

## Au nom d'une femme

Christian Petzold, *Barbara*, Allemagne, 2012, 105 min.

Martine Delvaux

---

Numéro 301, automne 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69939ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce compte rendu

Delvaux, M. (2013). Compte rendu de [Au nom d'une femme / Christian Petzold, *Barbara*, Allemagne, 2012, 105 min.] *Liberté*, (301), 54-55.

# Au nom d'une femme

À travers le personnage de résistante de Nina Hoss ressurgit une communauté de grandes héroïnes de cinéma.

MARTINE DELVAUX

ÇA SE PASSE en 1980, en Allemagne de l'Est. Une femme, Barbara, parce qu'elle a voulu passer à l'Ouest, est forcée par l'État à quitter Berlin pour une petite ville au bord de la mer. On comprend qu'elle a été emprisonnée. Ce déplacement subséquent est non seulement une punition, mais une forme de déportation. Barbara est médecin. Elle quitte le célèbre hôpital de la Charité pour pratiquer dans un hôpital de province, sous la surveillance de la Stasi, représentée par un policier, et de son chef de service, André. C'est avec ce dernier que Barbara finira par développer une relation, une intimité aux accents amoureux, fondée sur le travail partagé. Mais cette trame romantique ne forme pas le noyau du film.

Rares sont les films qui abordent la RDA avec affection, comme un lieu où on peut vouloir vivre. *Barbara* tranche ainsi avec *Good Bye Lenin!* et *La vie des autres* qui tablent sur le tragicomique ou le suspense gris entourant des existences muettes et contrôlées. Christian Petzold propose de voir la RDA en couleurs, chatoyantes et lumineuses, une RDA aussi belle et résistante que l'est l'héroïne du film. C'est Nina Hoss, la «muse» du cinéaste, qui joue le rôle de Barbara, cette femme qui se tient au centre d'un monde hostile, une île dont elle cherche à s'évader. Peu loquace, longue et droite, presque sèche, ce sont ses yeux immenses, son regard médusant, qui dévorent l'écran. Celle qui a prêté son visage à Yella dans le long-métrage éponyme de Petzold (2007), mais aussi à Anonyma dans *Une femme à Berlin* de Max Färberböck (2009), capte toute l'attention dans *Barbara*. Filmée en gros plans, souvent seule à l'écran, on la dirait prise dans le filet de la caméra. Et si le titre du film est le nom d'une femme, Barbara, c'est bien parce que c'est elle qui me regarde. Petzold affirme n'avoir voulu «filmer que des regards, la façon dont les gens s'abordent par le regard». Dans la RDA du cinéaste, l'échange des regards crée l'intimité

Christian Petzold, *Barbara*, Allemagne, 2012, 105 min.

et, dès lors, une forme de retrait et de liberté par rapport au pouvoir.

À la manière de ce qu'il a opéré dans *Yella*, mais de façon encore plus appuyée ici, Petzold fait porter à une femme, et peut-être même à son seul visage, bien plus que sa seule identité. Ça se passe comme dans le tableau de Rembrandt, *Leçon d'anatomie du Dr. Tulp*, que le chef de service commente dans le but de séduire Barbara. Un voleur vient d'être pendu, il est en train d'être autopsié, tous les médecins regardent l'atlas ouvert aux pieds du cadavre. Mais quelque chose est déroutant, dans le tableau : la main gauche disséquée s'avère être la main droite et elle n'est pas proportionnelle au reste du corps. Cette erreur, explique André, n'en est pas une; c'est une stratégie qui a pour effet de ramener le regard des spectateurs vers la victime et loin des médecins. Être avec la victime plutôt qu'avec le savoir-pouvoir, faire acte de compassion et, ainsi, résister : n'est-ce pas ce que demande Barbara, et donc aussi le film ?

