



PYRAMIDE PRÉSENTE

NINA HOSS RONALD ZEHRFELD

**OURS D'ARGENT FESTIVAL DE BERLIN 2012
PRIX DE LA MISE EN SCÈNE**

BARBARA

UN FILM DE **CHRISTIAN PETZOLD**

RELATION PRESSE **LES PIQUANTES**
ALEXANDRA FAUSSIER, FLORENCE ALEXANDRE & FANNY GARANCHER
27 RUE BLEUE - 75009 PARIS - 01 42 00 38 86 - ALEXFLO@LESPQUANTES.COM - WWW.LESPQUANTES.COM

DISTRIBUTION **PYRAMIDE**
5 RUE DU CHEVALIER DE SAINT GEORGE - 75008 PARIS - 01 42 96 01 01

PHOTOS ET DOSSIER DE PRESSE TÉLÉCHARGEABLES SUR WWW.PYRAMIDEFILMS.COM



OURS D'ARGENT
FESTIVAL DE BERLIN 2012
PRIX DE LA MISE EN SCÈNE

PYRAMIDE PRÉSENTE

NINA HOSS **RONALD ZEHRFELD**

BARBARA

UN FILM DE **CHRISTIAN PETZOLD**

AU CINÉMA LE 2 MAI

DURÉE 105 MN

SYNOPSIS

Été 1980.

Barbara est chirurgien-pédiatre dans un hôpital de Berlin-Est. Soupçonnée de vouloir passer à l'Ouest, elle est mutée par les autorités dans une clinique de province, au milieu de nulle part.

Tandis que son amant Jörg, qui vit à l'Ouest, prépare son évasion, Barbara est troublée par l'attention que lui porte André, le médecin-chef de l'hôpital. La confiance professionnelle qu'il lui accorde, ses attentions, son sourire... Est-il amoureux d'elle ? Est-il chargé de l'espionner ?



NOTE DU REALISATEUR CHRISTIAN PETZOLD

Les films de ces dernières années ont souvent dressé le portrait d'une Allemagne de l'Est en demi-teinte. Pas de couleurs, pas de vent, juste le gris des passages de frontière et les visages épuisés, à l'image des voyageurs aux yeux bouffis dans les wagons-lits interzones en gare de Gera.

Je ne voulais pas faire la description d'une nation opprimée et y opposer l'amour comme force pure et libératrice. Je ne voulais pas de symboles. On finit toujours par les décoder, et il ne subsiste plus alors que ce que l'on savait déjà.

Avec les acteurs, nous avons regardé plusieurs films pendant la préparation du film. L'un de ceux qui nous a le plus marqués est LE PORT DE L'ANGOISSE de Howard Hawks. Deux amants, interprétés par Lauren Bacall et Humphrey Bogart, se lancent des regards soupçonneux, trichent et mentent sous la surveillance constante de la police secrète, multiplient les sous-entendus. Aussi étrange que cela puisse paraître, ils s'en sortent très bien et prennent plaisir à s'observer l'un l'autre dans cette situation. Et puis il y a l'élégance, l'intelligence de leurs altercations

écrites au cordeau, qui semblent provoquées par cet environnement sous contrôle permanent. On comprend comment certaines circonstances peuvent engendrer des individus d'un genre nouveau qui s'embrassent, parlent et se regardent d'une façon différente.

Un autre film nous a impressionnés : LE MARCHAND DES QUATRE SAISONS de R.W. Fassbinder. L'Allemagne de l'Est des années 1950 est tellement présente dans ce film, du pare-brise arrière fendu d'une fourgonnette Volkswagen Bully aux bruits qui résonnent dans les arrière-cours désertes, en passant par l'espace exigü d'une cuisine en formica. Bien plus qu'une toile de fond, il s'agit d'une expérience spatiale dans laquelle les gens s'aiment, se déchirent puis se taisent et cette atmosphère chargée d'amour, de disputes et de silence imprègne tout, reste comme suspendue dans les airs et tapissée sur les murs. Le passé ne passe jamais, il se prolonge loin dans notre présent.

Je voulais saisir sur pellicule cet espace spécifique entre les êtres, tout ce qui s'est accumulé, tout ce qui les a rendus si méfiants, mais aussi ce qu'ils croient, ce qu'ils rejettent ou qu'ils acceptent.

Pendant les répétitions, l'une des actrices, qui avait choisi de quitter l'Allemagne de l'Est à la fin des années 1970 sous le prétexte d'une tournée théâtrale à l'Ouest, nous a raconté comment elle avait accepté des invitations à dîner en sachant qu'elle ne pourrait pas les honorer. Elle savait qu'elle serait alors partie pour toujours. Il y a aussi cette terrible solitude qui ne vous quitte pas, parce que vous ne reviendrez jamais et que votre vie d'avant va disparaître. Comme le dit si bien l'écrivain Anna Seghers : « Quand vous perdez votre passé, vous n'avez plus d'avenir. »

A woman with blonde hair styled in a bun, wearing a brown and black striped sweater, is shown in profile from the waist up. She is looking back over her right shoulder towards the camera. She has a dark bag slung over her left shoulder. The background is a blurred European town square with a large building and a fountain.

