

Mélikah Abdelmoumen (TELUQ/Université de Montréal)

**« Je suis votre public » – ou l'espion comme spectateur amoureux  
(*La vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmarck – Allemagne, 2006)**

*All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts*  
Shakespeare

Tout commence par la magie noire d'une technologie étatique implacable, au service d'un système totalitaire, opportuniste et perclus de mauvaise foi. Dans la R.D.A. de 1984, Gerd Wiesler (Ulrich Mühe), homme droit jusqu'à la rigidité, professeur et capitaine à la Stasi, fait découvrir à un groupe d'étudiants les finesses perverses de l'interrogatoire grâce aux enregistrements sonores dont ils font systématiquement l'objet. D'entrée de jeu, on assiste donc à la mise en images, en son et en musique – à la *cinématographisation*, si l'on veut – d'une bande sonore glauque, que les autres personnages doivent décoder par le biais de l'ouïe seulement : nous voyons ce que les étudiants de Wiesler écoutent, et ce dont Wiesler se souvient en le réentendant. Autrement dit, dès ce préambule, on a un film dans un film, le lien entre les deux niveaux de réalité étant celui créé par les appareils d'écoute secrète et de reproduction sonore. On découvre ainsi une alternance entre les plans où le professeur Wiesler se sert d'un magnétophone à bandes sophistiqué pour faire entendre à la classe l'interrogatoire d'un suspect désespéré (un « traître au système » manipulé et malmené jusqu'à lui faire avouer tout ce qu'il doit avouer), et la mise en images de ce que les étudiants doivent écouter, et surtout décoder. Cette introduction à une histoire qui se passera entièrement à l'extérieur de toute salle de classe est loin d'être anodine : elle met en place les indices nécessaires au décryptage du film lui-même. Au sujet du *Néroscope* de Brian Lumley, dans son passionnant article publié dans ce dossier, Fabienne Claire Caland explique qu'il « déjoue [...] les attentes du genre espionnage pour insuffler une dimension fortement fantastiquante d'une part, et d'autre part pour dynamiser la procédure habituelle où l'écoute n'est qu'un processus décrit rapidement, voire éliminé de la narration au profit de l'action qui en découle. ». On pourrait en dire tout autant de *La vie des autres*<sup>1</sup>, à cette distinction près qu'il déjoue les attentes du genre en y ajoutant – plutôt qu'une dimension fantastiquante – une philosophie fortement brechtienne et une réflexion poussée, profonde, étonnante sur le rôle de l'art (cinématographie, théâtral et littéraire) dans l'existence de ceux qui le reçoivent.

\*

**Tout commence au théâtre (l'opération « Lazlo »)**

Son cours sur les rudiments de l'interrogatoire stasien à peine terminé, Wiesler est invité au théâtre par son ami et supérieur, l'ambitieux Colonel Anton Grubitz (Ulrich Tukur). La pièce qu'ils vont voir, signée de la plume de Georg Dreyman (Sebastian Koch), seul écrivain non subversif du pays<sup>2</sup>, révélera à Wiesler la belle, talentueuse et envoûtante Christa-Maria Sieland (Martina Geddeck), grande actrice de la République. Au cours de cette représentation, il est happé tant par la performance de l'artiste que par ce qui se passe dans la salle, hors-scène – la présence de l'auteur au balcon, son étreinte amoureuse avec Sieland une fois la pièce finie, la présence du Ministre Bruno Hempf parmi les dignitaires, aux premiers rangs. À l'issue de la représentation, au moment d'aller saluer le ministre Hempf, le Colonel Grubitz reprend pour son propre compte la proposition de Wiesler, dont il s'était d'abord gentiment moqué : faire surveiller Dreyman, « exactement le genre de type arrogant dont [il dit] à [ses] étudiants de se méfier<sup>3</sup> »... Cette idée lui vaudra force félicitations de la part du ministre et ravira ce dernier, sans que l'on sache encore bien pourquoi<sup>4</sup>.