Au départ, cette première scène : on partage, depuis une fenêtre de l'hôpital, les regards plongeants du chef de service et de l'agent de la Stasi sur Barbara, qui fume assise sur un banc. Le second explique au premier de qui il s'agit. C'est la seule fois où on la voit de haut, à côté des regards qui la surveillent. Puis, quittant les hauteurs, on se retrouve sur le sol, avec elle, au plus près de cette femme, tout contre elle à la manière du personnage de Stella qu'elle prend dans ses bras ou contre son

corps à plusieurs reprises. On pourrait dire que Stella est la Aris Kindt du tableau de Rembrandt (le criminel pendu pour vol à main armée). Cette jeune fille, dont on apprend qu'elle est enceinte, a l'habitude de s'échapper du camp de travail où elle a été envoyée. Cette fois, elle a fui à travers champ et attrapé une méningite. Dès son arrivée, Barbara la prend en charge. Elle demande aux policiers de cesser de la retenir, puis elle l'interpelle doucement : «Stella... Stella...» Plus tard, quand André fait référence à «la fille», Barbara le reprend : «Stella. La fille s'appelle Stella.» C'est d'ailleurs Stella qui nomme aussi Barbara, qui l'appelle, creusant l'intimité et l'identification par le passage de «Frau Doctor» au prénom qu'elle prononce doucement pour l'amener près d'elle, et qu'elle finira par hurler au moment où les gardes viendront la chercher pour la reconduire au camp. Le prénom de Barbara est prononcé de plus en plus fréquemment au fil des scènes, comme s'il ponctuait sa transformation : le fait qu'elle se laisse de plus en plus toucher par ceux dont elle a été forcée à partager la vie. Mais toucher, surtout, par les femmes qui l'entourent.

*Barbara* dresse le portrait d'une femme divisée, prise entre méfiance et confiance comme entre la RDA et la RFA. Malgré le fait qu'elle ait été jugée coupable et punie, Barbara continue à défier. Elle survit, comme le cadavre de la *Leçon d'anatomie* qu'on regarde en quelque sorte comme s'il

respirait encore. Barbara refuse de se rendre. Toujours, elle creuse un espace de liberté dans cette existence qui est une prison à ciel ouvert. Depuis les allers-retours entre l'appartement miteux où on l'a obligée à s'installer et la clinique, jusqu'au trajet final vers la mer, en passant par ses rencontres avec l'amant qu'elle veut rejoindre à l'Ouest, Barbara est en mouvement, image miroir de Stella qui fuit sans cesse Torgau. Barbara, elle, roule à vélo, en vraie résistante.

À la fin d'*Une femme à Berlin*, Nina Hoss traverse la ville, et l'écran, sur un vélo qui représente les restes de liberté dans un monde où les Allemandes sont devenues des corps à violer. Adaptation du journal intime d'une journaliste tenu pendant l'occupation de la capitale par l'armée russe, le film témoigne des viols en série dont les Berlinoises ont été les victimes systématiques dans une revanche des soldats russes contre les massacres commis dans leur pays. Ailleurs, dans *Yella*, Hoss joue le rôle d'une jeune femme d'Allemagne de l'Est (après la réunification) qui tente de trouver du travail dans le monde des hommes et de la finance. Elle veut échapper à son mari qui la poursuit violemment, dans l'espoir non

seulement de la reconquérir mais de sauver sa compagnie en faillite. Le matin de son départ vers l'Ouest, Yella accepte que son mari l'accompagne à la gare. Après lui avoir déclaré une dernière fois son amour, celui-ci donne un coup de volant et les fait plonger dans une rivière. La suite du film montre les déambulations d'une Yella fantôme, une Nina Hoss quasi-muette, spectrale et décalée, circulant de lieu public en lieu public à l'intérieur d'un monde où, semble dire Petzold, il est pareil pour une femme d'être vivante ou morte.

