



HAL
open science

Jerichow de Christian Petzold: le film noir entre Amérique et Allemagne

Christophe Dumas

► **To cite this version:**

Christophe Dumas. Jerichow de Christian Petzold: le film noir entre Amérique et Allemagne. *CinémaAction*, 2014, 151, pp.95-101. hal-03123084

HAL Id: hal-03123084

<https://univ-angers.hal.science/hal-03123084v1>

Submitted on 27 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jerichow de Christian Petzold – le film noir entre Amérique et Allemagne

A jamais associé à l'Amérique des années quarante, le film noir présente pourtant, dès l'origine, une affinité marquée avec l'Allemagne. Comme le fait remarquer Bernard Eisenschitz, « énumérer les créateurs du film noir, par exemple, revient à dresser une liste d'Européens, presque tous formés par les studios de Berlin¹ ». Nous rappellerons pour mémoire l'hommage que lui a rendu au début des années soixante-dix, Rainer Werner Fassbinder avec notamment *Le Soldat américain* (1970).

Jerichow, le film de Christian Petzold de 2008 qui fait l'objet de cet article, se place directement dans le prolongement de ces transferts culturels entre l'Allemagne et les États-Unis, qui ont nourri l'histoire du cinéma. Le choix du motif principal, le triangle amoureux constitué par un couple dépareillé et un marginal qui devient l'employé du mari, renvoie directement à l'intrigue du roman de *The Postman Always Rings Twice* de James M. Cain, adapté à plusieurs reprises depuis sa sortie en 1934², notamment par Luchino Visconti (*Ossessione*, 1942), Tay Garnett (1946) et Bob Rafelson (1984).

Nous commencerons par étudier quelle relecture Christian Petzold propose de ce schéma narratif on ne peut plus classique, avant de tenter de mettre en évidence en quoi *Jerichow* s'apparente au film noir. Nous nous attacherons enfin à mettre en valeur les éléments qui font de cette œuvre une réappropriation spécifiquement allemande du genre.

Si le choix du roman sur lequel repose le film est clairement assumé par le réalisateur, il n'en apparaît pas moins que le traitement que lui réserve Christian Petzold témoigne d'une grande liberté. A la mort de sa mère (le film débute par la scène de l'enterrement), Thomas rentre à Jerichow, une petite ville du nord-est de l'Allemagne où il a grandi. Après avoir combattu en Afghanistan, il a décidé de retaper la maison familiale dont il a hérité pour s'y installer afin de chercher du travail. Il fait par hasard la rencontre d'Ali, un Allemand d'origine turque, propriétaire de plusieurs dizaines de fastfoods dans la région. Celui-ci fait la tournée de ses différents établissements, autant pour les approvisionner que pour surveiller les différents gérants, turcs ou asiatiques, dont il se méfie. Il est aidé dans sa tâche par sa femme Laura, à l'égard de laquelle il

éprouve une jalousie malade, jusqu'au jour où la police lui retire son permis de conduire. Il décide alors d'embaucher Thomas qui devient son homme de confiance. Dès lors, le triangle relationnel prend peu à peu forme.

