



La Vie des autres

Florian Henckel von Donnersmarck

Allemagne, 2006, 2h17

Avec Thomas Thieme, Martina Gedeck, Ulrich Mühe.

Au début des années 1980, en Allemagne de l'Est, l'auteur à succès Georges Dreyman et sa compagne, l'actrice Christa-Maria Sieland, sont considérés comme faisant partie de l'élite des intellectuels de l'Etat communiste, même si, secrètement, ils n'adhèrent aux idées du parti. Le Ministère de la Culture commence à s'intéresser à Christa et dépêche un agent secret, nommé Wiesler, ayant pour mission de l'observer. Tandis qu'il progresse dans l'enquête, le couple d'intellectuels le fascine de plus en plus...

LA REPRESENTATION DE L'HISTOIRE DANS *LA VIE DES AUTRES*.

La Vie des Autres fut un des grands succès de l'année 2006 en France. Ce succès est surprenant si l'on considère d'abord qu'il s'agit d'un film allemand, cinéma rarement célébré en France, ensuite qu'on a affaire à une œuvre sur un sujet à priori spécifiquement allemand : la surveillance des intellectuels de l'Allemagne de l'Est par la Stasi, service de renseignement intérieur est-allemand.

Si le film rentre dans un mouvement plus général du cinéma allemand, qui revient de plus en plus sur la période de séparation du pays depuis le succès de *Goodbye Lénine* (2003) de Wolfgang Becker, il se distingue de ce dernier par l'absence de sentiment de nostalgie, pour mieux nous atteindre à travers le récit distanciée d'une conversion silencieuse, celle de l'agent Wiesler aka « agent HGW XX/7 » (Ulrich Mühe, décédé l'été dernier).

A plus d'un titre, le film se rattache donc à ce que l'on appelle de façon vague le « film historique », d'autant plus qu'il témoigne d'un « avant » à jamais disparu : la dictature communiste en R.D.A. Il appartient également, de manière plus indirecte, à un autre genre, celui du « film criminel », et plus précisément à un de ses sous-genres, le « film de complot », dont il reprend certains motifs caractéristiques, à la fois visuels (le micro, la table d'écoute, la caméra) et thématiques (le doute, la suspicion, le voyeurisme).

Pour tenter de comprendre le traitement appliqué à l'Histoire dans ce film, trois pistes d'analyse s'offrent à nous : la première relève de la forme, à travers la volonté du metteur en scène de reconstituer le cadre historique de façon anti-spectaculaire ; les deux autres appartiennent plus au fond et posent des interrogations qui reviennent souvent lorsque l'Histoire est traitée au cinéma : le mélange entre Histoire et histoire intime d'un ou plusieurs personnages et la question de l'action de l'individu au sein d'un processus historique qu'il ne maîtrise pas.

UNE RECONSTITUTION DEPOUILLEE DE LA RDA.

Ce qui marque à la vision du film, c'est la sobriété de la mise en scène dans la restitution de l'époque et un sens de la reconstitution tendant toujours vers l'anti-spectaculaire. On note très vite qu'il y a très peu de plans d'ensemble sur la ville de Berlin-Est et que les éléments visuels les plus caractéristiques de la ville et de la période (notamment le Mur de Berlin) ne sont jamais montrés mais seulement évoqués dans les dialogues. En réalité les seuls aspects que l'on voit de la ville sont les lieux de résidence des deux protagonistes de l'intrigue : l'immeuble de banlieue où vit l'agent Wiesler et le quartier bourgeois de centre-ville où se trouve l'appartement du poète Georg Dryman (Sebastian Koch) et de l'actrice Christa Mari (Martina Gedeck). En choisissant des lieux d'habitation comme siège de ce drame historique, le réalisateur pose d'emblée ses conditions : plutôt qu'une vision « objective » et « spectaculaire » de l'Histoire, il compte s'attacher à une vision « subjective » et « intimiste », privilégiant les scènes en intérieur avec une poignée d'acteurs aux images de foules massives et spectaculaires