La surveillance de Georg Dreyman, sous le nom d'opération « Lazlo », commence donc. Lors de l'absence de l'écrivain, dans une scène proprement glaçante, les hommes de la Stasi criblent l'appartement de micros cachés et installent, dans le grenier désaffecté de l'immeuble, un poste d'écoute sophistiqué, que Wiesler occupera le jour, relayé la nuit par un jeune collègue un peu désinvolte, Udo. C'est alors que l'espion découvrira ce à quoi ressemble la vie des autres, et que sa vie à lui en sera bouleversée. Non content d'épier le couple de la belle actrice et de l'écrivain, Wiesler finira par intervenir directement dans une histoire de laquelle il est censé être strictement spectateur... ou, plutôt, strictement auditeur, car ce que nous, spectateur de *La vie des autres*, voyons à l'écran, ce qui se passe dans l'appartement des amoureux, l'espion, lui, *ne peut que se l'imaginer*.

Les choses commencent en effet à se compliquer lorsqu'il découvre que la voiture dont il a vu à plusieurs reprises sortir Christa-Maria Sieland, lors de la première phase de la filature (alors qu'il espionnait de visu depuis les environs de l'immeuble du couple, avant que les micros ne soient posés dans l'appartement), est celle du ministre Hempf lui-même, avec lequel elle a une aventure motivée davantage par la crainte de tout perdre que par réelle ambition ou par arrivisme. Les raisons qui ont poussé le ministre à souhaiter que Dreyman soit mis sous surveillance et que l'on trouve à tout prix quelque chose contre lui deviennent ainsi plus claires... Et le doute commence à s'immiscer en Wiesler, qui ira jusqu'à demander à son ami Grubitz, « est-ce bien pour cela qu'on s'est engagés<sup>5</sup> ? », oubliant que si Hempf souhaite faire espionner Dreyman simplement pour se débarrasser d'un rival gênant, lui-même, Wiesler, n'avait pas non plus au départ des motifs aussi nets qu'il veut bien se le faire croire... Les hommes de la RDA, dans *La vie des autres* – à l'exception de Grubitz qui ne fonctionne que par ambition ou peur d'être sanctionné par ses supérieurs –, ont tous été happés par le jeu d'une actrice, et dans le cas de Wiesler et Hempf motivés bien davantage par une étrange jalousie à l'égard du dramaturge dont elle est amoureuse que par le devoir ou la conviction...

Quoi qu'il en soit, Wiesler, qui reste profondément engagé dans l'idéologie de son parti, n'a pas le choix de poursuivre une mission qu'il sent devenir de moins en moins honnête. Son rôle semble tracé pour lui, inéluctable. Pourtant, un soir, il quitte sa position d'épieur passif et tente d'agir. Lorsque par la seule caméra dont il

dispose, située à l'entrée principale de l'immeuble, il voit la voiture du ministre arriver, Wiesler manipule la sonnette de l'appartement pour forcer Georg Dreyman à descendre de chez lui, à ouvrir le portail et à voir ce qui se passe entre sa compagne et le ministre. C'est donc par le biais du son (le bruit de la sonnette d'entrée) que l'espion/auditeur interviendra d'abord dans la vie de sa « victime ». Ce dont Wiesler ne se doute pas, c'est la réaction qu'aura l'écrivain lorsqu'il se retrouvera, comme le dit l'espion lui-même, à « l'heure des vérités amères<sup>7</sup> », et malgré lui dans la position de celui qui épie sa femme. Dans *La vie des autres*, on le verra, les rôles ne sont jamais définitivement attribués, les personnages jamais cantonnés à une position définitive, homogène ou même cohérente...

Quoi qu'il en soit, même s'il a tout compris, Dreyman ne dira pas un mot à sa compagne, et ira même jusqu'à se cacher dans le vestibule pour qu'elle rentre sans se rendre compte qu'il l'a vue. Une fois que Christa-Maria, après s'être effondrée en larmes sous la douche, finira par venir se blottir dans le lit, et qu'elle lui demandera de simplement la prendre dans ses bras, il le fera, amoureuxment, et sans lui poser de questions. Les vérités amères, pour ce couple qui s'aime d'un amour inédit voire inimaginable pour Wiesler, restent dans le domaine du non-dit et des silences, non pas tant par lâcheté (même s'il y a sans doute de cela aussi) que par la reconnaissance tacite des conditions qu'impose à tout homme et à toute femme, à *tout artiste*, un système politique comme celui de la RDA. Comme si une part d'eux se savait écoutée. Comme s'ils sentaient confusément que c'était dans une communication, une communion sans mots, sans voix, que se trouvait la seule liberté possible, le seul espoir d'un réel rapport humain.