Petzold a remplacé le cadre principal de la station-service du *Facteur* par un jeu sur les allers-retours entre la luxueuse villa en pleine forêt où vivent Ali et Laura et la masure au milieu des prés où s'est installé Thomas. Les deux maisons sont situées à quelques kilomètres de distance l'une de l'autre ; elles se trouvent toutes deux en bordure de route et occupent une place centrale dans la façon dont se nouent les relations entre les trois personnages, mais aussi par la valeur symbolique dont elles sont porteuses. Chacun des trois personnages apparaît en effet à un moment où il tente de donner à son existence une nouvelle impulsion. En reprenant la maison maternelle, Thomas exprime clairement son besoin de retrouver ses racines, le lieu étant associé à l'enfance, à la fois par la photo qui le montre, en compagnie de sa mère, perché dans une cabane dans les arbres et par le fait qu'il a choisi cette même cabane pour dissimuler l'argent (détourné) avec lequel il envisage de financer les travaux de restauration. Pour Laura, la maison dans laquelle elle habite avec Ali témoigne aussi en apparence de cette volonté de trouver un port d'attache après une période tourmentée. Le spectateur apprend pourtant bien vite qu'il s'agit davantage d'une prison dorée et que son mariage avec Ali répond avant tout à des considérations matérielles. En l'épousant, Ali a certes épongé ses dettes, mais sans oublier de faire figurer dans le contrat de mariage une clause précisant que Laura les récupérerait si elle décidait de le quitter. L'intérêt matériel de l'union d'Ali avec Laura saute aussi aux yeux, et celle-ci est indissociable de la maison dans laquelle ils se sont installés : Laura, jeune, blonde, séduisante, est l'incarnation même (au même titre que la maison et la voiture) du statut social auquel est parvenu cet homme né en Turquie, mais elle fait également partie de la quête identitaire de celui-ci, entre volonté de s'intégrer à la société allemande et désir de partir s'installer définitivement en Turquie.

A la différence des personnages de Cain, les relations ne sont pas, chez Petzold, uniquement basées sur la haine et la jalousie. Le personnage de Thomas apparaît même comme l'objet d'un double désir. D'une part, la volonté d'Ali de s'en faire un ami – et pas seulement un employé – est fortement teintée d'une attirance physique. Lorsqu'Ali vient chez Thomas lui proposer de travailler pour lui (entrant dans la maison comme en terrain conquis), la caméra subjective, filme et s'attarde longuement sur le corps nu endormi de Thomas. Cette scène se reproduira après la première nuit que Laura et

Thomas passent ensemble : Laura, habillée, contemple Thomas nu, endormi. Et aussi bien Ali que Laura prononcent alors la même réplique (« Je t'ai aussi fait un café. »), qui renvoie l'écho du désir d'une intimité quotidienne partagée. Le personnage de Thomas apparaît de fait, à l'inverse de celui de Laura – dont on aurait pu attendre, dans la logique du film noir, qu'elle incarnât une femme fatale – comme celui auquel Christian Petzold a choisi de conférer une forte charge érotique, en renversant le schéma « classique » de plusieurs scènes : c'est Laura qui empoigne Thomas pour une étreinte furtive ou bien c'est, contrairement au lieu commun qui veut qu'au réveil la caméra s'intéresse davantage à la nudité de la femme qu'à celle de l'homme, Thomas dont le réalisateur se plaît à montrer le torse nu.

On peut donc constater que Petzold a retenu du schéma originel les éléments de base indispensables à sa narration (relation triangulaire, origine étrangère d'Ali, tentative de meurtre), mais on ne peut pas pour autant considérer *Jerichow* comme un simple remake. Ce qui intéressait Petzold, conseillé en cela par Harun Farocki, c'est avant tout le potentiel de critique sociale contenu par la relation entre le patron et l'employé tel qu'il était présent dans le *Facteur sonne toujours deux fois* et qu'il l'a transposé de l'Amérique de la Grande dépression à l'Allemagne de la fin des années 2000.

Présenter l'être humain aux prises avec un destin inexorable dont les éléments s'enchaînent, sans qu'il soit en mesure d'avoir prise sur eux, place clairement *Jerichow* dans la filiation du film noir américain. La relation entre Laura et Thomas est d'emblée présentée comme vouée à l'échec, en raison de l'absence de ressources de Thomas. Et les occasions de s'en apercevoir sont nombreuses : Parce qu'il ne possède pas le moindre sou vaillant, Thomas ne saurait représenter une issue de secours valable. Supprimer Ali ne relève pas d'un quelconque choix puisqu'il s'agit de l'unique solution pour Laura et Thomas de vivre leur amour. L'annonce de la maladie d'Ali, en plus de mettre un terme à ses projets d'avenir, contrecarre la tentative de meurtre. A quoi bon en effet tuer un homme qui n'a plus que quelques mois à vivre ? Mais là encore, la roue du destin ne peut s'arrêter aussi facilement. C'est au moment où Laura tente de faire comprendre à Thomas qu'il leur faut renoncer à leur projet qu'Ali découvre, dans les buissons, le briquet de Thomas (en forme de petite voiture rouge) auquel Petzold confère une valeur symbolique qui le rapproche du bâton de rouge à lèvres de Lana Turner dans le film de

Tay Garnett, dont il apparaît comme le pendant masculin. Entre son apparition lors de la scène où Ali embauche Thomas et la séquence finale (au cours de laquelle il signale la présence de Thomas dans les parages), cet objet souligne à la fois le revirement du destin et la trahison de Thomas à l'égard d'Ali.

