zwei neue Kinderfilme der DEFA », *Deutsches Filmkunst*, janvier 1958.

ELSTERMANN, Knut, « Da lacht der Teppichknüpfer ». *Berliner Zeitung*, 20/21, décembre 2003.

FRIEDRICH, Götz, « Rotkäppchen auf der Leinwand », *Deutsche Filmkunst*, 9, 1962, p. 346-47.

- FUNKE, Christoph, « Das tapfere Schneiderlein-leicht frisiert: Ein DEFA-Märchenfilm unter der Regie von Helmut Spiess », *Der Morgen*, 2 octobre 1956.
- GIERA, Joachim, « Das Märchen ihres Lebens », *Neues Deutschland*, 23 décembre 2003.
- H., G., « Heiße Köpfe um das kalte Herz : Der erste Märchen der DEFA im kreuzfeuer des Diskussion des Berliner Publikums », *National-Zeitung*, 16 janvier 1951.
- HÄNTZSCHE, Hellmuth, « Sozialistischer Kinderfilm - Sozialistische Filmerziehung. Film: Filmwissenschaftliche Mitteilungen », *Berlin : Die Deutsche Zentralstelle für Filmforschung : Sektion Jugend und Film*, 1962.
- HORTZSCHANSKY, Werner, « Das Märchen im Film », *Beilage zu Deutsche Filmkunst*, Berlin/ DDR, 4, 1955, p.175-77, 5, 1955, p.17-20.
- JÄGER, Manfred, « *Kultur und Politik in der DDR: 1945-1990* », *Edition Deutschland Archiv*, Cologne, 1995, 285 p.
- K.A, « Rotkäppchen », *Sächsische Neueste Nachrichten*, 29 juillet 1962.
- KÖNIG, Susanne, « Die Geschichte vom kleinen Muck », *Neues Deutschland*, 30 décembre 1953.
- L., C. Z., « Das grosse Abenteuer im Märchenland: "Die Geschichte vom kleinen Muck", ein Wolfgang-Staudte-Farbfilm der DEFA », *Tribüne*, 31 décembre 1953.
- MÜLLER, Herman, « "Das kalte Herz" / Ein farbiger Märchenfilm der DEFA », *Neues Deutschland*, 12 décembre 1950.
- S., G., « Die Prinzessin als Spielmannsfrau », *Neue Zeit*, 30 juillet 1965.
- S., G., « Die gebändigte Prinzessin », *Neue Zeit*, 20 décembre 1964.

SCHRÖDER, Margot, « Das singende, klingende Bäumchen: Ein farbenprächtiger Mächenfilm der DEFA », *Junge Welt*, 14 décembre 1957

« Das tapfere Schneiderlein », *Berliner Zeitung*, 30 septembre 1956.

VEICZI, Jarros, « Das kalte Herz », *Junge Welt*, 96, 15 décembre 1950

LIVRES

ALLAN, Seán et John SANDFORD (dir.), *DEFA: East German Cinema, 1946-1992*, New York, Berghahn Books, 1999, 328p.

ALLAN, Seán, *Re-imagining DEFA: East German Cinema in its National and Transnational Contexts*, Berghahn Books, New York, 2016, 366p.

BAHUN, Sanja et John HAYNES (dir.), *Cinema, State Socialism and Society in the Soviet Union and Eastern Europe, 1917-1989: Re-Visions*, London, Routledge, 2014, 216p.

BATHRICK, David, *The Powers of Speech : The Politics of Culture in the GDR*, Lincoln, Nebraska University Press, 1995, 303p.

BERGHAHN, Daniela, *Hollywood Behind the Wall : The Cinema of East Germany*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2005, 294p.

BROCKMANN, Stephen, *A Critical History of German Film*, Rochester, N.Y., Camden House, 2010, 522p.

BRZEZINSKI, Zbigniew et Carl Joachim FRIEDRICH, *Totalitarian Dictorship and Autocracy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1956, 346p.

BUFFET, Cyril, *Défunte DEFA. Histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Cerf, 2007, 359p.