CHRISTIAN PETZOLD,
NINA HOSS ET RONALD ZEHRFELD :

À L'ŒUVRE

LES REPETITIONS

Christian Petzold : Quelques semaines avant le début du tournage, nous avons réuni toute la distribution. Le premier jour, histoire de nous lancer, j'ai lu un texte dans lequel je décrivais les personnages. Puis nous avons regardé des films, une scène d'amour extraite d'un film de Claude Chabrol, notamment. Pour BARBARA, plusieurs questions me préoccupaient. Qui raconte l'histoire du film ? Quel est le point de vue de cette personne ? Est-elle extérieure à l'intrigue, qu'elle regarderait d'en-haut comme une caméra de surveillance, ou bien est-elle mêlée aux autres personnages ? Fait-elle partie du système qui unit ces gens ? C'est pourquoi il m'a semblé intéressant de revoir un film comme FRENCH CONNECTION de William Friedkin, qui ne se place jamais du côté du pouvoir. Ensuite, nous sommes très vite entrés dans le détail, en passant en revue les personnages, les lieux, les odeurs et les souvenirs.

Quand vous entendez la description d'un personnage, est-ce que cela change votre vision du rôle ?

Ronald Zehrfeld : Non. Je m'étais déjà fait une idée du personnage à la lecture du scénario. Ensuite, l'important, c'est ce que ça m'inspire et comment je peux l'exprimer. Les premières lectures étaient très enrichissantes, nous avons exploré de façon approfondie les situations, la précision, la couleur et le ton que nous voulions employer pour décrire les images qui liaient les personnages.

Christian Petzold : J'avais un peu peur de toi, Ronald, parce que tu me donnes l'impression d'être encore enraciné dans ton passé en Allemagne de l'Est. Ton existence y est tellement ancrée, tu as été à l'école là-bas, alors que moi, je n'y suis allé que pour rendre visite aux membres de ma famille, qui vivaient encore presque tous à l'Est. Mes parents avaient fui la RDA. Pour moi, l'Allemagne de l'Est a toujours été un espace de projection, alors que toi, tu y as vécu.

Nina Hoss : C'était fascinant d'écouter les comédiens venus de l'Est parler de ce qui leur est arrivé, de leur vie de l'autre côté. L'une des actrices qui avait fui l'Allemagne de l'Est a eu une vie comparable à celle de Barbara. Elle est partie en tournée avec sa compagnie théâtrale et elle savait qu'elle allait devoir mentir, tout comme Barbara ment à André. Nous lisions une scène, et elle m'a murmuré : « Tu sens cette gêne monter en toi, comme une bouffée de chaleur. » Elle nous a raconté son histoire et nous a expliqué ce que ça fait de devoir mentir tout en se disant : « Je ne te reverrai jamais, mais je ne peux rien te dire avant mon départ. »

Christian Petzold : Au fond, la première partie des répétitions à Berlin a surtout permis de réveiller notre mémoire collective. Qu'est-ce qu'on entendait en Allemagne de l'Est à l'époque ? Quelles étaient les odeurs ? Nous avons passé tout cela en revue. Je crois que nous n'avons lu le scénario qu'une seule fois et qu'ensuite, nous avons évoqué nos souvenirs, nous avons réfléchi et regardé des films. Puis nous sommes presque tous partis en voiture pour aller visiter les extérieurs et les décors où nous allions tourner le film.

LES LIEUX DE TOURNAGE

Christian Petzold : Je voulais que l'hôpital du film soit un véritable hôpital, équipé et décoré jusqu'au moindre détail comme dans les années 1980. En le découvrant, nous avons été sidérés de voir à quel point il n'avait rien à voir avec les hôpitaux d'aujourd'hui, où tout est question de flexibilité et de répartition des tâches. Dans cet hôpital, on se serait cru dans un roman d'Astrid Lindgren. Nous nous retrouvions régulièrement avec les acteurs pour faire le point dans la salle de repos, où les infirmières viennent se détendre dans le film, fumer une cigarette, écouter la radio ou lire le journal... On aurait dit une réunion du personnel médical pour préparer une journée de travail : « D'abord, on pose le

drain, et ensuite on passe au long monologue de Nina. » Certains jours, j'avais vraiment cette impression. En plus, vous étiez tous très bien préparés, vous aviez suivi une formation pour être des médecins crédibles à l'écran, et nous avions sur le plateau des personnes qui avaient vraiment travaillé dans cet hôpital pour nous guider.

Connaissez-vous les lieux avant le début du tournage?

Nina Hoss : Oui, au moins les principaux. Lors de notre première visite, les décors étaient déjà presque finis. C'est fantastique... Ainsi, nous avons pu établir un rapport physique avec les espaces dans lesquels se passerait le tournage. Cela ouvre de nouvelles perspectives sur le personnage et sur la scène en préparation.

Ronald Zehrfeld : J'avais sous-estimé l'intérêt de voir en amont les décors, l'hôpital et la forêt, puis de laisser cette expérience renouveler notre inspiration. Soudain, vous avez toutes ces images en tête, vous savez à quoi ressemble l'espace, ce qu'il sent, comment il est agencé, et comment vous pouvez vous y déplacer.