Les relations humaines marquées par le mensonge et la trahison constituent un autre aspect typiquement noir de *Jerichow*. La duplicité de chacun des personnages constitue la base des relations humaines, que ce soit entre Ali et Thomas ou entre Laura et Ali ou entre Ali et les gérants de ses fastfoods. Il faut y voir une allégorie de la société contemporaine où l'argent est montré comme le facteur qui corrompt (Thomas et Laura mentent pour dissimuler une somme d'argent et les employés d'Ali essaient de détourner une part de l'argent qu'ils lui doivent.) C'est la relation entre Thomas et Ali qui est la plus emblématique : Lors de leur toute première rencontre, alors que Thomas monte dans la voiture d'Ali pour essayer de la sortir du fossé, il aperçoit sur le siège passager une importante somme en liquide, ce qui place d'emblée leur relation sous le signe de l'argent.

Les choix de mise en scène de Christian Petzold visent également à renforcer cet aspect. Le nombre important de scènes tournées dans le véhicule d'Ali, par exemple, contribue à l'exacerbation de la tension, qui tient en grande partie à l'exiguïté de l'espace et aux partis-pris de mise en scène qui en découlent. Plus essentielle encore nous paraît être l'importance accordée aux jeux de regards. Ainsi, dans la scène précédemment évoquée, l'échange entre Thomas et son rival se résume à un champ-contrechamp par lequel Thomas semble interroger Ali sur la présence de cette somme placée en évidence (Comme élément tentateur ? Comme signe de réussite sociale?) sans que le regard que lui lance Ali apporte une réponse univoque. La scène centrale du film qui se déroule sur la plage où Ali, Laura et Thomas sont réunis pour fêter l'embauche de celui-ci, en fournit un autre exemple. Si l'on constate en effet que dans le scénario, Christian Petzold a renoncé à intégrer une première tentative de meurtre, un échange de regards entre Thomas et Laura en tient pourtant quasiment lieu. Alors qu'Ali se tient au bord de la falaise, celle-ci cède et il parvient de justesse à éviter la chute en s'accrochant aux racines. Thomas observe la scène de loin, mais avant de se précipiter au secours d'Ali, il lance à Laura (qu'il vient d'embrasser pour la première fois, mais qui l'a repoussé) un regard interrogateur qui ne peut guère s'interpréter que comme l'expression de son manque d'envie de secourir Ali. L'amorce de complicité suggérée par cette nouvelle utilisation du champ-contrechamp est cependant réduite à néant par la non-réponse de

Laura, qui prend la forme d'un regard impassible et conduit finalement Thomas à sortir son patron du mauvais pas dans lequel il se trouve.

La tension ne naît pas seulement du suspens lié à l'échec ou à la réussite de la tentative de meurtre, mais aussi de l'incertitude et de la menace potentielle que fait planer l'absence d'Ali pendant la deuxième moitié du film. Le spectateur, qui est seul à savoir que son départ pour la Turquie n'est qu'un prétexte et qu'il n'a, en réalité, pas pris l'avion, est invité à relier ce faux départ à la méfiance d'Ali. Et à maintes reprises, cette tentation est renforcée par la situation qui conduit à interpréter certains plans comme filmés par une caméra subjective reflétant la perspective d'Ali, espionnant les amants ou donne à penser qu'il va surgir à l'improviste. Il en va ainsi de la scène, où alors qu'elle est seule chez elle, Laura sort de la maison et, faisant fi de toute précaution, appelle Thomas. En jouant sur l'« omniscience » du spectateur, Petzold renforce l'atmosphère étouffante qui naît de cette incertitude, a fortiori dans une scène de nuit.