## L'art adoucit les moeurs...

Dans la suite de l'intrigue, Wiesler passera de l'étonnement contenu à un véritable engagement émotif à l'égard du couple, d'abord à l'occasion d'une scène étonnante où il s'introduit dans l'appartement des épiés pour y dérober un livre, un exemplaire des oeuvres complètes de Brecht, dont il a entendu Dreyman parler lors d'une soirée. L'échec du vilain tour qu'il a voulu jouer à l'écrivain (pour lui apprendre « les vérités amères ») et surtout la force de son amour pour Sieland l'ont à ce point ébranlé qu'il a tenté, au cours d'une scène à la fois grotesque et triste, de les oublier dans les bras indifférents d'une prostituée qui était une version vulgaire de Christa-Maria... Ce n'est qu'après son départ, au contact d'un des poèmes de Brecht compris dans le livre dérobé, lu en voix-off par Dreyman, que Gerd Wiesler, allongé sur son canapé dans son triste appartement d'officier de la RDA, réussira à trouver la chaleur et l'amour qu'il a découverts entre Sieland et Dreyman, dont l'absence dans sa propre vie semble si soudainement et si violemment le faire souffrir :

Par un beau jour du bleu septembre,  
 Silencieux, sous un jeune prunier,  
 Je la tenais, la calme et pâle aimée,  
 Entre mes bras comme en un rêve tendre.  
 Au-dessus de nous, au beau ciel d'été,  
 Il y avait tout là-haut un nuage,  
 Toute blancheur, longuement je le vis  
 Et quand je le cherchai, il avait fui<sup>8</sup>.

La transformation du visage de l'acteur, qui semble peu à peu s'humaniser, ne

contribue d'ailleurs pas peu à l'effet produit sur nous, spectateurs, sans qu'il soit nécessaire qu'une seule parole soit prononcée.

Mais plus encore, c'est au cours d'une scène-pivot du film que l'espion bascule, et se transforme en une sorte d'ange gardien. Rappelons-en brièvement le contexte : lorsque Georg Dreyman (et donc Wiesler avec lui) apprend par téléphone (encore une information importante pour l'intrigue qui passe par l'ouïe) que son grand ami, le metteur en scène Jerska, interdit de scène depuis dix ans, a fini par se suicider, il récupère sur son piano une partition, cadeau de ce dernier lors d'une soirée d'anniversaire. La « Sonate de l'homme bon », envoûtante et triste, jouée par Dreyman avec la sensibilité littéralement contagieuse qui est la sienne, est alors entendue par Wiesler, à travers son casque d'écoute. C'est ici que commence la scène-pivot en question : lors d'un montage parallèle, la caméra tourne autour du pianiste comme elle tourne autour de celui qui l'épie depuis le grenier de l'immeuble dans un mouvement similaire, si « organique » que les deux personnages, celui qui joue et celui qui l'entend, finissent presque par se confondre... nous découvrons bientôt Wiesler, casque sur la tête, dans sa pièce toute grise, en larmes. Dès lors, l'espion est *irréversiblement happé*. Plus rien ne sera pareil, après ce moment où le bruissement de la vie des autres se transforme en musique et où en plus d'écouter, il se met enfin à *entendre*. Voici d'ailleurs les mots mêmes du réalisateur, tirés de l'avant-propos au scénario traduit en français, au sujet de l'image étrange à partir de laquelle s'est construit tout le film, et qui correspond précisément à cette scène<sup>9</sup> :

Tandis que je réfléchissais, une image s'imposa : le plan rapproché d'un homme dans une pièce lugubre, un homme qui portait sur ses oreilles des écouteurs dans lesquels résonnait une musique merveilleuse. Et lorsque cette image me fut apparue, les idées m'assaillirent comme une avalanche : cet homme n'écoute pas cette musique pour son plaisir personnel, mais parce qu'il est contraint d'espionner quelqu'un, un ennemi de ses idées, mais un ami de cette musique. Qui est cet homme assis là ? Qui espionne-t-il<sup>10</sup> ?

Florian Henckel von Donnersmarck attribue l'apparition de cette image à une anecdote qu'on lui a racontée un jour, et selon laquelle Lénine s'interdisait d'écouter *L'Appassionata* de Beethoven parce qu'il craignait qu'elle le rende incapable de faire la révolution – « il arrive qu'une musique vous force à placer l'être humain au-dessus de l'idéologie, le sentiment au-dessus des principes, l'amour au-dessus de la rigueur<sup>11</sup> ». Ainsi, après cet instant charnière, l'espion commence à parasiter la vie de ceux qu'il épie.