Christian Petzold : Quand je suis entré dans l'appartement d'André, aménagé par le chef décorateur K.D. Gruber, j'ai été très ému, car il était vraiment sans prétention. Il n'y avait que des objets familiers, rien d'original ou de caractéristique. Les dossiers de Ronald étaient aussi très intéressants...

Ronald Zehrfeld : Ce sont des originaux venus d'une clinique de Dresde. Un jour, j'y ai trouvé mon nom de famille. J'ai appelé mon père pour lui demander s'il n'avait pas un cousin éloigné vivant à Dresde dans les années 1950. Ce n'était pas le cas, mais j'ai trouvé fantastique ce souci du détail dans les accessoires : loin de manier de simples chemises usées avec je ne sais quoi écrit dessus, nous avions en main de véritables dossiers d'époque.

Christian Petzold : Pour moi, il était essentiel que tout ait l'air authentique. Sinon, on finit par faire n'importe quoi. Mais je me souviens d'une scène où il fallait examiner les radios

d'une fracture du crâne et d'une luxation du genou. Les trois acteurs - Christina Hecke (l'interne Schulze) était là également - se tenaient devant le tableau lumineux, quand soudain ils ont été pris d'un fou rire, comme ceux que j'avais à l'église quand j'étais petit à chaque évocation du mot « prostituée » dans la Bible.

Nina Hoss : Ce jour-là, on ne parlait que des radios. En général, on peut toujours se raccrocher à l'intrigue. Mais quand il faut examiner ces images en jouant les experts : « Voici la fracture, il faut opérer sans tarder, docteur », on a l'impression d'être un charlatan, et on finit par éclater de rire.

Christian Petzold : Nous n'avons gardé que trois répliques. Les radios n'apparaissent même pas dans le film. Et on n'entend plus parler de ce genou luxé.

SECRETS

Peut-on dire que les personnages gardent une part de secret vis-à-vis de l'auteur, mais aussi des acteurs ?

Nina Hoss : Absolument. Souvent, on se surprend soi-même en jouant une scène. Bien sûr, on se fait une idée précise du personnage quand on se prépare ou qu'on parle de la scène. Mais au moment de la jouer, on a parfois des réactions complètement inattendues. Même s'il ne s'agit que de petits détails, de nuances, on se dit : « Jamais je n'aurais imaginé réagir de cette façon. » Quelque chose se passe, sans que je sois nécessairement capable de mettre des mots dessus ensuite.

Christian Petzold : Chaque jour de tournage m'apportait son lot de surprises. C'est important d'avoir en tête une image bien définie du personnage, ça vous donne une base de travail solide. Avec un personnage qui a déjà une certaine profondeur, un mystère, vous avez de la matière. Je me rappelle cette scène dans le couloir, quand Barbara lâche sa tasse à café. Je l'avais imaginée de façon précise : quelque chose tombe. Ils s'agenouillent tous les



deux pour ramasser les morceaux. Il lui dit « tu devrais t'allonger un peu » ; elle répond « non ! Ce n'est pas la peine » alors qu'elle est à bout. Je ne savais pas vraiment comment boucler cette scène. Mais pendant les répétitions, quelque chose s'est produit entre vous deux, quelque chose d'imprévisible. Ronald pose tout simplement la main sur Nina. Et là, c'est comme si une vague de chaleur la submergeait, elle se sent à la fois protégée et vidée. C'est comme ça que je l'ai ressenti. Je n'aurais jamais pu l'imaginer à l'avance.

Ronald Zehrfeld : Cette base dont parlait Christian nous laissait justement une certaine marge de manœuvre qui nous permettait de nous laisser surprendre au fil du processus créatif. Cela demande un niveau de confiance incroyable. L'impression que j'avais durant les répétitions s'est vue confirmée sur le plateau. Je me suis alors rendu compte que nous parlions, pensions et ressentions les choses à l'unisson. Cette base nous a permis d'être tout à fait libres dans notre jeu. Bien sûr, cette liberté doit aussi beaucoup à la qualité de la préparation : chaque jour, nous pouvions commencer par revoir les scènes avant de les tourner.

SUR LE PLATEAU

Vous répétiez aussi le jour même du tournage : était-ce pour revoir une dernière fois les dialogues, les gestes, le rythme, ou pour approfondir encore les personnages et les situations ?

Nina Hoss : Non, c'était très particulier. Grâce à notre préparation, nous n'avions plus besoin de tout passer en revue. Nous jouions tous sur le même terrain, pour ainsi dire. C'est ce qui rend les tournages avec Christian si agréables, on répète chaque matin les scènes du jour. Ainsi, on peut vraiment prendre son temps et voir tranquillement si tout fonctionne bien. On peut vérifier une scène et son rôle avec son partenaire. Et Christian décide si l'ensemble lui convient, s'il faut ajouter quelque chose ou au contraire couper quelques répliques. Nous répétons, mais seulement jusqu'au point où quelque chose de neuf pouvait encore émerger, jusqu'à ce qu'on se dise : si on tourne maintenant, la scène s'en trouvera enrichie.

