

Phoenix, réalisé par Christian Petzold, 2014

Martine Floch



« Cet événement dépasse de loin les seuls Juifs et Tziganes. Reflétant l'image du dénuement absolu, d'un processus de déshumanisation mené à son terme, la Shoah inspire une réflexion inépuisable sur la conscience et la dignité des hommes », déclare Simone Veil¹, jugement que l'on peut reprendre à propos du film *Phoenix* du réalisateur allemand Christian Petzold (2014).

Une femme juive allemande, Nelly Lenz, sort défigurée des camps de concentration. Elle n'a de cesse de retrouver son visage pour redevenir celle qu'a aimée Johnny Lenz, son mari. Non seulement il ne la reconnaît pas, mais il l'invite à jouer le sosie de son épouse défunte – son propre sosie en quelque sorte – afin d'hériter de sa fortune. Rôle qu'elle accepte de jouer pour être reconnue, quitte à endosser, momentanément, le rôle de victime. Pour

raconter cette fiction, Christian Petzold opte pour le genre du film noir.

Le dernier film du cinéaste allemand retient l'attention. Pour plusieurs raisons. Une deuxième, voire une troisième vision du film confirment une impression première : *Phoenix* est avant tout un film maîtrisé. Tout a été mis en œuvre pour faire converger le film vers la scène finale, vers l'envol du phénix. C'est le film d'un réalisateur qui construit son œuvre comme on trace son sillon, dans une grande cohérence, et dont le travail s'apparente à un parcours géographique et temporel : de 1995, date de son film de fin d'études *Pilotinnen*, à 2000 et son film *Die innere Sicherheit/Contrôle d'identité*, qui le fait connaître en France et lui apporte une reconnaissance internationale, puis *Toter Mann/Dangereuses rencontres* (2002), *Wolfsburg* (2003), *Gespenster/Fantômes* (2005) et *Yella* (2007) et enfin *Barbara* (2011), il n'aura de cesse d'arpenter l'Allemagne (Berlin d'après-guerre, Berlin réunifié, Munich, les anciens *Länder* de RDA ou encore Wolfsburg, la ville de Volkswagen) et d'accompagner son évolution.

Troisième volet d'un triptyque de films spectraux, *Phoenix* est aussi le deuxième volet

¹ Simone Veil, « Quel enseignement de la Shoah au XXI^e siècle ? », séminaire ministériel des ministres de l'Éducation nationale au Conseil de l'Europe (18 octobre 2002), dans *Discours, 2002-2007*, Paris, FMS, Le Manuscrit, p. 44.

d'un diptyque de films historiques, le premier étant *Barbara* (2011), qui prenait pour sujet la répression exercée par l'État est-allemand. Il permet à cet égard de répondre à deux questions : pourquoi un film sur la question des revenants des camps dans l'Allemagne de 1945 ? quels sont les rapports du réalisateur à l'Histoire, les modes de représentation de celle-ci, la posture adoptée, les choix formels engagés ? « Initiée sur le mode d'une investigation, sa filmographie quèta d'abord dans les plis mêmes du présent les persistances violentes du passé². » Avec *Barbara* et *Phoenix*, il opère le mouvement inverse, interroge les deux événements fondateurs de l'histoire allemande du XX^e siècle pour analyser ce qui préfigure les hantises de l'Allemagne d'aujourd'hui, avec la volonté ne pas clore ces deux dossiers. « Le cinéma n'est pas le lieu des réponses. Il donne à voir. Ce n'est que lorsque j'ai compris cela que j'ai commencé à envisager de tourner des films historiques³ » déclare Christian Petzold qui, comme beaucoup de cinéastes de sa génération et de sa famille intellectuelle, se refuse toutefois aux grands récits.

