

Hélène Camarade, Élisabeth Guilhamon, Matthias Steinle, Hélène Yèche (dir.), *La RDA et la société postsocialiste dans le cinéma allemand après 1989*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018.

Martine Floch



Qui en 2003 n'a pas vu le film *Good Bye Lenin !*, puis en 2007 *La Vie des autres* ? L'un et l'autre films avaient créé un intérêt inattendu pour la RDA, cet « autre État allemand » qui cessa d'exister en 1990. Qui aurait cru, trente ans après sa disparition, que la RDA renaîtrait de ses cendres et susciterait encore un tel engouement sur les petits et grands écrans ? Car les deux films emblématiques de ce phénomène médiatique ne sont que « les arbres qui cachent la forêt... une forêt qui, de surcroît, est loin d'être une monoculture¹ » : il y eut en effet bon nombre d'autres films et autant de représentations de la RDA et de la société postsocialiste. C'est cette production ample et fertile que le présent ouvrage entend porter à notre connaissance. L'approche est franco-allemande et propose un éclairage à la croisée de plusieurs champs. Ses contributeurs sont des germanistes, des historiens ou des chercheurs en cinéma et en audiovisuel. Il dresse en six chapitres l'évolution de cette production composée de fictions, de documentaires et de séries. On comprend l'idée du parcours proposé qui, s'il ne vise pas l'impossible exhaustivité, tend vers une complexité toujours plus grande des représentations de la République disparue. Comment la représenter, s'il n'y a aucun consensus à la définir ? Il est en effet tout aussi difficile de définir la RDA² que de la représenter au plus près de ce qu'elle fut, en s'affranchissant des clichés narratifs et visuels en continuité avec ceux établis lors de la guerre froide. La première partie, qui a une vocation introductive, est l'élément fort de ce livre, dans la mesure où nous est proposée pour la première fois en France une périodisation complète des films depuis 1990. Si son auteur, Matthias Steinle, se livre à cet exercice, dont il concède le caractère artificiel, et s'il poursuit le travail amorcé par ses prédécesseurs (Gerhard Lüdeker, Ralf Schenk), c'est « pour mieux comprendre certaines logiques

¹ Matthias Steinle, « Ressuscitée des ruines » : la RDA et la société postsocialiste à l'écran en Allemagne. Proposition de périodisation », dans Hélène Camarade et alii, *La RDA et la société postsocialiste dans le cinéma allemand après 1989*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 26.

² Matthias Steinle : « S'agit-il d'une « expérience qui a échoué » (*fehlgeschlagenes Experiment*), « d'une « dictature totalitaire » (*totalitäre Diktatur*), d'une « dictature idéologique » (*Weltanschauungsdiktatur*), d'une « dictature moderne » (*moderne Diktatur*), etc., dans *ibid.*, p. 22.

mémorielles et culturelles à l'œuvre derrière les tendances thématiques, génériques et discursives³ ». Il a pour cela surmonté deux difficultés : délimiter son corpus et définir des critères qu'il choisit d'établir selon le genre des films et l'origine des cinéastes. Il différencie quatre phases.

La première phase, qui s'étend de 1990 à 1993, concerne les films de la *Wende* et de l'unification. L'enjeu pour les Allemands de l'Ouest était alors de faire la connaissance de leurs « frères et sœurs » de l'Est. Pour ceux-ci il était de comprendre les bouleversements historiques qui ont changé leur vie.

Dans la deuxième phase qui s'étend des années 1992 au début des années 2000, il s'agit de « régler ses comptes avec le/son passé et comprendre le présent ». Cette phase est marquée par des films de réalisateurs ouest-allemands qui se penchent sur l'histoire criminelle de la RDA.

La troisième phase concerne les années 1999 à 2010, elle est marquée par la domination des recettes de genre *Ostkomödie* et *Dokudrama*. Cette phase se caractérise par une abondance de comédies sur la vie en RDA dans le contexte de la vague de l'Ostalgie, dont les auteurs viennent des deux côtés de l'Elbe et par des docu-fictions réalisés par des réalisateurs de l'Ouest.

Dans la phase actuelle, de 2010 à aujourd'hui, qui va « au-delà des clichés de genre », la RDA intervient « comme lieu d'une multiplicité d'histoires ». Les approches sont nouvelles, avec des représentations plus complexes. Arrivent en force les séries télévisuelles, dont le sujet est la RDA.

