

Barbara, Stasi et Ratatouille À propos du film *Barbara* du cinéaste allemand Christian Petzold, 2012

Martine Floch

Personne, à quelques exceptions près, ne regrette la RDA : dans la plupart de ses réalités politiques et économiques, elle ne fut pas à la hauteur, loin s'en faut, du rêve qu'elle avait fait naître. Elle continue toutefois, vingt-deux ans après la réunification, d'aimer la conscience politique et culturelle des Allemands issus de l'Est et de l'Ouest et d'intéresser en Europe et dans le monde, si l'on en juge le succès international de films, bons ou mauvais. Tous ont eu le grand mérite de rappeler l'existence même de la RDA dans ses contradictions multiples¹ et de tenter de montrer l'attachement *malgré tout* à ce qui fut un État de surveillance et de contrôle, celui exercé par la Stasi, l'organe policier du SED, le parti socialiste unifié est-allemand : on citera les plus connus d'entre eux, le *Stasi-Drama, Das Leben der Andren* de Florian Henckel von Donnersmarck (2007) ou les comédies *Sonnenallee* de Leander Haußmann (1999) et *Good Bye Lenin !* de Wolfgang Becker (2002).

En marge de ces films identificatoires, réalisés le plus souvent par des metteurs en scène de l'Ouest et que l'on a identifiés à l'*Ostalgie*², la nostalgie du *Ländchen*, du petit pays, des films documentaires d'une grande qualité se sont efforcés, par un discours critique de mise à distance, de cerner ce qui fut l'essence de ce pays, ses

¹ À la sortie du film *Good Bye Lenin !* en 2003, la journaliste Kerstin Decker définit l'utopie de la RDA, non comme l'attachement de ses citoyens au régime de celle-ci, mais à l'idéologie qu'elle prétendait appliquer. Elle sait gré au metteur en scène d'avoir saisi cette « idée de l'Est » et d'avoir accompli une fonction symbolique importante, celle d'une reconnaissance sur le tard d'un État par un autre et celle, par là même, de redonner aux gens de l'Est une image positive d'eux-mêmes : « Après la chute du Mur, nous, Allemands de l'ancienne RDA, étions devenus laids. Nous étions un peuple de dégonflés, à l'échine courbée par la dictature. » "Nach der Wende waren wir Ex-DDR-Bürger hässlich geworden. Ein diktaturgekrümmtes Volk aus Duckmäusern" (Kerstin Decker "Versuch, einen Film-Erfolg zu verstehen", *Kulturchronik*, 2/2003, p. 43).

² L'*Ostalgie* est un terme bricolé à partir de « *Ost* », l'est, et de « *nostalgie* ». La notion désigne les regards en arrière sur des éléments de tous les jours dans l'État est-allemand. Elle a souvent servi de défense à certains citoyens de RDA qui ont ressenti la critique du socialisme comme une mise en cause de leur propre biographie.

limites, ses manques, sa faillite en même temps qu'ils en réaffirmaient la positivité³. Pour les documentaristes majeurs que sont Volker Koepp et Thomas Heise, tous deux issus de l'Est, l'enjeu était d'échapper à l'imposition d'une mémoire réductrice, sans nuance, sans ombre, conforme au discours dominant dès 1990 qui, par son arrogance, a totalement délégitimé la RDA : le peuple est-allemand était un peuple de « pleutres, de dégonflés, à l'échine courbée par la dictature ». Et de faire des films qui restituent aux citoyens est-allemands une dignité perdue et engagent une réflexion nuancée, loin des jugements hâtifs, autour de l'histoire germano-allemande, seule à même de faire le deuil de la division, avec toutefois la volonté de ne pas clore définitivement le dossier.