Il est, à ce sujet intéressant, de noter que Petzold s'éloigne ostensiblement des « canons » du film noir en matière d'éclairage. On peut même dire qu'il se situe le plus souvent aux antipodes des jeux d'ombre et de lumière cultivés dans les années quarante. Il s'agit là de la volonté consciente de ne pas tomber dans le cliché qui l'aurait amené à utiliser le même registre que les précurseurs du noir. Petzold avoue sa préférence pour une lumière franche, un soleil qui tranche avec la noirceur des sentiments et du milieu dans lequel évoluent les personnages plutôt que de la souligner. « J'aime que le monde respire et dise que ça vaut la peine de vivre. Ce que je veux, c'est que le drame ait lieu, qu'il infecte le monde, qu'il le contamine, mais pas l'inverse. Quand le décor est lui-même menaçant, c'est trop simple³ ».

Intéressons-nous pour terminer aux aspects spécifiquement allemands de *Jerichow*, à commencer par les éléments qui ont conduit Christian Petzold à choisir cette région du nord-est de l'Allemagne. Il explique, d'une part, le caractère fortuit de son choix, provoqué par la photo d'un panneau indicateur de la ville, faite par son fils lors du tournage de *Yella*, son film précédent. Il est pourtant difficile de passer sous silence la connotation biblique du toponyme. Jerichow, située à une centaine de kilomètres à l'est de Berlin, ne devrait-elle pas être regardée comme une métaphore de la cité en ruines ? D'autant que Petzold n'en a retenu que le nom, l'essentiel du film ayant été tourné dans la Prignitz (qui avait auparavant déjà servi de cadre à *Yella* et à

Toter Mann), l'une des régions les moins peuplées d'Allemagne et l'une des plus déshéritées sur les plans économique et social, avec un taux de chômage nettement supérieur à la moyenne nationale qui avoisinait les 15% en 2008.

La localisation est par ailleurs indissociable du choix de la trame narrative. Petzold souhaitait placer au cœur de son prochain film, un rapport de forces social. C'est grâce au cinéaste Harun Farocki, conseiller sur la plupart des films de Petzold, qu'il s'était décidé à adapter *The Postman always rings twice*. C'est en effet un même fil rouge qui mène de l'Amérique de la Grande Dépression (dans le roman de Cain et le film de Garnett) aux régions déshéritées de l'Allemagne orientale d'après la Réunification (chez Petzold) en passant par l'Italie post-fasciste (chez Visconti). La toile de fond y est chaque fois constituée par une société en crise, dans laquelle le sentiment d'être le jouet de phénomènes d'oppression économique se manifeste de façon particulièrement aiguë et dans laquelle tout se monnaie, y compris les relations amoureuses.

Car c'est bien, au final, un tableau de l'Allemagne en ce début de XXIème siècle que Petzold a voulu livrer dans ce film, où « le néolibéralisme a dissous les institutions, qui ne prennent plus en charge les individus. Les gens se retrouvent dans le vide. L'individualisme crée la solitude. C'est aussi sensible en termes d'espace et d'architecture. Avant, les églises, comme les cinémas, étaient au centre des villes. Aujourd'hui, ce sont les banques. L'école, l'assurance-maladie, tout cela a été privatisé. Le service public n'existe plus. Dans l'ex-Allemagne de l'Est, c'est désormais la même chose, en pire. Tout a été rénové, mais il n'y a plus de vie. On a dépouillé 17 millions de gens de leur histoire⁴ ».