Ronald Zehrfeld : Je gardais à l'esprit notre grand principe : la communication « non verbale ». À ce stade, la scène n'a plus de secret pour nous. Il s'agit surtout de trouver le ton, l'atmosphère. Soudain, on comprend qu'on touche au but. Il faut juste être au diapason avec son partenaire et vivre la situation, sans chercher à la fabriquer à partir d'une quelconque méthode d'acteur. C'est de cette façon que des petites surprises, des nuances ont pu naître sur le tournage : parce que nous jouissions de cette liberté.

Le film a été tourné en grande partie de façon chronologique. De quelle manière est-ce que cela influe sur votre travail ?

Ronald Zehrfeld : Connaître la scène, l'effet, le rebondissement qui précèdent donne un côté très vivant au tournage. Quand vous ne tournez pas dans l'ordre chronologique, vous devez en permanence vous souvenir de l'arc narratif que vous êtes en train d'essayer de construire avec les acteurs et le réalisateur. Au contraire, quand on filme de façon chronologique, l'arc se

déploie de façon tout à fait différente. Le jeu est bien plus proche du personnage, plus organique, plus vivant.

Christian Petzold : Prenons par exemple la scène où André est au chevet de Mario, car il pense que son état est plus sérieux qu'une simple contusion. D'autres scènes se passent dans cette chambre ; habituellement, on réglerait l'éclairage et on les tournerait toutes dans la foulée. Mais je pense qu'il est important de voir d'abord Barbara devant son casier : elle veut rentrer mais sa conscience professionnelle l'en empêche. Elle décide donc d'aller voir Mario, mais elle est surprise de trouver André dans sa chambre. Elle préférerait l'éviter, mais comme ils sont sur la même longueur d'ondes au niveau professionnel, quelque chose va naître. Elle devient son alliée. Filmer tout cela dans l'ordre, en commençant par le casier, puis le trajet dans le couloir et enfin la chambre, ça prend beaucoup plus de temps, mais c'est très enrichissant pour les personnages. Barbara pénètre dans la chambre dans un état physique et psychique particulier. On arrive à ce résultat en tournant de façon chronologique.

LE BAISER

Vous évoquiez une scène que vous avez délibérément isolée de la chronologie.

Ronald Zehrfeld : La scène du baiser.

Christian Petzold : Il y a souvent une scène très importante à la fin d'un film, et pour nous, c'était le baiser entre Barbara et André. C'est un moment clé. J'ai toujours pensé qu'il fallait le faire de façon à ce qu'on ne comprenne pas très bien ce qu'il signifie. Il ne pouvait y avoir de précédent. Ce n'était pas programmé. Je n'avais pas d'image bien définie de ce baiser en tête. Il fallait seulement qu'il se produise à ce moment précis. Mais si nous l'avions laissé dans la chronologie en le filmant à la fin, pendant les dix derniers jours du tournage, tout aurait tourné

autour de ce fichu baiser. J'ai donc préféré isoler cette scène de la chronologie, et cela pour deux raisons. D'une part, en la filmant dès le huitième jour, nous pouvions la garder à l'esprit pendant le reste du tournage et les acteurs savaient vers quoi ils se dirigeaient. D'autre part, si elle n'avait pas bien fonctionné, nous aurions pu la refaire.

Nina Hoss : Parfois, il vaut mieux ne pas repenser à ce qu'on a fait dans une scène. Ce qui est fait est fait. C'était comme ça pour le baiser. Même si j'avais des doutes, parce que j'avais aussi l'impression que... Ces deux-là ne s'unissent pas tout de suite, mais il y a entre eux une certaine tension. Le baiser désamorce cette tension, mais dans le même temps, il en crée une nouvelle.

Christian Petzold : L'important, c'est que le film ne se dirige pas vers le baiser, mais vers le non-baiser. André ne sait pas que Barbara va partir. Si nous avions longuement parlé du baiser, puis tourné la scène à la fin du film, ce baiser serait devenu un baiser d'adieu pour André. Or, ce baiser produit un certain effet. Plutôt que de filmer le baiser lui-même, je trouvais bien plus beau de filmer celui qui se retrouve abandonné après que les lèvres se soient séparées. Celui qui reste sur place, abasourdi. Le visage incrédule d'André est une image très importante, parce qu'il est persuadé que ce baiser ne sera pas le dernier. C'est pourquoi il fallait le filmer au début du tournage.

Pour la même raison, nous avons aussi filmé les scènes dans l'appartement d'André au début. Barbara reçoit un livre en cadeau, André découpe une courgette, il lui tourne le dos... Nous sommes dans une vraie cuisine. Il ne s'agit pas d'un plateau mais d'une véritable pièce, avec des éléments à contourner. Barbara se retranche dans un petit coin de la pièce, pose le livre et demande : « Je peux vous aider ? »

Ronald Zehrfeld : Nous avons même découpé un oignon dans une casserole.



Christian Petzold : C'est vrai, toute la cuisine sentait l'oignon. En fait, c'était très sensuel. Cela contraste avec un autre moment sensuel du film : quand Barbara est à l'hôtel. L'homme l'embrasse, ils s'allongent, un air de jazz langoureux passe à la radio, ils boivent du Krimsekt (un vin pétillant ukrainien), tout en élaborant des plans d'évasion. J'ai toujours eu l'impression qu'ils recherchent la sensualité, sans vraiment y parvenir. On coupe. Barbara est assise dans le train. On lit sur son visage qu'elle sent que cet univers vers lequel elle se dirige pourrait très bien se transformer en chambre froide pour elle. La scène chez André contraste avec ce moment : jusqu'au bout, elle pense qu'il joue un double jeu. Pourtant, il est si sensuel, elle ne sait plus quoi penser. Telle est la faille, le déchirement que son personnage doit endurer.