- BYG, Barton et Betheny MOORE (dir.), *Moving Images of East Germany: Past and Future of DEFA Film*, Washington, D.C., American Institute for Contemporary German Studies, 2002, 112p.
- DAVIDSON, John E. et Sabine HAKE (dir.), *Take Two: Fifties Cinema in Divided Germany*, New York, Berghahn Books, 2007, 250p.
- EISENSCHITZ, Bernard, *Le cinéma allemand*, Nathan Université, Paris, 1999, 128p.
- FABRE-RENAULT, Catherine, Élixa GOUDIN et Carola HÄHNEL-MESNARD (dir.), *La RDA au passé présent : réflexures critiques et réflexions pédagogiques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, 236p.
- FEHRENBACH, Heide, *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1995, 364p.
- FEINSTEIN, Joshua, *Triumph of the Ordinary : Depictions of Daily Life in the East German Cinema 1949-1989*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2002, 331p.
- FULBROOK, Mary, *The People's State : East German Society from Hitler to Honecker*, New Haven, Yale University Press, 2005, 350p.
- FULBROOK, Mary et Andrew I. PORT (dir.), *Becoming East German: Socialist Structures and Sensibilities After Hitler*, New York, Berghahn Books, 2013, 303p.
- GRANSOW, Volker, *Kulturpolitik in der DDR*, Berlin, 1975, 170p.
- HAASE, Donald, *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*, Detroit, Wayne State University Press, 1996, 347p.
- HAKÉ, Sabine, *German National Cinema*, London, Routledge, 2002, 232p.

- HÄNTZSCHE, Hellmuth, *Und ich grüsse die Schwalben: der Kinderfilm in europäischen sozialistischen Ländern*, Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, Berlin (Est), 1985, p. 253
- HEIDUSCHKE, Sebastian, *East German Cinema : DEFA and Film History*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, 196p.
- HEIMANN, Thomas, *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959*, Berlin, Vistas, 1994, 380p.
- HÜBNER, Peter, *Konsens, Konflikt und Kompromiss soziale Arbeiterinteressen und Sozialpolitik in der SBZ/DDR 1945-1970*, Berlin, Akademie Verlag, 1995, 247p.
- HOUGH, Jerry F., *The Soviet Union and Social Science Theory*, Cambridge, Harvard University Press, 1977, 275p.
- KOCKA, Jürgen, *Historische DDR Forschung : Aufsätze und Studien*, Berlin, Akademie Verlag, 1993, 384p.
- KOTT, Sandrine, *Le communisme au quotidien: Les entreprises d'État dans la société est-allemande*, Paris, Belin, 2001, 413p.
- KÖNIG, Ingelore, Dieter WIEDEMANN et Lothar WOLF (dir.), *Zwischen Marx und Muck : DEFA Filme für Kinder*, Berlin, Henschel, 1996, 447p.
- KÜBLER, Hans-Dieter, Jan-Uwe ROGGE et Claudia LIPP, *Kinderfernsehsendungen in der Bundesrepublik und der DDR : eine vergleichende Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1981, 320p.
- KÜMPEL, Patricia, *Zur Stilistik der DEFA-Märchen: Exemplarische Analysen zur filmischen und narrativen Gestaltung von Märchenverfilmungen aus der ehemaligen DDR*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2009, 132p.
- LACHAISE, Francis, *Histoire d'un État disparu : La République démocratique allemande. De 1945 à nos jours*, Paris, Ellipses, 2001, 160p.

- LAGNY, Michèle, *De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, A. Colin, 1992, 298p.
- LEVER, Yves, *L'analyse filmique*, Montréal, Boréal, 1992, 166p.
- LINDEMANN, Hans et Kurt MÜLLER, *Auswärtige Kulturpolitik der DDR: die kulturelle Abgrenzung der DDR von der Bundesrepublik Deutschland*, Bonn-Bad Godesberg, 1974, 212p.
- LINDENBERGER, Thomas, *Herrschaft und Eigen-Sinn in der Diktatur : Studien zur Gesellschaftsgeschichte der DDR*, Cologne, Böhlau, 1999, 370p.
- LÜDTKE, Alf, *The History of Everyday Life: Reconstructing Historical Experiences and Ways of Life*, Princeton, University Press, 1995, 318p.
- METZGER, Chantal, *La République démocratique allemande : histoire d'un État rayé de la carte du monde*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012, 380p.
- METZGER, Chantal et André LEWIN (dir.), *La République démocratique allemande la vitrine du socialisme et l'envers du miroir, 1949-1989-2009. Actes du colloque international des sciences, Nancy, 14-16 mai 2009*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010, 373p.
- MEUSCHEL, Sigrid, *Legitimation und Parteiherrschaft: zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR, 1945-1989*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992, 498p.
- MITTER, Armin et Stefan WOLLE, *Untergang Auf Raten: Unbekannte Kapitel Der DDR-Geschichte*, Munich, Bertelsmann, 1993, 575p.
- MÜNZ, Franziska, *Die DEFA Märchenfilm*, DEFA-Stiftung und Zweitausendeins, Berlin, 2010, 286p.
- OINAS, Felix J., *Folklore, Nationalism, and Politics*, Columbus, Ohio, Slavica Publishers, 1978, 189p.