La plongée dans cette Allemagne touchée de plein fouet par les restructurations menées depuis 1990, mais aussi par les réformes radicales du marché du travail et de l'assurance-chômage du gouvernement Schröder est loin d'être réduite au rang d'anecdote. Plusieurs scènes sans lien direct avec la narration s'attachent à disséquer les dysfonctionnements du système et les aberrations du néo-capitalisme : Qu'il s'agisse d'un entretien de Thomas avec une conseillère de l'agence pour l'emploi afin de trouver un petit boulot ou de l'humiliation de devoir présenter son justificatif de perception d'allocations Hartz IV à la caissière du supermarché, Petzold cherche à dénoncer l'extrême froideur du monde contemporain. Thomas tout en bas de l'échelle, chômeur et sans ressources, mais aussi la conseillère et la caissière, qui remplissent leur tâche sans la moindre humanité ; elles aussi sont, d'une certaine manière, victimes du système dans

lequel elles pensent pouvoir survivre e, écrasant ceux qui sont encore plus faibles qu'elles, alors que l'être humain ne peut échapper aux contraintes économiques de son environnement.

Le personnage d'Ali permet d'insérer dans le film une autre problématique récurrente de l'Allemagne des années 2000. Il est présenté avec insistance comme un représentant de cette catégorie de Turcs arrivés très jeunes dans le pays et qui ont déployé des efforts considérables pour s'intégrer dans la société allemande. Ali y est parvenu au-delà de toute espérance et, pourtant, il demeure un étranger. L'attitude de la police (qui cherche à tout prix à le surprendre en flagrant délit de conduite en état d'ivresse et finit par y parvenir) est révélatrice : en lui retirant son permis, c'est l'activité économique de son entreprise qui est directement mise en péril. Par ailleurs, il présente lui-même un certain archétype des gens à cheval sur deux cultures : il est en quête de repères, ne se sentant ni vraiment Turc, ni tout à fait Allemand. Quand il invite Thomas à danser avec Laura, c'est pour que ces derniers lui montrent « comment les Allemands dansent ». Il s'agit là, au demeurant, d'un point commun aux trois personnages qui incarnent, chacun à sa façon, une tentative de construire un chez-soi qui lui permette de renouer avec ses racines. Thomas, par son souhait de retaper la maison de sa mère et Ali par son rêve de bâtir une maison en Turquie et de partir s'y installer. Quant à Laura, l'argent qu'elle essayait en vain de mettre de côté à l'insu d'Ali devait lui permettre d'acheter sa liberté et son indépendance. Petzold décrit cette quête commune qu'il qualifie de « construction d'un chez-soi » (*Heimat-Building*) de la façon suivante : «L'existence de ces personnages s'est complètement embourbée. Ils retournent comme des animaux blessés en rampant dans la maison de leurs parents. Et c'est là qu'ils se disent : Ça ne peut plus continuer comme ça, il faut que je reconstruise quelque chose⁵. »

L'ambiguïté du processus (tout comme celle du terme allemand *Heimat*) repose dans le choc qui oppose les deux destins de Thomas et d'Ali. Cette quête d'un refuge est en effet indissociable de l'exclusion de l'autre, qui incarne une menace potentielle. En convoitant Laura, qui fait partie intégrante du rêve allemand d'Ali, Thomas contrecarre évidemment le projet de celui-ci, dans un mélange d'envie et de xénophobie. Comment ne pas entendre ici l'écho du rejet de l'étranger à qui l'on reproche de prendre aux Allemands leurs femmes et leurs emplois, qui plus est dans une région particulièrement touchée par ce sentiment ?

Enfin, la volonté d'inscrire l'action du film dans un paysage précis, celui de l'Allemagne du Nord, doit être comprise comme une tentative de mettre en évidence l'interaction entre les personnages et un terroir, notamment grâce au jeu sur les références historiques et culturelles. La présence affichée de la forêt, qui est à la fois le lieu du refuge, mais aussi celui d'où peut surgir le danger (Il suffit de penser aux plans où Laura est épiée de l'extérieur de la maison par un personnage situé précisément dans la forêt, aux bruits qui en proviennent et de rappeler que la police guette Ali à cet endroit précis, espérant le surprendre) renvoie à la longue tradition du motif dans les arts du monde germanophone. Par ailleurs, dans la région choisie par Christian Petzold, l'espace s'ouvre aussi sur l'horizon plat de la plaine d'Allemagne du Nord, interrompu par des zones commerciales qui tiennent de plus en plus lieu de villes. Le réalisateur y voit la marque d'une Allemagne qui rêve depuis toujours d'un ailleurs, ce qui se manifeste par les toponymes qu'on y rencontre : Philadelphia ou Neu-Boston par exemple⁶.