LA RECONSTITUTION HISTORIQUE

BARBARA est un film d'époque, dont l'intrigue est prise dans les rouages de l'Histoire. Scénariste, décorateur, acteurs, tous ont fait des recherches. N'y a-t-il pas un moment où il faut savoir s'arrêter d'enquêter ?

Nina Hoss : À mes yeux, non. Parce que chaque jour, chaque discussion, chaque scène peuvent vous offrir de nouveaux éléments à explorer, pour mieux ressentir et comprendre les choses. Vous vous sentez complètement impliqué jusqu'au dernier jour, car vous voulez tout exploiter au maximum. À mi-chemin du tournage, je me suis mise à écouter Wolf Biermann et Degenhardt, que j'entendais quand j'étais petite. Barbara aurait pu baigner dans ce genre de musique, et j'ai senti que cela pourrait m'aider. Je ne me suis pas trompée.

Ne risquait-on pas de noyer les personnages dans un océan de détails historiques ? N'étiez-vous pas tenté de reconstituer un tableau devenu familier ?

Nina Hoss : Il faut se libérer de tout cela. Nous tournions un long-métrage, pas un documentaire. Nous nous sommes quand

même entraînés pour que les interventions aient l'air crédibles, mais finalement la façon de tenir une seringue importe peu. Bien sûr, j'aimerais savoir le faire à la perfection, mais je ne peux pas me concentrer là-dessus au risque de négliger mon interprétation. Il faut veiller à cet équilibre. La préparation est primordiale, ensuite on peut l'oublier.

Christian Petzold : Le travail de recherche doit être exact et précis. Il doit aussi être imprégné d'éléments du récit. Vous ne pouvez pas vous contenter de remplir le décor d'objets usuels. Les accessoires doivent être porteurs de signification. Mais c'est vrai qu'il faut aussi pouvoir s'en passer.

Le catalogue Quelle Printemps/Été 1980 que l'on voit dans le film n'était pas facile à trouver. C'est un numéro spécial anniversaire, le premier avec plus de mille pages, et il a probablement précipité la chute de l'Allemagne de l'Est encore davantage que le prêt Strauß. Mais on ne l'aperçoit que deux fois dans le film. Dans cette scène, le fait qu'il apparaisse dans toute sa splendeur entre les mains de Susanne Bormann et Nina Hoss est plus important que l'objet lui-même. Ce n'est pas le catalogue qui importe, mais plutôt ces deux femmes qui le feuilletent et surtout leur perception de l'Ouest. L'une d'elles rêve de figurer dans le catalogue et se demande : « Est-ce que je sortirai un jour ? » L'autre réalise qu'elle a une perception bien différente de l'Ouest. C'est ce moment qui compte.

La vision de la Nikolaiplatz de nuit, sur le trajet de l'Interhotel, a été une scène assez coûteuse à tourner, parce qu'elle nécessitait le passage d'un ancien tramway de l'Allemagne de l'Est, sans parler des nombreuses routes à bloquer et de toutes les antennes et panneaux publicitaires à démonter. Ça nous a pris un temps fou, mais nous avons réussi à faire passer le tram dans le champ pendant la scène. Au final, notre monteuse, Bettina Böhler, l'a coupé et il n'en reste que deux secondes dans le film. L'effet est assez étrange, mais cela

en valait la peine, parce que ce moment donne une vision plus authentique, plus réelle de l'Allemagne de l'Est.

LA SUSPICION

Ressent-on une émotion particulière lorsque l'on fait un film sur une période assez récente, encore chargée d'émotions, d'opinions et d'images ?

Christian Petzold : En 1991, Harun Farocki a réalisé VIDÉOGRAMMES D'UNE RÉVOLUTION, sur la Roumanie et la chute de Ceausescu. Avant cela, je pensais que la police secrète, la Securitate, avait placé des puces et des micros partout, dans les endroits les plus improbables ! Mais lorsque le système de Ceausescu s'est effondré, on s'est rendu compte que le pays entier était gangréné. Toute cette peur, cette répression étaient le fait du peuple lui-même. C'est ainsi que cela marchait. La beauté, l'amour et la liberté étaient empoisonnés par la suspicion.

J'ai eu cette impression en me rendant en Allemagne de l'Est. La méfiance était omniprésente, non seulement parce qu'on sentait que le gouvernement était partout, mais aussi parce qu'il y régnait une sorte d'économie du troc : « Si je lui donne quelque chose, j'obtiendrai autre chose en retour. » Je voulais que le film se concentre là-dessus. Comment le pouvoir peut-il contaminer l'amour ? C'est ce qui est en jeu lors de la rencontre entre Barbara et André. Pour elle, tout ce qui rend André attirant est automatiquement porteur d'une signification sous-jacente : « Je vais ouvrir ton cœur, ton âme, les examiner, et je saurai tout de toi. » C'est de cela que traite le film, pas de simples photos d'Honecker sur le mur. D'ailleurs, on ne voit qu'une seule affiche dans le film, avec le slogan : « L'optimisme nous conduit vers le futur. » J'aimais son aspect usé et décoloré. Comme si l'Allemagne de l'Est des années 1980 ne croyait plus en elle-même.