- PENCE, Katherine et Paul BETTS, *Socialist Modern: East German Everyday Culture and Politics*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008, 378p.
- PIKE, David, *The Politics of Culture in Soviet-Occupied Germany 1945-1949*, Stanford, University Press, 1992, 697p.
- PINKERT, Anke, *Film and Memory in East Germany*, Bloomington, Indiana University Press, 2008, 275p.
- POSS, Ingrid et Peter WARNECKE, *Spur der Filme: Zeitzeugen über die DEFA*, Berlin, Ch. Links Verlag, 2006, 567p.
- ROWELL, Jay, *L'étonnant retour du «totalitarisme». Réflexions sur le «tournant» de 1989 et l'historiographie de la RDA*, Politix. Persée, 1999, 20p.
- SCHENK, Ralf et Christiane MÜCKENBERGER, *Das Zweite Leben Der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946 – 1992*, Berlin, Henschel, 1994, 559p.
- SCHITTLY, Dagmar, *Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin, 2002, 336p.
- SCHWABE, Claudia et Christa JONES, *New Approaches to Teaching Folk and Fairy Tales*, Logan, Utah State University Press, 2016, 264p.
- SHEN, Qinna, *The Politics of Magic : DEFA Fairy Tale Films*, Detroit, Wayne State University Press, 2015, 353p.
- SIEGEL, Achim, *Totalitarismustheorien nach dem Ende des Kommunismus*, Cologne, Böhlau, 1998, 364p.
- SOUTOU, Georges-Henri, *La Guerre de Cinquante Ans : Le conflit Est-Ouest. 1943-1990*, Paris, Fayard, 2001, 767p.
- WAHL, Alfred, *Les forces politiques en Allemagne – 19e et 20e siècles*, Paris, Colin, 1999, 368p.

WEHLER, Hans-Ulrich, *Bundesrepublik und DDR : 1949-1990*, Munich, Beck, 2008, 529p.

WIPPERMANN, Wolfgang, *Totalitarismustheorien: Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis Heute*, Darmstadt, Primus, 1997, 127p.

WOLF, Steffen, *Kinderfilm in Europa: Darstellung der Geschichte, Struktur und Funktion des Spielfilmschaffens für Kinder in der Bundesrepublik Deutschland, ČSSR, Deutschen Demokratischen Republik und Großbritannien 1945-1965*, Munich-Pullach, Verlag Dokumentation, 1969, 475p.

ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Lexington, University Press of Kentucky, 2009, 278p.

ZIPES, Jack, *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*, 2011, New York, Routledge, 2011, 435p.

ARTICLES DE PÉRIODIQUES ET CHAPITRES D'OUVRAGES COLLECTIFS

BECK, Walter, « Zur Geschichte des DEFA-Märchenspielfilms für Kinder », dans Regina Bendix et Ulrich Marzolph (dir.), *Hören, Lesen, Sehen, Spüren. Märchenrezeption im europäischen Vergleich*, Baltmannsweiler, Schneider Verlag Hohengehren, 2008, p. 184-209.

BLESSING, Benita, « Happily Socialist Ever After? East German Children's Films and the Education of a Fairy Tale Land », *Oxford Review of Education*, vol. 36, no 2, avril 2010, p. 233-248.

BUFFET, Cyril, « La construction du Mur de Berlin », dans Jean-Paul Cahn et Ulrich Pfeil (dir.), *Allemagne, 1961-1974: de la construction du mur à l'Ostpolitik*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009, p. 31-45.

BUFFET, Cyril, « Au mémoire de la DEFA, la mémoire visuelle de la RDA », dans Karsten Forbrig et Antje Kirsten (dir.), « *Il était une fois en RDA* »: Une

rétrospective de la DEFA : analyses & documentations, Peter Lang, Bern, 2010, p. 19-27.

BYG, Barton, « Cinema in the German Democratic Republic », *Monatshefte*, vol. 82, n° 3, 1990, p. 286-293.

BYG, Barton, « Brecht, New Waves, and Political Modernism in Cinema », dans Siegfried Mews (dir.), *A Bertolt Brecht Reference Companion*, Westport, CT, Greenwood Press, 1997, p. 220-237.

CHRISTIAN, Michel et 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*, 2005, vol. 4, no 61, p. 118-133.

DEFrance, Corine et PFEIL, Ulrich, « L'Allemagne occupée en 1946 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 224, no. 4, 2006, p. 47-64.

DI NAPOLI, Thomas, « Thirty Years of Children's Literature in the German Democratic Republic », *German Studies Review*, vol. 7, no 2, mai, 1984, p. 281-300.

DROIT, Emmanuelle, « L'éducation en RDA ou la quête de l'homme socialiste nouveau (1949-1990) », *Histoire de l'Éducation*, no. 101, 2004, p. 3-33.

ECKE, Peter, « DEFA-Märchenfilme zur Vermittlung von Deutsch als Fremdsprache », *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, vol. 37, no. 1, printemps, 2004, p. 43-52.

ECKHARD, Jesse, « War die DDR totalitär? ». *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 7 octobre, vol. 40, 1994, p. 12-23.