Dans cet état d'esprit, la reconstitution historique nous est présentée de façon progressive et passe par l'usage qui est fait du détail visuel. Le film débute sur une succession de scènes où règne un fort sentiment d'intemporalité : on découvre les bureaux de la Stasi, lieux neutres sans signes distinctifs (à part le portrait de Honecker, discrètement accroché à un mur), parcouru d'hommes en uniforme ou en costume-cravate. A quelques détails près, cette ouverture pourrait se dérouler dans n'importe quel pays totalitaire du XXème siècle, voire même être le prélude d'une histoire d'anticipation. Pourtant, cette intemporalité est d'emblée contrariée par un sous-titre qui apparaît dès la première image et qui ancre le film dans un lieu (l'Allemagne de l'Est) et un temps précis, l'année 1984 (sans doute un clin d'œil au roman de George Orwell, nous signifiant ainsi la limite ténue entre la réalité et la fiction).

Ce double mouvement se poursuit lors de la scène d'interrogatoire, montée en alternance avec la scène du cours donné par Wiesler aux jeunes recrues de la Stasi. Elle révèle l'aspect méthodique de l'agent Wiener, dont le masque impassible ressemble à celui de n'importe quel bourreau et dont les techniques de torture psychologique rappellent celles de nombreuses polices. L'aspect didactique du cours donné à posteriori ne fait que renforcer l'impression de voir une synthèse intemporelle du fonctionnement interne d'un service de renseignement dirigé par l'arbitraire.

On passe, après cette deuxième scène, de la théorie à la pratique, de l'abstrait au concret, de l'intemporel (les méthodes classiques de torture et de surveillance) au daté (la surveillance d'une personne précise en 1984) lorsque Wiesler reçoit l'autorisation de surveiller Georg. La pose des micros et le début de l'écoute, marque alors progressivement le passage de cette situation temporelle/intemporelle vers un espace (l'appartement de Georg) où le temporel finit par l'emporter, grâce à de nombreux détails visuels qui, en s'individualisant, témoignent de la réalité de la R.D.A. du début des années quatre-vingt. Il faut également noter, que cette double perception du temps n'est pas seulement un outil servant à la reconstitution historique, elle s'inscrit également dans la caractérisation des personnages principaux : alors que le fonctionnaire de la Stasi est un personnage peu marqué temporellement, au costume et au visage identique (même à la fin du film), enfermé dans la répétition des rapports et des interrogatoires, Georg, lui, s'inscrit perpétuellement dans une progression temporelle, notamment par l'écriture littéraire et les nombreux projets qui en découlent.

Dans le film, la reconstitution prend donc plus volontiers corps dans les détails de la vie quotidienne que dans des symboles architecturaux ou iconographiques forts. Les objets y prennent souvent une valeur métaphorique. La télévision, par exemple, qui ne diffuse que des actualités concernant la R.D.A., montre de façon indirecte l'isolement du pays face au reste du monde. Les livres qui encombrant l'appartement de Georg, quant à eux, nous rappellent sans cesse sa condition d'intellectuel. De même, les automobiles d'époque évoquent le statut social, comme le montre la voiture noire du ministre, symbole clair d'un pouvoir aussi opaque que des vitres fumées. Le système d'écoute utilisé par Wiesler inscrit également le film dans le temps, de par son obsolescence : en cela le film est à l'opposé de certains films hollywoodiens où les procédés de surveillance sont montrés comme quasi-omnipotents.

Ce souci du détail ne se limite pas à l'aspect visuel mais concerne aussi l'environnement sonore des personnages, porteur de nombreuses indications sur l'époque. Dans les conversations notamment reviennent souvent les préoccupations liées à la politique, sous la forme de débats et de discussions sur le passage à l'Ouest chez les intellectuels, et d'une plaisanterie sur Honecker chez les fonctionnaires de l'Etat. La musique possède également une certaine importance : à trois reprises (lorsque Wiesler démarre l'écoute alors que le poète rentre chez lui ; pendant le dialogue entre Wiesler et Christa-Maria dans le café ; enfin, lorsque Georg se rend chez son ami Hauser), on entend des morceaux de musique populaire, peu identifiables pour un public français, mais sans doute plus clairement référencés aux oreilles d'un public allemand.