Il y a une continuité certaine entre *Yella*, *Une femme à Berlin* et *Barbara* : ces trois visages de Nina Hoss. Il y a une continuité dans ces façons d'habiter l'espace pour y inscrire une vie de femme. Le mouvement perpétuel contraste, dans *Barbara*, avec ce que l'amant de l'Ouest lui annonce au sujet de sa future vie – une chose que les hommes de la RFA disaient aux femmes de la RDA et qui a inspiré le travail de Petzold : «Je gagne suffisamment, tu n'auras pas à travailler.» Les Allemandes de l'Est travaillaient, et nombreuses sont celles qui ont eu le malheur de trouver, de l'autre côté du mur, une prison domestique pire que celle de l'emploi qu'elles avaient. Toutes les femmes que rencontre Barbara travaillent : la concierge, les serveuses de restaurant (allongées sur le sol, leurs jambes surélevées contre un mur comme des *dancing girls* inversées), les médecins et les infirmières, jusqu'à la médaillée olympique dont on entend

parler à la radio. Et c'est au contact de ces femmes que Barbara se met à vaciller, qu'elle perd sa réserve. Elle se laisse toucher par celles qu'elles rencontrent et dont elle s'occupe, qui l'appellent et à qui elle répond. Ces femmes sont l'envers du regard qui surveille.

Si Barbara est isolée, elle ne l'est pas des autres femmes. On pourrait même dire que Barbara est une métonymie des femmes, que son nom à lui seul contient le destin de toutes les femmes et de toutes les filles : la petite qui crie dans son sommeil, l'adolescente qui rend visite à son copain, Steffi (l'amante à qui on a promis le mariage et le départ

vers l'Ouest) et, enfin, Stella. En cédant à cette dernière la place qui l'attend sur l'embarcation qui doit l'amener illégalement au Danemark et auprès de son amant, Barbara choisit de ne pas quitter la RDA. Elle décide d'y rester pour y pratiquer la médecine, fidèle à son travail et à ses patients. C'est ainsi que, pour une dernière fois, on entend son nom crié par Stella qui disparaît à l'horizon.

Et moi, devant *Barbara*, non seulement je vois le visage de Nina Hoss, mais j'entends ce nom, prononcé, appelé, crié. Je me demande,

dès lors, qui ce nom propre fait exister. Le nom, pur signifiant, d'abord et avant tout sonore, inscrit l'individu dans le réel. Si le personnel est politique, chez Petzold, c'est par le prénom que s'opère l'équation. Barbara est le nom d'une femme, certes, mais c'est aussi celui de toutes les femmes ; c'est aussi *mon* nom. Et quand Barbara s'ouvre aux femmes, qu'elle se met à exister pour elles, celles-ci se mettent en retour à exister dans ses yeux à elle, c'est-à-dire par le regard que propose le film. Car, au final, ce que nous demande *Barbara* / Barbara, c'est d'abord et avant tout de voir ces femmes avec elle.

Barbara rappelle la Gloria de Cassavetes et les Vera Drake, Frances, Norma Rae, Erin Brockovich... de l'histoire du cinéma. Elle rappelle le personnage dont Petzold affirme s'être inspiré : la Barbara de Hermann Broch, femme médecin à l'heure de la social-démocratie, qui s'éloigne dans un hôpital de province pour dissimuler ses activités communistes. Mais ce que l'héroïne Barbara nous donne surtout, c'est une façon de lire *Barbara*, ce film qui appelle, comme Stella. Et qui, comme le tableau de Rembrandt, demande de quitter les sentiers battus, cet atlas imaginaire d'une Allemagne de l'Est tristement grise, pour revoir ce qu'on entend par résistance : une résistance qui s'incarne, ici, sous les traits d'un féminin férocement libre à l'intérieur même de la RDA. **L**

Si le personnel est politique,  
chez Petzold, c'est par le  
prénom que s'opère l'équation.  
Barbara est le nom d'une  
femme, certes, mais c'est  
aussi celui de toutes les  
femmes ; c'est aussi mon nom.