À son tour, le cinéaste Christian Petzold tente, avec son premier film historique, d'approcher ce que fut la réalité de l'État est-allemand. Il est un réalisateur de l'Ouest formé à la fameuse école de cinéma de Berlin, la DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin). Avec d'autres metteurs en scène (Thomas Arslan, Angela Schanelec), il a eu comme professeur le cinéaste et théoricien Harun Farocki, devenu depuis coscénariste de ses films. Farocki, né en 1944, offre l'exemple marquant d'une continuité de travail dans sa confrontation avec les images, leur utilisation et leur traitement dans la sphère sociale la plus large : de l'aviation militaire à la gestion du trafic urbain, du centre carcéral au centre commercial. Rien, selon Farocki, n'est seulement une image et une critique des images, ne saurait aller sans un usage, une pratique, une production d'images critiques. Tout son travail, sous l'influence revendiquée de Marx, Benjamin, Brecht, Foucault, Virilio, Daney et Straub, ne cesse de sonder l'interdépendance du pouvoir et de l'image, de démontrer que notre civilisation dévolue à l'image est, paradoxalement, une civilisation à qui on n'a pas appris à voir. Le passage de relais s'est fait dans le cinéma allemand contemporain entre la génération précédente, celle de Farocki, mais aussi d'Alexander Kluge à l'Ouest et celle de Volker Koepp et Thomas Heise à l'Est et la jeune génération, celle de Petzold et d'autres cinéastes regroupés sous le label d'« École de Berlin », de « *Berliner Schule*⁴ », nourris d'un même héritage intellectuel et philosophique (celui de Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Horkheimer et Adorno, Hannah Arendt) et mus par une même exigence, celle de la construction d'un cinéma de la complexité, éloigné des codes conventionnels du cinéma hollywoodien.

On comprend dès lors ce qui a pu pousser Christian Petzold à réaliser avec *Barbara* son premier film historique sur le quotidien en RDA. Le cinéaste a un tropisme

³ *Berlin : l'effacement des traces, 1989-2009*, catalogue de l'exposition éponyme, sous la direction de Sonia Combe, Thierz Dufrène, Régine Robin, Nanterre, BDIC, 2009.

⁴ Voir l'indispensable Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Paris, éd. Jacqueline Chambon, 2011.

personnel avec l'Est : ses parents faisaient partie de ces *Heimatvertriebene*⁵, contraints de quitter la région des Sudètes pour s'installer dans un de ces petits pavillons de la petite ville-dortoir de Hilden, entre Wuppertal et Düsseldorf où il est né en 1960. La situation géographique est précise : deux bretelles d'autoroute, 23 000 habitants, pas une salle de cinéma. Il est remarqué en 2000 pour son film *Die innere Sicherheit, Contrôle d'identité*, dans lequel il s'attarde sur l'ombre portée par la tragique épopée de la *Rote Armee Fraktion* sur l'Allemagne d'aujourd'hui. L'Allemagne qu'y découvre la jeune fille d'un couple d'anciens terroristes en cavale est une Allemagne – occidentale – austère et verrouillée. En 2003, il revient à Wolfsburg⁶, capitale de Volkswagen, haut lieu de la culture industrielle allemande, pour son film éponyme *Wolfsburg* (2003), ville qu'il connaît pour avoir été l'assistant du documentariste Hartmut Bitomski et son documentaire *Vw-Komplex*⁷ (1980). L'histoire est celle d'un délit de fuite : un homme renverse en voiture un enfant, le tue, s'enfuit, rencontre par hasard la mère de l'enfant, qui cherche l'assassin de son fils. Ils s'aiment. Elle le tue après qu'il a avoué.

Outre les thèmes de la faute, la confession, la culpabilité aussi bien individuelle qu'historique, le cinéaste confirme la preuve de son talent au fil du temps – quinze ans – et neuf films en explorant le *Alltag*, la vie quotidienne des Allemands, l'habitat allemand, la fonctionnalité des immeubles ultra-modernes du capitalisme, la solitude extrême qu'ils engendrent. Les films de Christian Petzold constituent « un cinéma ethnographique dans sa propre culture⁸ ». Avec *Yella* (2007) et *Jerichow* (2009), il poursuit son travail d'investigation. Le centre de gravité de son regard s'est déplacé toutefois vers les petites villes du Nord-Est de l'ancienne RDA, *terra incognita* pour bon nombre de cinéastes allemands issus de l'Ouest, villes aujourd'hui déshéritées, où Petzold enregistre les effets sur les individus des bouleversements économiques et l'évolution des systèmes sociaux depuis vingt ans : *Yella* est le récit d'une jeune femme originaire du *Land* de Mecklenbourg-Poméranie antérieure qui cherche du travail dans les milieux financiers de l'Ouest, elle devra affronter l'opacité et le jargon