Phoenix est aussi le troisième et dernier volet du triptyque des films spectraux de Petzold. Il y est question d'individus, qui ne font plus vraiment partie de ce monde : les terroristes de *Contrôle d'identité* sont des fantômes. Tout comme Yella, du film éponyme, est un fantôme du néolibéralisme qui a submergé de l'ancienne RDA, Nelly de *Phoenix* est un fantôme qui ne comprend pas qu'avec la destruction des Juifs européens elle est morte aussi, que son amour est mort. Le cinéaste s'intéresse à ce moment de l'Histoire où le retour des camps est médiatiquement un non-événement et où le témoignage des revenants est inaudible. L'historien Ivan Jablonka, qui est de ceux qui renouvellent les approches de la Shoah, souligne que tout n'a pas été dit sur le retour des Juifs de déportation⁴. Il n'y a pas de retour type, mais une diaspora de déportés. Dans le cinéma allemand, rares sont les films de fiction qui abordent le thème du retour des *Heimkehrer*, des revenants⁵. Si Petzold se défend de faire un énième film sur le national-socialisme, c'est pour des raisons éthiques. Il a été tenté un moment par un *flash-back* mettant en scène Nelly au cours d'une marche de la mort en forêt. Pour cette scène, il s'était procuré une photo de la marche de la mort aux archives de la Shoah Foundation. Ce qu'il a éprouvé après avoir tourné la scène, c'est de la honte, suscitée par ce qu'il nomme « *eine Unverschämtheit* », une impudence à filmer de faux soldats de la Wehrmacht en train de tirer sur de faux Juifs en pyjamas rayés confectionnés par la chaîne de grands magasins Neckermann. L'expérience l'a immunisé. Il se méfie également de tous les discours, révisionnistes ou victimaires, qui s'énoncent en Allemagne dans les films de fiction s'intéressant à

² Julien Gester, « Visage, année zéro », *Libération*, 28 janvier 2015.

³ Propos recueillis par Marie Soyeux, *La Croix*, 9 octobre 2014, p. 2. Interrogé pour la revue électronique allemande *Echo* du 25 septembre 2014 (www.echo-online-de), le cinéaste illustre par un exemple la présence persistante du passé inscrite dans le présent. Il décrit le lieu où il se trouve en Espagne à Saint-Sébastien, le Centre du festival international du cinéma pour le lancement de son film *Phoenix* : « Un lieu formidable, dit-il, inspiré visiblement par l'architecte allemand Mies van der Rohe. C'est l'Allemagne que nous avons chassée et oubliée. C'est de cela que parle mon film. Tout comme Audi, qui est sponsor du festival et dans les limousines duquel on nous trimballe nous les metteurs en scène. Le miracle économique qui a vu naître Audi, a commencé à cette époque-là. »

⁴ Ivan Jablonka, Annette Wieviorka (dir.), *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, Paris, PUF, « La vie des idées », 2013, p. 100.

⁵ On pense évidemment à Wolfgang Staudte, *Les assassins sont parmi nous/Die Mörder sind unter uns* (1946). Le film, tourné dans les studios de la Defa, à Berlin, alors que le cadavre du national-socialisme est encore tiède, raconte l'histoire de Hans Mertens, chirurgien dépressif qui occupe, dans le Berlin de l'après-guerre, l'appartement d'une jeune femme déportée rentrée chez elle. Il y a eu aussi tous ces *Trümmerfilme*, ces films des ruines, plus ou moins réussis.

cette époque. Pour son dernier film qu'il dédie au procureur Fritz Bauer, l'initiateur du procès de Francfort⁶, la question qui le taraude est de savoir comment, loin de la lourdeur de la reconstitution historique, parvenir à évoquer un événement historique. Sans archives, sans reconstitution mais par le biais d'une reconstruction⁷, l'enjeu de son film est d'avancer prudemment sur le terrain miné de l'Histoire, d'approcher avec circonspection l'essence d'une époque, en l'occurrence l'Allemagne telle que la trouvent les revenants des camps, son étoffe sensible. Et de répondre aux questions : que signifie sortir des camps et revenir dans l'Allemagne de l'après-guerre, comment renaît-on de ses cendres, quand on a comme Nelly le visage détruit et que l'on se trouve comme elle, et comme tous les déportés, dans un état de brisure psychique, et comment filmer l'emmurement, la meurtrissure ?