L'ensemble est un tour de force de par la parfaite connaissance de l'ensemble des films ayant pour thème la RDA, dont un petit nombre seulement domine la perception. L'historien Thomas Lindenberger explique plus loin dans l'ouvrage leur rôle de *Erinnerungsfilme*, de « films catalyseurs de mémoire », devenus des synecdoques de la perception de la RDA. De par aussi la validité des critères de genre et de l'origine des cinéastes. La plus-value heuristique de cette périodisation selon ces critères est incontestable. La notion de *Erinnerungsfilme* élaborée par Astrid Erll et Stephanie Wodianka est tout aussi pertinente pour désigner des films qui jouent un rôle important pour la mémoire collective. Elle est reprise par Thomas Lindenberger pour analyser le rôle joué par le cinéma dans la « construction d'une unité intérieure ». Dans les onze thèses qu'il développe, il montre que ces trois « films catalyseurs de mémoire » *_Good Bye Lenin!*, *La Vie des autres* mais aussi *Sonnenallee* furent davantage que des succès commerciaux : ils ont participé au discours sur la problématique interallemande et sont révélateurs des asymétries de pouvoir entre Ouest et Est, dans ces représentations populaires de l'Allemagne de l'Est qui s'apparentent à une forme de postcolonialisme. Il serait excessif d'affirmer toutefois que l'Allemagne de l'Est est une colonie de l'Ouest dans l'Allemagne réunifiée. Mais tous ces récits ont beau susciter de la reconnaissance pour les Allemands de l'Est, ils ne changent pas, dans cette situation de pouvoir inéquitable conditionnée par l'économie et la politique, leur position subalterne dans ce processus du « croître ensemble », pour reprendre l'injonction de Willy Brandt.

³ Matthias Steinle, *ibid.*, p. 27.

Les contributeurs suivants analysent à leur tour ces trois films iconiques, moins dans une « optique postcoloniale », et davantage dans une perspective comparative. Sabine Moller et Alexandra Toporek les envisagent sous l'angle de la comparaison avec les États-Unis.

Dans sa troisième partie, l'ouvrage s'intéresse à des *opus* qui rassemblent un grand nombre d'Allemands le dimanche soir devant leur petit écran, telle que la série policière *Tatort* où la Stasi est représentée, série qui relève du film policier. Claire Kaiser a choisi un film qui, lui, relève du thriller politique. *D'une vie à l'autre* (*Zwei Leben*, 2012) est un film trouble qui exhume à la fois le passé de la RDA et celui du troisième Reich et établit par divers procédés plus ou moins honnêtes, un lien implicite – et problématique – entre les deux dictatures. Toutes ces productions ne sont pas dénuées d'ambiguïté et, pour les soumettre à l'examen, il convient à chaque fois de les replacer dans les débats identitaires et mémoriels de l'instant historique où elles ont été produites. Il est important également de se pencher sur les lieux où s'inscrivent les films, sur leur représentation et dans une double perspective, artistique mais aussi mémorielle. Comment la topographie de l'Allemagne de l'Est est-elle figurée, après sa disparition, avec les moyens spécifiques du cinéma ? Pour répondre à cette question, Diane Barbe s'intéresse tout particulièrement aux films de fiction réalisés après la Wende dans l'ancienne partie orientale de Berlin, qui tous suivent ou dessinent les traces d'un lieu en voie de disparition. Laurence Guillon, quant à elle, déplore un déficit qu'elle tente de comprendre : contrairement à la littérature, le cinéma s'est peu intéressé à la présence des juifs en RDA. On peut déplorer à notre tour les quelques maladresses de langage de l'auteure⁴ et la série d'injonctions et de prescriptions qu'elle adresse aux réalisateurs actuels et à venir à représenter à l'écran « la vie juive » dans l'ancienne RDA. Martin Rass a, quant à lui, compris que s'intéresser aux espaces topographiques, c'est savoir s'ouvrir au cinéma non germanophone, c'est choisir d'arpenter, juste après sa disparition, le territoire de la RDA aux côtés de Jean-Luc Godard dans *Allemagne 90 neuf zéro* (1991).

Un chapitre entier, le cinquième et avant-dernier, est consacré au cinéaste majeur qu'est Christian Petzold. Issu de l'Ouest de parents réfugiés, le réalisateur s'est confronté par deux fois à la RDA : en 2007 dans *Yella* et en 2014 dans *Barbara*. Pour ce qui concerne *Yella*, Héléne Yèche livre une analyse très intéressante de la métaphore du spectre, récurrente dans l'œuvre du cinéaste : *Fantômes* (*Gespenster*, 2005), *Phoenix* (2014), *Transit* (2018). Valérie Carré propose, quant à elle, une réflexion sur les émotions en tant que moteur de l'action du très beau film *Barbara*. Elle recourt pour cela aux théories du neurologue et neuroscientifique luso-américain António Damásio⁵ pour tenter de démontrer que les décisions de l'héroïne (quitter ou fuir la RDA, aimer un homme) ne peuvent être prises que grâce aux émotions et aux sentiments. Si le travail de Valérie Carré est précis, fouillé, érudit, on reste dubitatif sur la valeur de la démonstration et les résultats auxquels celle-ci aboutit quant à la représentation de la RDA proposée par Christian Petzold dans *Barbara*. Si le film reprend les thèmes récurrents de la surveillance exercée par la Stasi et de la peur et la