⁵ Le terme désigne le transfert de seize millions d'Allemands vers l'Allemagne et l'Autriche actuelles, expulsés des territoires allemands de l'Est et d'Europe centrale et orientale à partir de la fin 1944. Deux millions perdront la vie.

⁶ Au *Tagesspiegel*, le réalisateur explique que « dans aucune ville de la République fédérale », il n'a trouvé « l'Histoire à ce point concentrée » et que « quand Volkswagen va mal, c'est toute l'Allemagne qui va mal », ajoutant que « celui qui a pensé tous les nouveaux concepts pour lutter contre le chômage, c'est Hartz, le grand patron de Volkswagen » et qu'il « y a des traces de nazis partout dans la ville. Et en même temps c'est un lieu d'une incroyable modernité et productivité » (15 février 2003, p. 16).

⁷ Dans *VW-Komplex*, Hartmut Bitomski choisissait la forme de *cinema-essay* pour analyser le passé et mettre en question le mythe des autoroutes allemandes « *Reichsautobahn* » et l'histoire des usines Volkswagen.

⁸ Pierre Gras, *op. cit.*, p. 63.

d'initiés du monde de la finance et trouver sa place dans les sociétés de capital-risque. Petzold reprend alors une longue séquence du film documentaire *Nicht ohne Risiko/Rien sans risque* (2004) d'Harun Farocki. C'est dans ce même *Land* que se déroule l'intrigue de *Jerichow*, adaptation libre du roman noir de James Cain, *Le Facteur sonne toujours deux fois* : un immigré turc qui a réussi dans le commerce de petits *snacks*, « s'achète » Laura, une femme allemande belle et froide. Elle le trompe avec un homme revenu de l'armée qui doit se soumettre aux humiliations du système de placement des chômeurs et de l'aide sociale du nouveau programme social Hartz IV. Le couple adultère veut se débarrasser du mari. La dureté du contexte économique et social a transformé les relations entre hommes et femmes, plus généralement entre les individus, en relations marchandes. Le film est âpre, acré et imposant, comme la splendide Nina Hoss qui incarne le personnage de Laura et sa solitude extrême.

Nina Hoss est l'actrice de *Barbara* (2012), le dixième film de Christian Petzold, dont elle est devenue l'égérie, l'icône hitchcockienne et le fil rouge à travers cinq longs métrages du réalisateur. Dans la petite ville de Jerichow au bord de la Baltique, pendant le tournage de son film, Christian Petzold a fait la connaissance d'un médecin qui a effectué l'essentiel de sa carrière dans cet hôpital de province de l'ancienne RDA. Il l'a fait parler de son métier et des conditions de son exercice dans le climat de méfiance et de paranoïa engendré par l'État de surveillance. Parallèlement, le réalisateur a lu Hermann Broch, dont la nouvelle *Barbara*⁹. Pour le cinéaste Petzold, qui refuse les grands récits de la nation, la nouvelle semble appropriée, également par la description de paysages verts et ensoleillés, contrepoin à la vision morne, grise, blafarde et *miefîg* (moisie, pour reprendre un adjectif de l'idiome est-allemand) du *Alltag*, du quotidien en RDA ; sans toutefois faire de la RDA une « *blühende Landschaft*¹⁰ », un paysage florissant valorisant le passé communiste.