Les thèmes foisonnent. Celui, dominant, du mystère de la souffrance psychologique de cette femme qui a perdu tous les siens et perd l'homme qu'elle aime et qui ne la reconnaît pas ; celui de l'identité et de son corollaire l'altérité ; celui de l'aliénation aussi : Nelly est autre, différente des autres par l'expérience extrême qu'elle a vécue dans les camps, expérience intransmissible qui la mure dans le silence contre lequel elle doit lutter pour ne pas devenir un spectre invisible. Elle est une autre elle-même en acceptant par amour d'être son propre sosie ; elle est le fantôme d'elle-même qui redevient *in extremis* elle-même. On trouve bien sûr les thèmes de la manipulation et de l'instrumentalisation exercées par un mari cupide et veule, ou de la chosification de l'actrice par son metteur en scène. On est face à un double déni, une double dénégation : celle de Johnny, celle aussi de Nelly, qui ne peut, ne veut croire à la fin de son amour, celui-là même qui lui a permis de survivre à l'expérience extrême des camps. L'historien Ivan Jablonka explique que le déni a été dans un premier temps une réaction de légitime défense, au sens psychanalytique, pour les survivants comme pour ceux qui les ont accueillis. « Les muets parlaient aux sourds », dit-il⁸. Lene, l'amie de Nelly, connaît une solitude infinie et son combat dans l'Agence Juive, mouvement sioniste, pour la recherche acharnée des victimes de l'Holocauste ne suffit pas à donner un sens nouveau à son avenir. Elle incarne la situation psychologiquement aporétique dans laquelle se trouvaient les victimes à leur retour des camps et pour nombre d'elles le suicide constitua la seule réponse. Ce qui ne tue pas rend forts les êtres doués de résilience comme Nelly, magnifiquement interprétée par l'actrice Nina Hoss, qui renaît splendidement à la fin du film. Elle qui n'était que l'ombre d'elle-même, le fantôme d'elle-même – au sens littéral quand elle parcourt l'hôpital, le visage bandé, vêtue d'une chemise blanche – s'incarne à l'écran et un miracle s'opère. *Speak low*, elle se met à chanter la ballade de Kurt Weill⁹, d'une voix hésitante puis avec une force croissante qu'elle va chercher au fond d'elle-même. La caméra se pose sur le numéro d'immatriculation de son avant-bras et place son mari

⁶ Le procès de Francfort e 1963 traduit devant la justice allemande ceux qui eurent des responsabilités à Auschwitz. C'est le thème du premier long métrage du réalisateur Guilio Ricciarelli, *Im Labyrinth des Schweigens/Le labyrinthe du silence* (2014). Voir le compte rendu de Martine Floch dans *Histoire@Politique*.

⁷ Marc Ferro distingue la reconstitution (qui se contente de recomposer l'ambiance, les costumes, les gestes, les mots d'une époque et de rejouer les événements marquants d'une nation, donnant lieu à des films en conformité avec les discours dominants) et la reconstruction (qui offre un point de vue distancié sur un moment ou un fait historique). Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, Folio Histoire, Gallimard pour la présente édition refondue en 1997, p. 255.

⁸ Ivan Jablonka, « Comment ils ont raconté les camps », *Télérama*, n° 3402, 26 mars 2015, p. 31.

⁹ La chanson de Kurt Weill est un hommage du réalisateur au compositeur d'origine juive dont les partitions furent brûlées par les nazis.

et le spectateur devant l'événement. Le spectateur comprend par ce montage elliptique qu'elle est passée du statut de victime à celui de femme libre. Elle a résisté à l'effacement de l'horreur voulue par les nazis.