⁴ Ainsi « à Berlin, des lieux éminents de la vie juive comme le cimetière de Weissensee », *ibid.*, p. 203 ou « Comment dire au cinéma l'absence de véritable vie juive ? », p. 208. La maladresse culmine quand Laurence Guillon estime que les « Juifs est-allemands ne semblent pas en mesure d'offrir les ingrédients suffisants pour un film attractif (communauté exsangue, histoire peu spectaculaire, etc.) », p. 213.

⁵ António Damásio, *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*, Paris, Odile Jacob, 1999. Cité p. 257.

méfiance engendrées par celle-ci, l'auteure aboutit à cette idée qui, selon elle, est au centre du film, à savoir que « le sentiment de l'amour pouvait contribuer à la libération des êtres⁶ ».

La contribution qui succède à cette analyse est d'apparence plus frivole si l'on s'en tient au titre « Comment habiller la RDA ? ». Il s'agit en fait d'un entretien mené par trois des contributeurs de l'ouvrage (Valérie Carré, Pierre Gras et Matthias Steinle) auprès d'Anette Guther, costumière des deux films de Christian Petzold ayant pour thème la RDA, *Barbara* et *Yella*. L'idée de cette interview est originale. *Barbara* est en effet le premier film historique de Christian Petzold (avant *Phoenix* (2014), avant *Transit* (2018)). La costumière évoque l'attention extrême portée aux vêtements et aux couleurs de ces vêtements par le réalisateur – en ceci, fidèle à lui-même⁷, mais aussi par les acteurs(-trices), le souci premier étant de s'affranchir d'une vision stéréotypée de la RDA et d'être le plus fidèle possible à l'univers chromatique et au quotidien de la RDA. La costumière s'est livrée en amont à un long travail de recherche pour cerner la différence entre l'Est et l'Ouest, livre au passage des anecdotes, celle selon laquelle il y avait dans le domaine de la mode une forme de porosité entre les deux Républiques, selon que l'on occupait une position importante en RDA et que l'on avait accès à la mode de l'Ouest. Pour ce qui est des couches sociales moins aisées, elle évoque la dimension individuelle (les femmes confectionnaient elles-mêmes leurs vêtements, peu conformes à ceux en vigueur) et illustre bien l'idée de Michel de Certeau de cette formidable capacité humaine à créer de la différence. Que ce soit pour des films historiques ou des films qui se passent aujourd'hui, la difficulté et l'intérêt du métier de costumière est de s'approprier les codes vestimentaires du milieu dans lequel se déroule le film.

Le chapitre introductif – et la périodisation proposée par Matthias Steinle – et le chapitre de clôture consacré au travail exceptionnel du documentariste Thomas Heise justifient à eux seuls cette aventure collective d'éclairer la production cinématographique et télévisuelle en RDA depuis 1989. Le sixième et dernier chapitre s'intéresse à un genre peu étudié, moins connu, le documentaire, présenté à travers l'exemple de Thomas Heise dont le travail vise à déconstruire des images faussées ou figées, des représentations réductrices de la RDA et de la société postsocialiste en cours. Cette dernière partie du livre est constituée du travail passionnant d'Hélène Camarade sur, entre autres, le film *Mein Bruder. We'll meet again* (*Mon frère. We'll meet again*, 2005). Elle se clôt par un entretien remarquable avec le réalisateur.

L'ouverture en 1992 des archives de la Stasi a permis à trois millions d'anciens citoyens de RDA de recouvrer leur passé et de découvrir qui, dans leur entourage direct, travailla pour la Stasi en qualité de IM (*Inoffizielle Mitarbeiter*), ces espions non professionnels de la Sécurité d'État. *Mein Bruder* est un « *home-movie* », un film de famille qui met en scène le propre frère du cinéaste, malade et parti vivre chez un ami commun, Micha, un ancien IM et le dialogue entre eux. Dans l'image que l'on se fait de la RDA, l'IM est une figure importante, simplificatrice souvent, en tous cas un

⁶ Valérie Carré, « Barbara de Christian Petzold : émotion, sentiments, corps et raison », dans Hélène Camarade et alii, *La RDA et la société postsocialiste...*, p. 265.