FERRO, Marc, « Société du XXe siècle et histoire cinématographique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 23, n° 3, 1968, p. 581-585.

FRITZSCHE, Sonja, « Keep the Home Fires Burning: Fairy Tale Heroes and Heroines in an East German Heimat », *German Politics & Society*, vol. 30, no. 4, 2012, p. 45-72.

- GRIEDER, Peter, « In Defense of Totalitarianism: Theory as a Tool of Historical Scholarship », *Totalitarian Movements and Political Religions*, vol. 8, issue 3-4, 2007, p. 563-589.
- FULBROOK, Mary, « The Limits of Totalitarianism: God, State and Society in the GDR », *Transactions of the Royal Historical Society*, vol. 7, 1997, p. 25-52
- HAUFF, Wilhelm, « The Cold Heart », dans *Tales by Wilhelm Hauff*. trad. de S. Mendel, London, George Bell and Sons, 1890, p. 111-38, p. 194-219.
- HAUFF, Wilhelm, « The Tale of Little Mook », dans *Tales by Wilhelm Hauff*, trad. de S. Mendel, London, George Bell and Sons, 1890, p. 33-52.
- KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina, « Marvelous Worlds. The Grimm's Fairy Tales in GDR Children's Films », dans Vanessa Joosen et Gillian Lathey (dir.), *Grimms' Tales Around the Globe: The Dynamics of Their International Reception*, Detroit, Wayne State University Press, 2014, p. 244-262.
- KOTT, Sandrine, « La RDA, un Kulturstaat ouvrier », *Documents-Revue des questions allemandes*, 1, 1999, p. 49-56.
- MERKEL, Janet, « D'une cité divisée à une ville capitale : les politiques culturelles à Berlin de 1945 à 2015 », *Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication*, décembre, 2016.
- NIEMEYER, Christin, « Between Magic and Education: First Fairy Tale Films in the GDR », dans Karl Lars (dir.), *Cinema in Service of the State, Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945-1960*, New York, Berghahn Books, 2015, p. 189-205.
- NIEMEYER, Christin, « Il était une fois ... une idéologie dans les films de conte de fées en RDA », dans Karsten Forbrig et Antje Kirsten, « *Il était une fois en RDA...* »: *Une rétrospective de la DEFA*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 179-195.
- PFEIL, Ulrich, « Culture et politique en RDA (1949-1990) », *Documents-Revue des questions allemande*, 54, 1999, p. 21-42.

REIMANN, Anne, « Märchenfilme in der DDR », *Informationen Jugendliteratur und Medien*, 42, no. 2, 1990, p. 50-60.

ROWELL, Jay, « L'étonnant retour du "totalitarisme". Réflexions sur le " tournant " de 1989 et l'historiographie de la RDA », *Politix*, vol. 12, n°47, troisième trimestre, 1999, p. 131-150.

SCHWABE, Claudia M., « Orientalism and Ethnic Drag in DEFA Fairy-Tale Film: Wolfgang Staudte's The Story of Little Mook », *Marvels & Tales*, vol. 29, no. 2, 2015, p. 324-342.

SHEN, Qinna, « Barometers of GDR Cultural Politics: Contextualizing the DEFA Grimm Adaptations », *Marvels & Tales*, vol. 25, no 1, 2011, p. 70-95.

SILBERMANN, Marc, « The First DEFA Fairy tales : Cold War Fantasies of the 1950s », dans John Davidson et Sabine Hake (dir.), *Take Two: Fifties Cinema in Divided Germany*, New York, Berghahn Books, 2007, p. 106-120.

WALKER, William, « GDR Film in Cultural Context », *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, vol. 15, no 2, août, 1982, p. 194-206.

ZIPES, Jack, « Breaking the Magic Spell: Politics and the Fairy Tale », *New German Critique*, no. 6, automne, 1975, p. 116-135.

THÈSE DE DOCTORAT

RÄKEL, Marie-Élisabeth, *La politique culturelle de la RDA de 1945 à 1956 : l'échec d'un discours*, Université de Montréal, 1998, 337p.

RESSOURCES ÉLECTRONIQUES

University of Massachusetts Amherst, *DEFA Film Library – [East] German Cinema and Beyond Since 1993*. <https://ecommerce.umass.edu/defa/film> (page consultée le 1^{er} juillet 2017)

DEFA STIFTUNG. Filme der DEFA. <http://www.defa-stiftung.de> (page consultée le 1^{er} juillet 2017)

Bundeszentrale für politische Bildung, Märchen im DDR Kinderfernsehen. <http://www.bpb.de/143016/maerchen-im-ddr-kinderfernsehen> (page consultée le 10 juillet 2017)

DICTIONNAIRE

BERGER, Manfred, *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin, Dietz, 1978, 904p.