## **Je suis votre public – vous êtes mon spectacle**

Car bientôt Gerd Wiesler ira encore plus loin dans l'intrusion... Si, lorsqu'il a provoqué la prise de conscience par Dreyman du fait que Christa-Maria avait une aventure sordide avec le ministre Hempf, ses intentions étaient plutôt mystérieuses – cruauté pure ? zèle excessif ? ou encore, dureté presque paternelle, ayant pour but de faire voir la lumière à l'amoureux fait cocu ? –, dans ce cas-ci, elles sont indubitablement « bonnes ». En effet, un soir où Christa-Maria quitte son compagnon pour la soirée en prétextant une visite chez une amie de collège, l'espion-auditeur passera pour ainsi dire de l'autre côté de l'écran.

Ce soir-là, depuis son poste d'écoute, Wiesler entend Dreyman confronter sa compagne, et lui avouer qu'il sait où elle va quand elle sort ainsi, et pourquoi. Avec une douceur et un calme qui n'ont d'égal que l'amour profond et inconditionnel qu'il lui porte, il la supplie de ne pas aller à la rencontre du ministre. « Tu n'as pas besoin de lui<sup>12</sup> », « tu es une grande artiste<sup>13</sup> », insiste-t-il... Mais en vain. Alors que l'actrice réaliste explique à l'écrivain idéaliste que, tout autant qu'elle, il couche avec le système pour continuer à pouvoir exercer son métier, voir ses pièces montées, et tout simplement vivre sa vie dans une illusion de liberté<sup>14</sup>, au grenier, à son poste, l'espion retient son souffle... jusqu'à ce que, changement de quart oblige, son remplaçant arrive et lui retire son casque d'écoute. Wiesler semble soudain se transformer en un enfant arraché malgré lui à une histoire qui le passionnait.

L'espion n'aura donc pas l'occasion d'entendre Christa-Maria sortir de chez elle malgré les supplications de Dreyman, lorsqu'il quittera lui-même l'immeuble et que, bouleversé, il ira se réfugier dans un bar glauque... où il se trouvera justement, pour la première fois, physiquement à proximité de l'actrice, venue échouer à une table du même bar, en larmes, et boire un cognac pour se donner du courage. Alors, dans un moment jubilatoire au cours duquel c'est nous, spectateurs, qui retenons notre souffle, l'espion qui ne devait qu'observer de loin s'approche de l'actrice, et vient lui parler. L'essentiel de leur conversation vaut la peine d'être reproduit ici.

WIESLER (*ânonnant un peu*) : Madame ?

CHRISTA-MARIA (*sans lever les yeux*) : Laissez-moi, je voudrais être seule.

WIESLER : Mme Sieland...

CHRISTA-MARIA : Nous nous connaissons ?

WIESLER : Vous ne me connaissez pas, mais je vous connais.

*Il a capté son attention. Il s'assoit en face d'elle en titubant un peu.*

WIESLER : Beaucoup de gens vous aiment... juste parce que vous êtes comme vous êtes.

CHRISTA-MARIA : Les acteurs ne sont jamais comme ils sont.

WIESLER : Vous, si.

*Elle lui lance un regard intrigué.* WIESLER : Je vous ai vue sur scène. Vous étiez plus vous-même... que vous l'êtes maintenant.

*Christa sourit de cette formulation maladroite et de son contenu, qui lui fait plaisir.*

CHRISTA-MARIA (*souriante, s'efforçant de prendre l'air ironique*) : Vous savez comment je suis ?

WIESLER : Mais enfin, je suis votre public.

[...]

CHRISTA-MARIA : Vous la connaissez bien, cette Christa-Maria Sieland. Qu'en pensez-vous... Blesserait-elle quelqu'un qui l'aime par-dessus tout ? Se vendrait-elle pour l'art ?

WIESLER : Se vendre pour l'art ? Mais l'art, elle l'a déjà. Ce serait une bien mauvaise affaire. Vous êtes une grande artiste. Vous ne le savez pas ?

*Christa le regarde longuement, songeuse. Une bonne partie du chagrin qu'on lisait sur son visage se dissipe. Elle pose quelques pièces sur la*

*table et se lève.*

CHRISTA-MARIA : Et vous, vous êtes un homme bon<sup>15</sup>.