Enfin, l'attitude même des personnages révèle des comportements typiques d'une époque donnée : dans le cas de Georg et ses amis, ils semblent agir comme des bourgeois européens classiques, à quelques détails près : répliques incongrues (Georg refuse qu'on lui offre des livres pour son anniversaire, de peur de paraître suspect aux yeux des autorités), sentiment paranoïaque chez Hauser puis, plus tard, chez le journaliste du *Spiegel*, qui amène avec lui une sacoche doublée afin de cacher l'article rédigé par Georg et Hauser. A l'intérieur même des institutions officielles, on retrouve, le même sentiment de méfiance partagé, comme le montre la scène de la blague sur Honecker à la cantine du ministère. Cette paranoïa finit par atteindre Georg lui-même puisqu'il cache sous une latte de plancher la machine à écrire qu'il utilise pour rédiger ses articles contre le pouvoir. Cette crainte s'avérera finalement justifiée lorsque la Stasi viendra faire deux perquisitions chez le poète à la fin du film. A ce titre, le jeu des acteurs fait beaucoup pour le sentiment de véracité que l'on ressent : le totalitarisme apparaît comme une habitude pour les personnages, qui vivent et s'expriment en conséquence, par la dissimulation de leurs opinions et sentiments véritables.

HISTOIRE ET HISTOIRE INTIME.

Pour parler du passé totalitaire du pays, *La Vie des autres* utilise un procédé assez caractéristique du film historique de divertissement : l'histoire personnelle de personnages troublée et modifiée par l'Histoire plus générale de leur nation. Mais ce procédé se présente ici sous un aspect détourné : le mélange ne s'opère pas lors d'événements majeurs mais, de façon beaucoup plus feutrée, à l'occasion d'une opération de surveillance « de routine ». De plus, la tension entre deux dimensions de l'Histoire ne se limite pas uniquement à l'intrigue du film.

On retrouve en effet à l'écran une matérialisation symbolique de ces deux espaces, l'Histoire officielle et l'histoire intime, dans les deux lieux clos et apparemment séparés où évoluent les deux personnages masculins (qui n'échangeront d'ailleurs pas une seule parole de tout le film). D'un côté se trouve le grenier vide, situé au dessus de l'appartement de Georg, où se trouve la table d'écoute de Wiesler : un espace idéal pour l'Histoire officielle, vide de tout souvenir personnel ou individualisé, uniquement dévoué au fonctionnel. Le décor reprend d'ailleurs la même neutralité et les mêmes tons grisâtres qu'au début du film : l'espace de la pièce vide apparaît comme une extension du bâtiment de la Stasi. L'impression se répète d'ailleurs pour tout ce qui touche à l'agent, depuis son appartement jusqu'à son blouson gris. En dessous, se situe l'appartement du poète et de sa compagne, espace intime du couple. Par contraste, celui-ci est filmé dans des tons beaucoup plus chauds, avec une lumière plus douce et diffuse provenant des abat-jours ou des fenêtres. La différence de tonalité entre les deux espaces éclate réellement dans les scènes d'écoute, où l'on passe de l'une à l'autre par le biais du montage alterné. Par ailleurs, l'appartement de Georg se distingue par son ameublement beaucoup plus fourni, caractérisé par la présence des récurrents des livres ainsi qu'un certain désordre, indicateur de vie et d'activité par opposition au grenier, dont l'ameublement est uniquement dédié aux instruments de travail que sont les appareils d'écoute.

Malgré cette séparation architecturale, il existe un lien très fort entre les deux espaces, établi non pas de façon naturelle mais provoqué par le pouvoir *via* la table d'écoute contrôlée par l'agent et son assistant. C'est par ce moyen que l'agent pénètre des espaces intimes auxquels il n'appartient pas, mais

dans lesquels il s'impose par l'écoute. Le personnage est d'ailleurs intimement lié à cet appareil et ce dès l'ouverture du film : dès le 2ème plan, on nous montre en gros plan un magnétophone mis en route par la main de Wiesler, avant même que l'on ait pu apercevoir son visage. Par la suite, on retrouvera souvent cette association à l'image, lors des séances d'écoute, tellement récurrente qu'on la retrouve sur l'affiche française du film : Wiesler en gros plan, son casque sur les oreilles, dominant une image miniaturisée de Georg et Christa-Maria enlacés. On pourrait aller jusqu'à dire que le personnage est d'abord et surtout une « oreille », un filtre entre le pouvoir et les personnes sous surveillance.