⁷ Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 2011, p. 62 : « Techniques de travail, milieux professionnels, astuces criminelles, codes vestimentaires et comportementaux, usages des technologies sont le cœur de son sujet alors qu'ils ne pourraient en être que le cadre superficiel. »

sujet propice à la dictature sur les écrans. Nous apprenons que la confrontation entre l'IM et sa victime demeure l'un des non-dits de la société allemande. Thomas Heise révèle que si la question est absente du débat public, c'est précisément parce qu'elle touche à des drames familiaux. Peu de films de fiction traitent le thème, quand sept documentaires l'abordent frontalement. Hélène Camarade analyse les confrontations filmiques sous l'angle de la « parole empêchée⁸ ». Elle s'intéresse à la façon dont la communication absente, rompue ou défaillante est mise en scène dans ces différents films et tout particulièrement dans *Mein Bruder*. L'échange entre Thomas Heise et l'IM Micha illustre plusieurs manifestations de la parole empêchée : les lapsus, les stratégies d'évitement, les silences. Tous ces non-dits, qui « ressemblent à des béances dans la société est-allemande » ressemblent à d'autres non-dits, ceux de la société d'après-guerre, qui furent comblés par les générations d'après-guerre, conclut Hélène Camarade⁹, suggérant que le dossier RDA est loin d'être clos et qu'une distance temporelle est nécessaire. C'est l'avis exprimé par Thomas Heise lui-même dans l'entretien mené par Matthias Steinle : « On va redécouvrir la RDA, j'en suis sûr. Ce n'est qu'une question de temps, [...]»¹⁰. Tout le travail du documentariste vise à décroquer une image figée de l'ancienne République, dominée par le phénomène Stasi. Cette image manque de complexité car elle est perçue comme un bloc monolithique, dont l'histoire est considérée comme un thème épuisé. Son travail au contraire s'apparente à une « archéologie anticipatrice » (p. 371) à laquelle le temps donne sa valeur et sa dimension utopique. Filmer, c'est pour Thomas Heise accumuler l'histoire, « cet amas d'événements désordonnés que l'on recompose ensuite » (p. 205), grâce au montage notamment. Thomas Heise s'insurge contre la malhonnêteté avec laquelle se font les films de fiction et leur utilisation d'images piochées dans différents films documentaires sans dire leur provenance. Contre les reconstitutions et les reconstructions, il préconise un travail sur les images, qui consiste à trouver quelque chose dans la matière filmique elle-même, à le faire émerger. Il a cette phrase laconique et magnifique : « Un procédé consiste à creuser la matière, l'autre à s'asseoir dessus » (p. 309).

Le risque de tout ouvrage collectif est la possible inégalité des articles du point de vue de la qualité de leur contenu. Celui-ci présente à cet égard, à quelques exceptions près, une homogénéité réelle. De par son exigence, il est une pierre essentielle dans la question de la représentation de la RDA, mais aussi de son essence dans les films. Ceux-ci sont répertoriés de manière inédite dans l'impressionnante filmographie raisonnée élaborée avec soin par Matthias Steinle (suivant la périodisation et les catégories [Est-Ouest, genre] proposées en amont). Celle-ci achève de faire de ce panorama arborescent qu'est « *La RDA et la société postsocialiste dans le cinéma allemand après 1989* » une référence désormais incontournable et un outil de travail

⁸ « La « parole empêchée » est une notion forgée dans le cadre de la littérature médiévale, puis reprise dans d'autres contextes. Elle permet d'analyser les absences ou les défaillances de la parole qui peuvent se manifester par des silences, des propos sibyllins, des lapsus, des stratégies d'évitement ou de suppléance, gestuelles par exemple ». Hélène Camarade, « La parole empêchée entre d'anciens collaborateurs de la Stasi (IM) et leurs victimes. Le documentaire *Mein Bruder. We'll meet again* de Thomas Heise (2005) », dans Hélène Camarade et alii, *La RDA et la société postsocialiste...*, op. cit., p. 289

Cf. Danièle James-Raoul, *La parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Honoré Champion, 1997.

⁹ Hélène Camarade, « La parole empêchée entre d'anciens collaborateurs de la Stasi (IM)... », op. cit., p. 301 ;

¹⁰ Thomas Heise interviewé par Matthias Steinle, dans op. cit., p. 317.



Histoire@Politique, « Comptes rendus – ouvrages », www.histoire-politique.fr
Mis en ligne le 27 novembre 2018

précieux pour tous ceux, spécialistes de cinéma, germanistes, historiens que la représentation de la RDA interpelle mais qu'intéresse aussi celle du monde globalisé post-1989.