Ronald Zehrfeld : Nous avons eu raison de laisser de côté tous les symboles : le marteau, le compas, la couronne d'épis... L'important, c'était de raconter l'histoire de ceux qui vivaient dans ce système et ce qu'ils ressentait. Nous avons cherché à recréer la mélancolie qui existait à l'époque, tous ces niveaux de sens qui comprimaient l'espace entre les êtres : « Est-ce que je peux lui faire confiance ? Agit-il par intérêt, ou bien est-il sincère ? ». Mais il fallait aussi rappeler l'interaction sociale qui était courante à l'époque (au moins dans mon enfance), et que l'on regrette de plus en plus aujourd'hui. Je pense que nous avons réussi. J'ai retrouvé cette sensation, cet échange particulier entre les gens.

C'est quelque chose de fascinant à dépeindre : comment les personnages se regardent, comment le doute s'insinue entre eux. Quand André dit à Barbara « j'aimerais bien aller à la Haye, c'est là qu'il y a ce tableau de Rembrandt... » ; elle répond : « faites une demande de sortie de territoire ». On sait très bien pourquoi il dit ça : il va à la pêche aux infos. Il est intéressant de constater qu'en Allemagne de l'Est, les gens s'intéressaient de près aux autres. La défiance qui régnait à l'époque rendait les gens plus attentifs, ils se regardaient dans les yeux d'une façon très différente.

Nina Hoss : Dans une atmosphère pareille, il règne toujours une certaine défiance sous-jacente. Mais aussi beaucoup de chaleur humaine. Ce pays rendait aussi l'amour possible. Le film ne pose pas de jugement moral, il ouvre des possibilités.

L'AMOUR

Christian Petzold : Pendant la période des répétitions, nous avons regardé LE PORT DE L'ANGOISSE de Howard Hawks. En fait, dans toutes les histoires et tous les films qui critiquent un système, la situation politique est mise en parallèle avec une histoire d'amour ou d'amitié pure, de façon à mieux critiquer le système. Dans le film de Hawks, c'est d'ailleurs la relation amoureuse

qui est le système. Ils sont intelligents, non pas parce qu'ils ne se font pas confiance au niveau émotionnel, mais parce qu'ils restent constamment en alerte.

Nina Hoss : Et qu'ils se défient.



Christian Petzold : Tout à fait. Et cela crée une forme d'amour qui n'a rien à voir avec l'amour fadasse et complaisant de l'Allemagne de l'Ouest des années 1970. Lorsqu'André passe prendre Barbara (ils ont le sérum) et qu'elle lui demande : « Vous avez vous-même fait le sérum ? Vous avez un laboratoire à la clinique ? », elle utilise des techniques d'interrogatoire qu'on a déjà dû expérimenter sur elle. D'un seul coup, elle prend le pouvoir dans cette voiture. Au fond, c'est aussi une forme de séduction. On est loin de l'idée selon laquelle « l'amour a raison de tous les obstacles ». Seulement, la situation en Allemagne de l'Est fait naître une forme particulière d'amour. Nina et Ronald ont supprimé beaucoup de belles répliques qu'Harun et moi avons écrites, parce qu'elles perturbaient ce qui se passait entre eux : les réparties, les regards échangés, les frôlements, les yeux qui se détournent... ce rythme entre deux êtres qui se transforme lentement en duel.

LE MENSONGE

Christian Petzold : Je repense à cette scène où Barbara arrive pour sa garde de nuit et André lui demande de vérifier si Mario va bien.

Nina Hoss : Aux répétitions, au début de la scène je ressortais et je disais : « Comment va-t-il ? » Mais pendant le tournage, ça ne fonctionnait pas. Il fallait seulement changer le début, je crois que c'est le moment où tu te tiens...

Ronald Zehrfeld : Dans l'encadrement de la porte ? Oui, et c'est là qu'on a trouvé la solution.

Nina Hoss : Elle fait confiance à l'intuition d'André, et elle n'arrive pas à partir, car elle se dit « Il faut que je sache ce qui se passe avec Mario. »

Ronald Zehrfeld : Ce moment est intéressant, parce que leur relation de départ, entre médecins, laisse place au soupçon, avant qu'à nouveau ils puissent se parler simplement comme deux êtres humains. Il lui dit qu'il a un mauvais pressentiment et qu'il veut faire d'autres examens le lendemain.

Christian Petzold : Et Barbara répond que le lendemain, elle est en congés. Mais il sait bien, après avoir travaillé avec elle plusieurs semaines, que dans une situation pareille, alors qu'une vie est en jeu et que son travail la passionne, la question de son jour de repos ne se pose même pas. Barbara ment. C'est le jour où elle doit fuir. Elle a honte de son choix. La caméra s'attarde sur ce mensonge et sur Barbara au seuil de la porte, à deux doigts de s'effondrer.