La notion d'écoute, amène ici fatalement au thème du voyeurisme. Celui-ci est récurrent dans le film à deux niveaux. Au niveau global, on trouve le souci de contrôle insidieux du pouvoir est-allemand, qui se matérialise par la surveillance de la Stasi et relève d'un voyeurisme institutionnalisé. Au niveau individuel, le caractère propre de Wiesler lui fait utiliser le pouvoir de sa fonction pour satisfaire ses propres pulsions voyeristes, qui s'expriment par deux moyens : la vue (jumelles dans la scène du théâtre, observation dans la rue) et, surtout, l'ouïe par le biais des séances d'écoute. Au début du film, son discours devant les étudiants nous le présente comme quelqu'un de fondamentalement suspicieux, porté sur la surveillance, la pénétration de l'intimité et donc le voyeurisme. Son collègue et ami lui fait d'ailleurs remarquer, lors de la scène au théâtre, que son travail tend à déborder sur ses instincts, nous confirmant que le voyeurisme d'état trouve chez l'agent un écho avec son propre voyeurisme. En cela, il est l'antithèse de Georg, qui ne soupçonne à aucun moment la surveillance et ne découvre celle-ci qu'après la chute du régime communiste, à la faveur d'une indiscretion de l'ancien ministre de la Culture.

La psychologie de Wiesler établit un certain nombre de liens discrets avec le cinéma d'espionnage, et plus précisément certains films qui ont pour thème la surveillance : (*Blow Up* [1967] de Michelangelo Antonioni, *Conversation secrète* [1973] de Francis Ford Coppola ou *Blow Out* [1981] de Brian De Palma). Si on note la présence de « passages obligés » du film d'espionnage (jusqu'à la musique au ton pesant attachée au personnage), ceux-ci sont toujours traités de façon très sobre. Ainsi, dans la scène de pose des micros, le professionnalisme des hommes de la Stasi est exprimé de manière très simple, par la synchronisation des montres. De même les scènes de surveillance nous montrent une alternance de longs moments d'attente et de quelques rares scènes de révélation réelle. Au final, on ressent une impression générale d'ennui et de routine plus que d'investigation poussée, et on est bien loin des codes traditionnels diffusés par le cinéma et les séries télévisées anglo-saxonnes. Même si la progression dramatique et le suspense du film tournent bien autour des actes potentiellement subversifs de l'intellectuel, l'attente est souvent désamorcée, comme le montre, de façon semi-comique, la scène où Georg et sa voisine chuchotent comme des comploteurs, et ce juste pour savoir comment nouer une cravate.

Un autre lien existe avec les films d'espionnage tournant autour du voyeurisme : le fait de pénétrer l'intimité d'un inconnu par l'image ou le son transforme le voyeur malgré lui (ici l'auditeur). Ce phénomène se répète dans *La Vie des autres* : progressivement, Wiesler change de point de vue et passe de simple auditeur à spectateur dans tous les sens du terme. Ceci expliciterait le double sens de la réplique de l'agent à Christa-Maria lors de leur dialogue dans le café : « *Je suis votre audience* ». Cette phrase peut alors simultanément vouloir dire : « je suis celui qui vous écoute en secret » mais aussi « je suis celui qui admire le rôle que vous tenez, à la ville comme à l'écran », puisque la jeune femme, ancienne actrice, trompe son mari avec le ministre de la Culture.

Ce nouvel état l'amène à une certaine forme d'identification : en observant les gens et la richesse de leur vie intime, le fonctionnaire remplit le vide de sa vie personnelle et affective. C'est cette vie par procuration qu'il se met à protéger lorsqu'il commence à trafiquer les rapports d'écoute. Ce changement d'attitude va de pair avec une impression, qui grandit chez l'agent comme chez le spectateur, celle d'assister à une histoire, un récit de fiction en progression, une théâtralisation de la vie réelle de couple dont l'appartement de Georg serait la scène et le grenier les coulisses, impression amplifiée par caisse de résonance que constitue la table d'écoute. Tel un marionnettiste aux ordres jusque là inconscient de ses pouvoirs, Wiesler réalise qu'il peut utiliser sa position pour modifier les événements et ainsi devenir le narrateur et le correcteur de la vie de Georg, sans même que celui-ci s'en rende compte.