Les deux paroxysmes de cette scène, les mots de Wiesler, « Je suis votre public », et la dernière phrase que lui adresse Christa-Maria avant de quitter le bar, « Vous êtes un homme bon », ouvrent soudain une nouvelle perspective sémantique au film : d'une part, la reprise du thème de l'homme bon, d'abord appliquée à Dreyman lorsque son ami Jerska lui offre la partition de la sonate, est maintenant repris pour être attribué à Wiesler par Christa-Maria ... Une gémellité est ainsi établie entre l'épieur et l'épié, l'éternel spectateur et le créateur, gémellité déjà introduite par la scène, mentionnée ci-dessus, où Wiesler écoutait Dreyman jouer la pièce au piano, le mouvement circulaire de la caméra établissant, par leur position assise, un parallèle entre eux... Gémellité déjà présente au moment où Wiesler lisait le Brecht de Dreyman, avec en tête non pas sa propre voix mais celle du dramaturge. Cette correspondance de l'épieur et de l'épié sera filée tout au long du reste de l'intrigue.

Ensuite le spectateur, entendant cette phrase, « Je suis votre public », est forcé de réajuster la lunette à travers laquelle il regardait *La vie des autres*. S'il a été attentif, il se souvient maintenant que tout cela a commencé au théâtre, ou plus précisément, quelque part entre la scène et la salle, à cheval sur le spectacle et l'espace à partir duquel on y assiste. Un autre visionnage lui permettra également de remarquer que dans cette scène cruciale de la représentation de la pièce de Dreyman, un plan assez long a révélé Wiesler scrutant le programme du spectacle, plan dont le cadrage nous permet de voir, en évidence, les photos de Sieland et de Dreyman sous le titre de la pièce, « Visages de l'amour », comme s'ils étaient non pas actrice et auteur, mais bien personnages du drame qui s'apprête à commencer, celui de ce film... Et personnages d'un drame, ils le sont : celui auquel assiste d'abord de loin, avec son armada de machines et de micros, Gerd Wiesler, avant d'y être à ce point happé qu'il finit par vouloir y *entrer*, à la fois en en infléchissant le déroulement, et en en devenant partie prenante.

*La vie des autres*, commence donc à déployer devant les yeux du spectateur ébahi, sa véritable nature et toute sa complexité : non pas simple film d'espionnage moraliste sur la Stasi, mais oeuvre humaniste sur les conséquences de l'espionnage et sur ses ramifications humaines (ici, l'espion n'est pas simplement le méchant et les épiés les victimes, ni l'inverse, tous les personnages sont criblés de contradictions et de schizes)... *La vie des autres*, quelque chose comme une fable sur l'écoute qui se transformerait en *entendement* ; sur le son déshumanisé qui, par la technologie qui le capte, se muerait en musique ; sur ce qu'il advient quand la performance, qu'elle soit théâtrale, littéraire ou cinématographique, se confond avec la vie dans toutes ses palpitations les plus infimes, et vice-versa. *La vie des autres*, film sur la création artistique et sur le rapport de fascination qu'entretient avec elle le spectateur, tous sens en alerte...

Cette nouvelle couche sémantique/symbolique sera confirmée dans la séquence suivante lorsque, le lendemain matin, au moment de reprendre, Wiesler trouvera Udo endormi à son poste et que plutôt que de le gronder comme il a l'habitude de le faire, il se précipitera pour lire subrepticement le rapport de la nuit, et constatera que son intervention auprès de Christa-Maria a eu l'effet escompté. L'espion lit le compte rendu de son collègue comme on lirait un roman auquel on revient après

avoir été forcé de le lâcher, les mots de la page en surimpression sur l'image feutrée des retrouvailles du couple (Christa-Maria l'a écouté, elle a posé un lapin à Hempf et est rentrée) et d'une nuit d'amour torride, filmées au ralenti, au son d'une magnifique musique romantique signée, comme l'ensemble de la trame sonore, Gabriel Yared... Nous voyons et entendons, en surimpression sur la page du rapport, ce que le lecteur construit mentalement à partir du texte qu'il parcourt, soulagé. Les amants se sont réconciliés, grâce à lui.

## Essaie d'être bon

Le suicide de Jerska aura une autre conséquence majeure sur le déroulement de l'intrigue, et sur sa signification – conséquence qui verra encore une fois la frontière entre épieur et épié, public et artiste, brouillée.