En choisissant de revisiter celui-ci, les enjeux pour Petzold sont moins historiques ou idéologiques que cinématographiques et esthétiques. C'est à nouveau dans le quotidien et dans son aspect le plus répétitif, qu'il ancre son histoire d'amour et de solidarité. Il sait grâce à Fassbinder que le régionalisme est la force du cinéma allemand et choisit de quitter les lieux convenus et médiatisés de la représentation de l'État est-allemand, celui de Berlin-Est notamment, devenue quasi-métonymie de la RDA. Parmi ces lieux « communs » de Berlin-Est, la *Fersehsehturm*, l'emblématique

⁹ La nouvelle d'Herman Broch se passe dans les années 1920 à la veille l'arrivée d'Hitler au pouvoir et raconte l'histoire d'une femme communiste qui s'éprend d'un confrère apolitique.

¹⁰ Helmut Kohl, ancien chancelier et artisan de la réunification allemande, avait rendu célèbre l'expression en 1990 en promettant des « paysages florissants » à l'Est suite à la réunification. Les habitants de l'Est déchantèrent vite.

tour de la télévision, *la Karl Marx Allee*, la *Karl Marx Buchhandlung*, les *Platten*, ces HLM de l'Est. Petzold renonce ainsi à toute reconstitution historique, ne voulant pas de *period picture*, et seule une date situe le film dans le temps : 1980.

Contrairement à d'autres cinéastes de la *Berliner Schule*, Petzold ne fait pas le choix de la radicalité : refus de l'intrigue, du *happy-end*, de l'identification, de l'émotion, choix de déstabiliser le spectateur. Il opte pour une vraie intrigue, incarnée par un personnage, celui de Barbara, placé devant un dilemme : celui de s'évader ou de rester et de tenter d'améliorer la situation du pays, en l'occurrence en sa qualité de médecin celle de ses patients. Barbara vient de Berlin-Est où elle exerçait dans le mythique hôpital de la Charité¹¹, avant d'être « *strafversetzt* », c'est-à-dire mutée par la *Stasi* en guise de représailles pour avoir voulu quitter le pays. Ses nouveaux collègues lui reprocheront sa volonté de s'isoler, interprétée comme de l'arrogance à l'encontre de « citoyens de seconde classe », sentiment fort des citoyens de l'Est vécu longtemps après la chute du Mur.

Tout l'enjeu pour Christian Petzold est de transposer à l'écran, avec les moyens du cinéma, la méfiance, l'enfermement, la solitude, la tension, l'oppression, la rétention, les non-dits qu'il s'agit pour Barbara de fuir, mais aussi la sensualité, la proximité, celle d'un homme et d'une femme et de leur amour naissant qui infléchira la décision de la protagoniste. La caméra de Petzold va dès lors se muer quasiment en caméra de surveillance qui suit, poursuit, observe, traque Barbara. Celle-ci apparaît à chaque plan dans son environnement professionnel et personnel : son appartement piteux, l'hôpital et sa cantine, les logements de patients mais aussi les rues pavées et les paysages que parcourt à vélo et avec grâce la silhouette splendide de Nina Hoss, dirigée magistralement.

Un travail soutenu avec les acteurs a été accompli en amont, à travers la vision de films et de centaines de photos de médecins harassés ou l'apprentissage des gestes professionnels : faire des piqûres, visiter les patients. On comprend la réflexion de

¹¹ L'hôpital de la Charité a été fondé en 1710. Ce lazaret, dont la construction fut ordonnée par Frédéric-Guillaume I, doit son nom français au contexte de l'époque, les huguenots français de l'époque ayant fui la France après la révocation de l'Édit de Nantes. Reconstitué après sa destruction pendant la guerre, situé dans le quartier de Mitte, il appartient à la RDA, tout comme la faculté de médecine de l'université Humboldt. Après la réunification, les deux institutions ont fusionné en un nouveau complexe hospitalier universitaire qui a gardé le nom de « Charité ». C'est à son département « Anthropologie et races » que furent envoyés en 1908 les crânes d'Hereros et de Namas, population de Namibie exterminée lors de ce qui constitue selon des historiens le premier génocide allemand (65 000 Hereros furent tués entre 1904 et 1908). En septembre 2011, l'Institut anthropologique de la Charité a rendu vingt crânes au peuple herero, qui aurait souhaité que l'Allemagne fasse repentance pour ce premier génocide du XX^e siècle. Un film allemand réalisé en 2010 par un metteur en scène de la *Berliner Schule* aborde subtilement, de manière indirecte le passé colonial allemand et plus frontalement la question de l'aide à l'Afrique (*Die Schlafkrankheit, La maladie du sommeil*, de Ulrich Köhler, non diffusé en France).