Pour ce récit de renaissance, Christian Petzold a choisi le film noir en raison de sa fonctionnalité et de sa prédilection pour le genre : pessimiste par essence, celui-ci met en scène un personnage emprisonné dans des situations inhabituelles auxquels il s'intéresse de manière privilégiée. Nelly Lenz rassemble à elle seule trois archétypes du film noir : celui qui recherche la vérité, celui qui est traqué et la femme fatale¹⁰. Il possède une véritable identité visuelle en adéquation pour Christian Petzold avec la période évoquée, l'Allemagne de l'après-guerre : des décors urbains, des espaces restreints, les scènes nocturnes, les éclairages expressionnistes fortement contrastés, le trottoir humide et une caméra subjective. Selon le réalisateur, le genre s'est ouvert avec *M le Maudit* de Fritz Lang (1928), il trouve son incarnation dans *The Postman always rings twice* de Tay Garnett, *Le facteur sonne toujours deux fois* (1946)¹¹ et son apogée avec *Vertigo*, *Sueurs froides* d'Alfred Hitchcock (1958), que Petzold avoue avoir vu cinquante fois et qui a inspiré son propre film, dont il n'est pas un *remake*. Tout comme il n'est pas un *remake* du beau film *Les Yeux sans Visage* de Georges Franju (1959), que Christian Petzold revisite explicitement. On peut toujours reprocher le hiatus créé entre le contexte de l'après-guerre et le romanesque voire le romantisme du film. Il semble que le réalisateur ait obéi à la nécessité d'ouvrir une brèche dans les représentations de l'Histoire, d'y ouvrir un espace de nouvelles possibilités. Le film noir fonctionne bien car la mise en scène au cordeau sert cet entrelacement entre Histoire et histoire d'amour, en l'occurrence de désamour. Car le metteur en scène a fait le choix de l'épuration qui est la spécificité de son travail. Il se focalise sur les gestes et les expressions du visage et du corps de ses acteurs et de son actrice fétiche Nina Hoss et vide les plans pour lui laisser toute la place. L'actrice a préparé le rôle en lisant Primo Levi et Anna Seghers, afin de donner toute son épaisseur au personnage et incarner l'emmurement, la brisure, la meurtrissure, la césure. Elle arrache l'empathie du spectateur. Dans cette Allemagne en ruines, dans cette *Zusammenbruchsgesellschaft*¹², cette société effondrée qui n'aspire qu'à retrouver ses chansons d'avant la Catastrophe, Nelly veut retrouver sa voix, les chansons de sa vie de chanteuse d'avant. La machine d'extermination nazie n'a pas eu raison de son âme, de l'identité profonde de son être qui demeure, malgré toutes les manipulations et instrumentalisation dont elle a été l'objet.

Le film du cinéaste allemand apporte la preuve que la fiction, l'imaginaire demeurent des voix royales pour comprendre l'Histoire. Comme le préconisent les historiens Ivan Jablonka et Annette Wieviorka, la compréhension de la Shoah ne peut se passer ni de la fiction, ni d'une certaine aptitude à l'inventivité, l'important étant d'en parler

¹⁰ Une très belle scène montre Nelly, accostée par un soldat américain au bar *Phoenix*, retrouvant, le temps d'une cigarette, les frémissements d'une sensualité mise en sommeil et le pouvoir de séduction de la chanteuse qu'elle fut avant Auschwitz.

¹¹ *Jerichow*, que Petzold tourna en 2008, est une adaptation libre de James Cain. Dans son ouvrage indispensable consacré au cinéma allemand très contemporain, Pierre Gras explique que le cinéaste utilise les procédés du cinéma américain pour leur pure fonctionnalité hors de toute nostalgie. Le genre policier choisi pour plusieurs de ses films est par ailleurs une réponse à la demande du système de production allemand. Pour tourner régulièrement, Petzold accepte d'alterner productions télévisuelles et œuvres destinées aux salles (Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Paris, Editions Jacqueline Chambon, 2011).

¹² Selon le terme employé par l'historien Christoph Klessmann, né en 1938, spécialiste des histoires allemande et polonaise du XX^e siècle, et repris ensuite par l'historien Hans-Ulrich Wehler (1931- 2004).



Histoire@Politique, « Comptes rendus – films », www.histoire-politique.fr
Mis en ligne le 16 octobre 2015

« autrement ». C'est alors que peut surgir, avec l'émotion, la nouveauté. Et nous pensons comme eux que, pour la France comme pour l'Allemagne, « ce passé doit rester un objet d'étude, une source de réflexion, mais aussi une béance, une stupéfaction¹³ ».

¹³ Ivan Jablonka, Annette Wieviorka, *Nouvelles perspectives sur la Shoah*, *op. cit.*, p. 103.