S'intéresser aux mécanismes du fonctionnement de la société et aux interactions humaines qui s'y jouent, semble être pour Christian Petzold la voie choisie pour dresser, film après film, le tableau de l'Allemagne d'aujourd'hui (*Yella* en 2007 soulignait la place croissante de la finance dans le monde) ou d'hier (*Barbara*, sorti au printemps 2012, met en scène une jeune femme médecin aux prises avec la surveillance omniprésente et intimidante de la Stasi à l'aube des années 80, dans une R.D.A. dont les paysages rappellent fortement ceux de *Jerichow*).

Pour traiter des rapports de domination dans la société, il a choisi le genre du film noir, tout en donnant à *Jerichow* un ancrage local précis, le genre semblant particulièrement adapté pour mettre en scène une société déjà très américanisée dans sa répartition démographique éclatée et une présence de vastes espaces, au demeurant rares dans le reste du pays. « Ce côté américain que j'ai trouvé dans l'Est de l'Allemagne a rejoint dans mon esprit ma réflexion sur le roman de James M. Cain. J'ai eu le sentiment que ce n'était pas moi qui plaquais le roman sur une région. Mais que c'était la région elle-même qui avait choisi le roman⁷. »

Christian Petzold a donc choisi de traiter l'américanisation de la société allemande sans renier ses origines et en s'inscrivant à la fois dans la tradition

cinématographique américaine par le biais du film noir, mais en reprenant aussi le schéma traditionnel du *Heimatfilm*, un genre cinématographique très en vogue dans l'Allemagne des années 50 (évidemment dépouillé chez Petzold de tout son décorum kitsch et sirupeux) comme l'a fait remarquer Alasdair King, pour qui *Jerichow* relèverait du genre du « *Heimatfilm noir* »⁸. Il parvient ainsi à dépasser un cadre strictement national pour montrer de quelle manière, à cause de contraintes extérieures, un quotidien ordinaire peut basculer dans le crime.

- 1 Bernard Eisenschitz, *Le cinéma allemand*, Armand Colin, 2008, p.74.
- 2 Gilles Ménégald, « *Quatre avatars filmiques du Facteur sonne toujours deux fois (Pierre Chenal, Luchino Visconti, Tay Garnett, Bob Rafelson)* » in : Ariane HUDELET et Shannon WELLS-LASSAGNE (Éds.) *De la page blanche aux salles obscures. Adaptation et réadaptation dans le monde anglophone*. Presses universitaires de Rennes, 2011, p.195-207.
- 3 Christian Petzold, « *Berlin année 00 : entretien avec Christian Petzold* », in *Les Inrocks*, 26 avril 2009
<http://www.lesinrocks.com/2009/04/26/cinema/actualite-cinema/berlin-annees-00-entretien-avec-christian-petzold-1141790/>
- 4 Christian Petzold, entretien avec Jacques Mandelbaum, *Le Monde*, 21 avril 2009.
http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/04/21/christian-petzold-je-pese-mes-mots-on-nous-a-profondement-hais_1183418_3476.html
- 5 Christian Petzold, interview accordée au quotidien berlinois *Der Tagesspiegel*, 5 janvier 2009
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/kino/christian-petzold-bleiben-ist-niederlage/1409778.html>
- 6 Christian Petzold, *ibid.*
- 7 Christian Petzold, interview en ligne au site *Kino-Zeit.de*, 9 décembre 2008
<http://www.kino-zeit.de/news/ostdeutschland-hat-sich-seinen-roman-gesucht-christian-petzold-zu-seinem-film-gerichow>
- 8 Alasdair King, *The Province Always Rings Twice : Christian Petzold's Heimatfilm noir Jerichow*.
in : http://german.berkeley.edu/transit/2010_2011/articles/KingJerichow.html