La prise de conscience se fait vraiment jour, pour Wiesler, lors du dialogue dans le café avec Christa Maria : l'agent, secrètement amoureux de la jeune femme, réussit à la convaincre de revenir auprès de Georg plutôt que de passer la nuit avec le ministre. Le lendemain, il lit le résultat de son action sur le rapport tapé par son assistant, comme s'il lisait un feuilleton à épisode dans un journal. Cet aspect démiurgique est renforcé par la position propre au personnage, qui sait tout, voit tout, entend tout et, grâce au système d'écoute, peut intervenir sur la marche des événements, déportant le désir de contrôle lié à son travail officiel pour occuper un rôle nouveau, celui d' « ange gardien ».

Mais ce pouvoir sur les événements finit bien évidemment par montrer ses limites, et la réalité opérera un retour qui aboutit à la tragédie : la mort accidentelle de Christa-Maria, rongée par la culpabilité d'avoir dénoncé son mari sur pression de la Stasi, met douloureusement fin à l'illusion de contrôle total de Wiesler. A la fin du film pourtant, cette impression d'un réel traité comme un récit fait retour une dernière fois lorsque Georg lit a posteriori les rapports de la Stasi et découvre à la fois l'identité de l'homme qui l'a sauvé et la trahison de sa compagne, comme on découvre les ultimes rebondissements d'un roman à énigme.

Dans cette dernière scène réapparaît aussi un autre élément sous-jacent qui parcourt l'ensemble du film : l'importance donnée à l'écrit (notes, fiches, rapports, livres, partitions). Dans ce film, l'écrit est surtout le lieu de la falsification, qui prend deux visages successifs : à la fois falsification voulue par l'Histoire officielle (désignation des subversifs et étouffement leur parole), et réponse apportée par Wiesler à ce mensonge institutionnelle par la modification des rapports d'écoute. Mais l'écrit peut parfois être l'espace où s'exprime la reconnaissance, comme le montre *La Sonate pour un homme bon*, partition de musique offerte à Georg devenue à la fin du film le titre d'un roman dédié à l'agent.

L'ACTION DE L'INDIVIDU DANS L'HISTOIRE.

Comme souvent dans les films traitant des systèmes totalitaires, le problème de la place et de la marge de manœuvre de l'individu dans une situation historique donnée se pose douloureusement, et rejoint le thème plus général l'engagement personnel. Lors de la réception donnée en son honneur par le ministre, ce dernier fait remarquer à Georg que ses pièces témoignent de sa croyance profonde dans la capacité des individus à changer. Cette vision appliquée à l'œuvre du poète est tout aussi valable dans la réalité pour les deux personnages principaux, malgré leurs différences de caractère et de psychologie, et passe dans les deux cas par une prise de conscience.

Pour Georg, le dilemme est d'appartenir ou non au système pour exister artistiquement. En écrivant un texte polémique sur le suicide publié par *Der Spiegel*, il choisit son camp et gagne, de fait, le monde de la subversion et de la résistance (ironiquement, son surnom dans les dossiers de la Stasi est « Lazlo », patronyme du résistant tchèque époux d'Ingrid Bergman dans *Casablanca* [1943] de Michael Curtiz), justifiant a posteriori sa surveillance par la Stasi. Renonçant à sa position d'artiste officiel, il change radicalement pour s'accorder à sa conscience.

Wiesler est également confronté à un choix qui implique un changement radical de point de vue et d'attitude : dénoncer ou non le couple, ce qui implique, dans le second cas, de mentir dans ses rapports. Présenté au départ comme un membre typique de la Stasi, fidèle à l'idéologie et aux ordres, il se révèle en fait être un rouage qui décide lui-même de se gripper, mettant à jour les dysfonctionnements du système. Si le glissement de Georg vers la subversion débute avec la mort de son ami écrivain et la découverte de la liaison de sa femme avec le ministre, celle de l'agent débute avec le constat de l'ambition et de la corruption de son ancien camarade de classe. Dans la scène de la cantine, il démontre, même sur le ton de la plaisanterie, une inquiétante tendance à l'abus de pouvoir caractérisé teinté de sadisme. Dans le cas des deux hommes, c'est la prise de conscience de l'arbitraire et de la corruption du pouvoir qui pousse les personnages vers la subversion.