Ronald Zehrfeld : Parce qu'elle est trop proche de lui, de son regard qui lui dit : « Sérieusement, tes congés sont plus importants que ton patient ? Je veux pouvoir le lire dans tes yeux. » Pas besoin de dialogues pour ça.

LA FIN DU FILM

Au moment où André quitte l'appartement vide de Barbara et passe devant l'officier de la Stasi, un changement fondamental s'opère, n'est-ce pas ?

Ronald Zehrfeld : Pour André, tout s'écroule lorsqu'il demande : « Vous l'avez arrêtée ? » et que Schütz répond : « Elle ne reviendra pas. » André connaît cet homme, il a soigné son épouse et il connaît le système. Mais il ne peut plus le regarder en face. Il doit partir. À cet instant, l'État a perdu. Alors je suis heureux que Barbara, grâce à André, croit que quelque chose vaut la peine d'être sauvé... Lorsqu'on la retrouve assise sur le lit, elle semble lui dire : « D'accord, tout n'était pas mauvais. Nous avons encore une chance. »

À l'origine, dans la scène entre André et Barbara à la fin du scénario, on pouvait lire : « Il risquait la thrombose. Demain, c'était trop tard. » Quand avez-vous décidé de couper cette réplique ?

Christian Petzold : Nous avons beaucoup réfléchi à la fin du film et à sa signification. À un moment donné nous nous sommes dit que c'était mieux s'ils ne se disaient rien.

Nina Hoss : Je pense qu'un espace doit s'ouvrir à la fin. J'ai toujours eu cette impression. On est redescendu sur terre, et tout est redevenu étrangement harmonieux. Couper cette réplique était une évidence. Mais je ne vous dirai pas ce qu'il faut penser à la fin. Je pense qu'il faut laisser au spectateur la liberté de se faire sa propre opinion.

Christian Petzold : De nombreuses possibilités s'offraient à nous pour la scène finale : ils pouvaient s'asseoir l'un à côté de l'autre, l'un en face de l'autre, ou bien l'un des deux pouvait rester debout. Les voir assis face à face crée une autre forme de tension. C'est un triangle, mais pas une famille. Le jeune homme reste un patient. Ce n'est pas le narrateur. Seuls comptent leurs regards. Et puis, comme l'a décrit Nina, une porte s'ouvre. Un souffle nouveau arrive.



LES ACTEURS PRINCIPAUX

NINA HOSS *(Barbara)*

Nina Hoss est née en 1975 à Stuttgart. Étudiante au Conservatoire d'Art Dramatique Ernst Busch de Berlin, sa carrière d'actrice décolle lorsqu'elle décroche le premier rôle dans *DAS MÄDCHEN ROSEMARIE* de Bernd Eichinger. Elle est aujourd'hui l'une des comédiennes de théâtre et de cinéma les plus connues en Allemagne. Sa carrière est jalonnée de récompenses, parmi lesquelles le Prix Gertrud-Eysoldt-Ring pour le rôle de MEDEE au Deutsches Theater de Berlin, le Prix du film de l'Académie de Bavière pour son rôle dans *DIE WEISSE MASSAI* (*LA MASSAI BLANCHE* - 2005) de Hermine Huntgeburth, le Prix Adolf Grimme pour *TOTER MANN* (*DANGEREUSES RENCONTRES* - 2001) de Christian Petzold ou encore l'Ours d'argent au Festival du Film de Berlin 2007 et le Prix du Cinéma Allemand pour son rôle dans *YELLA* de Christian Petzold.

BARBARA est son cinquième grand rôle sous la direction de Christian Petzold.

RONALD ZEHRFELD *(André)*

Ronald Zehrfeld est né en 1977 à Berlin. Il étudie au Conservatoire d'Art Dramatique Ernst Busch, avant de se produire dans divers théâtres de renom, tels le Deutsches Theater de Berlin, le St. Pauli Theater de Hambourg ou le Berliner Ensemble, aux côtés de Peter Zadek et Hans Neuenfels. En 2005, il fait sa première apparition au cinéma dans *DER ROTE KAKADU* (*LE PERROQUET ROUGE*) de Dominik Graf. On a aussi pu le voir dans *IN JEDER SEKUNDE* de Jan Frehse (2008), *12 METER OHNE KOPF* de Sven Taddiken (2009), *DER DSCHUNGEL* d'Elmar Fischer ou *DIE STUNDE DES WOLFES* (*LA FAILLE DU DIABLE* - 2011) de Matthias Glasner. En 2011, Ronald Zehrfeld reçoit le Prix de la Télévision Allemande et le Prix Adolf Grimme pour *IM ANGESICHT DES VERBRECHENS* (*FACE AU CRIME*) de Dominik Graf.