Pierre Gras : « Techniques de travail, milieux professionnels, codes vestimentaires et comportements sont le cœur du sujet de Petzold, alors qu'ils pourraient n'en être que le cadre¹² » et sa volonté de « *sich die Geschichte und die Umgebung einverleiben* », littéralement de s'approprier physiquement l'Histoire et l'environnement. La tension est palpable à chaque plan, assignable le plus souvent car la présence de la Stasi est bien réelle dans le film, inassignable aussi. Danger et peur sont perceptibles dans des plans magnifiques, comme celui de cette forêt, haut-lieu de l'identité allemande, aux arbres rectilignes et menaçants et à l'écorce sombre et ciselée, où Barbara rejoint son amant de l'Ouest. La tension se lit surtout sur le visage de Barbara, à laquelle l'actrice Nina Hoss donne toute sa densité qui exprime la méfiance, la solitude, le courage, le désespoir, mais aussi sa résistance physique et morale.

Le spectateur retiendra la silhouette droite, gracieuse et élégante de Barbara qui, de son statut d'icône hitchcockienne, passe à un statut de métaphore de l'Allemagne, comme les aime le cinéma allemand : elle rejoint ainsi les *Lola*, celle de l'*Ange Bleu* de Joseph von Sternberg (1930), celle de Fassbinder (1981), celle de *Cours, Lola, cours*, de Tom Tykwer (1998), la *Lili Marlen* de Fassbinder (1981), Hannah, de *Die Unberührbare*, *L'Intouchable* de Oskar Roehler (2000) ou encore l'Anna de *Deutschland bleiche Mutter*, *Allemagne mère blafarde* (1979). À la fin du film, Barbara choisit de laisser sa place à la jeune Stella, pour lui éviter de retourner en camp d'internement et revient à l'hôpital. Une musique surgit alors, dont le cinéaste avait fait jusque-là l'économie. Elle ne sera pas redondante : elle accompagne magistralement une fin voulue volontairement ouverte pour le spectateur, lequel décidera seul ce qui motive Barbara à rester dans cette vie. Refuse-t-elle un statut de *Hausfrau*, de femme au foyer, celui que lui promet son amant de l'Ouest au détour d'une phrase au légendaire *Interhotel* de Berlin-Est (« Je gagne suffisamment, tu pourras dormir tard et ne pas travailler ») et réaffirme-t-elle, ce faisant, son statut de femme libre et autonome, comme l'étaient les femmes de l'Est ? A-t-elle été sensible à la cour que lui fait André, le médecin-chef de l'hôpital et à la ratatouille qu'il lui prépare, ou plus sérieusement à l'engagement au quotidien de celui qui lui ouvre les sens : le sens qu'il trouve à rester malgré tout dans ce pays répressif, dont lui-même est victime, son jardin qu'il cultive, son thym et son romarin, sa « niche » et la sensualité qu'il débloque chez cette femme déterminée tout au long du film à rester la plus distanciée possible. Le personnage d'André ne se départit pas du début à la fin du film d'un sourire angélique et l'angélisme de son personnage – l'image d'Epinal de bon Docteur Schweitzer ne pèse pas lourd face à l'abjection du régime policier de la RDA. Il affaiblit en tous cas la portée du film, que l'on aurait aimé peut-être un peu moins consensuel.

¹² Pierre Gras, *op. cit.*, p. 62.