Pour l'agent, le glissement se poursuit symboliquement avec la découverte de l'émotion esthétique. D'abord, il vole chez le poète un livre de Bertold Brecht puis est profondément touché à l'écoute de la *Sonate pour un homme bon*, jouée au piano par Georg après le suicide de son ami. Ces sentiments nouveaux le poussent à s'identifier de plus en plus au personnage espionné tout autant que la prise de conscience de son statut d'auditeur-spectateur-démiurge. La première conséquence sur son comportement apparaît au spectateur lorsqu'il rencontre un petit enfant dans l'ascenseur qui le ramène à son appartement. Celui-ci lui répète des paroles « subversives » prononcées par son père et dans un premier réflexe, le fonctionnaire demande au garçon le nom de son père. Soudain, il se ravise et retient son geste, comme s'il réalisait la part de conditionnement lié à son geste et son absence fondamentale de libre-arbitre. Par la suite, dans de nombreuses scènes, il apparaîtra toujours partagé entre cette impulsion première (surveiller, dénoncer) et une retenue qui le pousse à protéger le couple.

Le deuxième grand moment de prise de conscience a lieu lors du dialogue avec Christa-Maria dans le café. En constatant qu'il peut influencer la vie du couple de l'extérieur, il se rend simultanément compte qu'il peut également l'influencer dans ses rapports, tordre la vérité pour la faire correspondre à ce qu'il souhaite, et ainsi retrouver un semblant de libre-arbitre oublié, refoulé, qui se fait de plus en plus pressant au fur et à mesure du film. Son parcours aboutit à une subversion « de l'intérieur » qui passe par le mensonge par omission : il laisse passer le Mur de Berlin vers l'ouest alors qu'il a eu vent du projet pendant les écoutes ; il demande la réduction de l'opération ; enfin, il tente de convaincre ses supérieurs que Georg est inoffensif, alors que, de façon ironique, c'est au moment où il est mis sous surveillance pour de mauvaises raisons (le désir du ministre envers sa femme) que le poète se lance dans la subversion.

Chacun à leur manière, Georg et Wiesler tentent de retrouver, dans une société collective, la valeur de l'acte individuel non encadré. Pur produit du collectif totalitaire l'agent commet ce qui est probablement son premier acte individuel conscient. Et cet acte est véritablement une subversion puisqu'il utilise les moyens même du pouvoir (les rapports écrits, les micros) pour contrer son discours. Il est d'ailleurs assez ironique de constater que l'agent utilise à son niveau, et dans un but radicalement différent, la technique gouvernementale évoquée par Georg dans son article, celle qui consiste à ne pas publier les chiffres des suicides en R.D.A. pour constater l'absence présumée de désespoir moral. C'est donc en se détachant du collectif que l'agent obtient son individualité et par là même son humanité, provoquant chez le spectateur un sentiment d'attachement et d'identification progressif, alors qu'au départ, il semblait difficile de s'identifier à un « méchant » dont le visage est traité comme un masque sans expression.

CONCLUSION

Derrière son aspect anti-spectaculaire, *La Vie des autres* apparaît comme un récit héroïque détourné, héroïsme d'autant moins spectaculaire qu'il reste anonyme. Pour le réalisateur, il semble s'exprimer autant dans la prise de conscience progressive des travers d'un système que dans l'acte « juste », et donc pour cela nous semble héroïque sans être dramatique ou spectaculaire. On pourrait penser que la justesse de ces actes est facilitée par la position d'observateur omniscient de Wiesler, mais il n'en est rien : si le personnage commet un acte qui va dans le « sens de l'histoire », il n'en a pas conscience et à la fin du film, son supérieur et ex-ami lui prédit un avenir sans horizon (vingt ans dans un bureau) que Wiesler semble accepter comme une punition, sans savoir que quatre ans plus tard le Mur de Berlin sera démantelé.

Au final, *La Vie des autres* nous présente une forme de courage dans l'Histoire, certes plus quotidien, mais sans doute plus crédible à certains égards que certains films célébrant les exploits physiques et le sens du sacrifice.