RAINER BOCK *(Schütz)*

Rainer Bock est né en 1954 à Kiel. Il y débute sa carrière d'acteur avant de se produire sur les planches du Nationaltheater de Mannheim et du Staatstheater de Stuttgart. Il fait partie de la troupe du Théâtre de l'Etat de Bavière jusqu'en 2011. Au cinéma, on a pu le voir dans *JETZT ODER NIE* de Lars Büchel, *IM WINTER EIN JAHR* de Caroline Link, *RAUS INS LEBEN* de Vivian Naefe, *MEIN BESTER FEIND* de Wolfgang Murnberger, *UNKNOWN* (*SANS IDENTITE*) de Jaume Collet-Serra, *INGLOURIOUS BASTERDS* de Quentin Tarantino ou encore *WER WENN NICHT WIR* (*QUI, A PART NOUS*) de Andrés Veiel. Il a été nommé pour le Prix du Cinéma Allemand pour le rôle du médecin dans *DAS WEIBE BAND* (*LE RUBAN BLANC*) de Michael Haneke.

L'ÉQUIPE TECHNIQUE

CHRISTIAN PETZOLD *(Réalisateur)*

Christian Petzold est né en 1960 à Hilden. Après des études d'allemand et de théâtre à la Freie Universität de Berlin, il étudie la réalisation au sein de l'Académie allemande du film et de la télévision de Berlin, tout en travaillant comme assistant réalisateur auprès de Harun Farocki et Hartmut Bitomsky. Il réalise ensuite une série de films TV acclamés par la critique, parmi lesquels on citera PILOTINNEN (1995), CUBA LIBRE (1996), DIE BEISCHLAFDIEBIN (1998) ou plus récemment TOTER MANN (DANGEREUSES RENCONTRES) (2002 - Prix Grimme, Prix du Film Allemand du Meilleur Film, FIPA d'Or à Biarritz).

Son premier film pour le cinéma DIE INNERE SICHERHEIT (CONTROLE D'IDENTITE) (2001) gagne le Prix du Film Allemand du Meilleur Film et le Prix Hessischer du Meilleur Film. Puis suivront WOLFSBURG (2003 - Prix FIPRESCI au Festival de Berlin, Prix Grimme), GESPENSTER (FANTOMES) (2005 - en Compétition au Festival de Berlin, Prix de la Critique allemande), YELLA (2007 - Our d'Argent au Festival de Berlin et Prix du Film Allemand pour Nina Hoss), JERICHOW (2008 - en Compétition au Festival de Venise, Prix de la Critique allemande) et enfin DREILEBEN – ETWAS BESSERES ALS DEN TOD (Prix du Film Allemand du Meilleur Film).

HANS FROMM *(Directeur de la photographie)*

Hans Fromm est né en 1961 à Munich. Diplômé de la Staatliche Fachschule für Optik und Fototechnik de Berlin, il exerce le métier de directeur de la photographie indépendant depuis 1989, et enseigne cette discipline à la Deutsche Film und Fernsehakademie de Berlin (DFFB) et à la Filmakademie de Ludwigsburg depuis 1999. Hans Fromm a travaillé comme directeur de la photographie sur tous les films de Christian Petzold. Son nom apparaît également au générique des films DER STRAND VON TROUVILLE de Michael Hofmann (1998), FARLAND de Michael Klier (2004), GEFANGENE de Ian Dilthey (2006) ou encore MEINE SCHÖNE BESCHERUNG de Vanessa Jopp (2007). Il a reçu de nombreux prix, notamment une nomination au Prix Förder pour NOT A LOVE SONG de Jan Ralske (1997), le Prix Grimme pour TOTER MANN (DANGEREUSES RENCONTRES) de Christian Petzold (2002) et une nomination au Prix du Film Allemand et le Prix de la Critique Allemande pour YELLA de Christian Petzold (2007).



FICHE ARTISTIQUE

Barbara **NINA HOSS**
André **RONALD ZEHRFELD**
Klaus Schütz **RAINER BOCK**
Interne Schulze **CHRISTINA HECKE**
Infirmière en chef Schlösser **CLAUDIA GEISLER**
Gardienne Bungert **ROSA ENSKAT**
Stella **JASNA FRITZI BAUER**
Jörg **MARK WASCHKE**
Gerhard **PETER BENEDICT**
Collègue de Schütz **ANETTE DAUGARDT**
Steffi **SUSANNE BORMANN**
Mario **JANNIK SCHÜMANN**
Angie **ALICIA VON RITTBERG**
Friedl Schütz **KIRSTEN BLOCK**
Soeur de Friedl **IRENE RINDJE**

FICHE TECHNIQUE

Écrit et réalisé par **CHRISTIAN PETZOLD**
Directeur de la photographie **HANS FROMM BVK**
Montage **BETTINA BÖHLER**
Chef décorateur **K.D. GRUBER**
Costumes **ANETTE GUTHER**
Son **ANDRÉAS MÜCKE-NIESYTKA**
Mixage **MARTIN STEYER**
Musique **STEFAN WILL**
Consultant scénario **HARUN FAROCKI**
Assistant réalisateur **IRES JUNG**
Producteur exécutif **DORISSA BERNINGER**
Producteurs **FLORIAN KOERNER VON GUSTORF**
MICHAEL WEBER

Une production **SCHRAMM FILM KOERNER&WEBER**
en association avec la **ZDF ET ARTE**

Avec le concours de **MEDIENBOARD BERLIN-BRANDENBURG, BKM, FFA, DFFF**
Ventes internationales **THE MATCH FACTORY**

Allemagne 2012 | 105 min | 35mm / DCP | 1:1,85 | Dolby Digital