En allant à l'enterrement de ce dernier, lors d'une séquence accompagnée de la chanson « *Stell dich mitten in den Regen* » – dont le refrain lancinant ne cesse de répéter « *und versuche gut zu sein* » (« et essaie d'être bon ») – Georg Dreyman entreprendra sa première action contestataire, l'écriture d'un texte essayistique sur le suicide en R.D.A., doublé d'un hommage à Jerska, texte qu'il peaufinera avec l'assistance de son ami Hauser dans le but de le publier clandestinement à l'Ouest, dans le journal *der Spiegel*... Les dialogues à double-sens seront de plus en plus nombreux et de plus en plus vertigineux, maintenant que l'agent de la Stasi est devenu agent double. Ainsi, au moment où Dreyman, Hauser et leurs complices, voulant tester l'appartement du dramaturge pour voir s'il est ou non criblé de micros, feindront de tenter de faire passer Hauser à l'Ouest, Wiesler les entendra bien sûr, mais évitera de les dénoncer... ce qui achèvera de les convaincre qu'ils peuvent s'y réunir pour travailler « clandestinement » en toute sécurité ! Et qui donnera lieu à une scène à la fois cocasse et tragique, au cours de laquelle ils sabreront le champagne au nez et à la barbe de l'espion, le bouchon de la bouteille allant voler contre un des micros et cassant les oreilles du pauvre Wiesler, dupe volontaire dont Dreyman ira jusqu'à dire, criant dans son bureau, dans une pose qui sans qu'il en ait conscience, donne l'impression qu'il crie précisément pour qu'il l'entende : « Qui aurait cru que notre Sécurité d'Etat était aussi incompétente. [...] Qui aurait cru que c'étaient de tels idiots<sup>16</sup> ? »

C'en sera presque trop. Et Wiesler sera alors tenté, à la fois par orgueil et par un sursaut de zèle, de dénoncer les traîtres... Mais une visite au bureau d'un Grubitz de plus en plus soupçonneux devant l'absence de résultats de l'opération Lazlo, le fera changer d'idée, lorsque son supérieur lui fera étalage, en long et en large, des traitements sadiques infligés aux artistes du type de Dreyman une fois ceux-ci arrêtés.

## Rôles, pôles inversés

Ainsi, à partir de ce moment du film, un renversement important a lieu : Dreyman, Hauser et leurs complices commenceront à travailler sur le texte pour *le Spiegel*, et Wiesler (qui devra même, à un moment, gérer les doutes de son sympathique mais naïf subalterne et relais de nuit, Udo) devra concevoir ses rapports de manière à ce que la Stasi n'apprenne pas ce qui se passe réellement dans l'appartement de l'artiste. Ainsi, l'espion leur inventera une pièce pour l'anniversaire de Lénine, allant même jusqu'à créer un résumé de chacun des actes de cette oeuvre imaginaire, et

jusqu'à romancer les séances d'écriture du groupe ! Autrement dit, au moment précis où Dreyman quitte l'écriture de fiction au profit de l'écriture essayistique, l'espion, lui, devient l'auteur d'une fiction de laquelle l'écrivain, dont il était le public, devient un personnage. Si pour Dreyman, le début de l'engagement commence par le passage de la fiction à l'essai, pour son jumeau-qui-n'est-plus-son-ennemi, l'engagement naît précisément au moment où il entre dans la création d'une fable grâce à laquelle il entend berner le système – dont il sait désormais qu'il est pourri jusqu'à la moelle – et sauver les innocents qu'il prétendait broyer dans ses engrenages inhumains.

Cependant, l'on s'en doute, cela ne pourra pas durer. Georg Dreyman a beau cacher dans un coin, sous le parquet, la machine à écrire que lui a fournie le rédacteur en chef du *Spiegel*, avec ses brouillons tapés à l'encre rouge<sup>17</sup>, et l'espion, qui entend tout ce qui se passe dans l'appartement, a beau ignorer la cachette de la machine et du texte (il sait qu'ils existent bien sûr, mais comme il ne voit pas, il ignore où ils sont dissimulés – ce qui en quelque sorte protège Dreyman même en cas de *rechute* de la part de Wiesler), le dramaturge et ses complices ne sont pas pour autant en sécurité. En effet, une personne va finir par découvrir, par hasard, ce qui se tramait et où étaient les preuves : Christa-Maria.

## **Aussi insaisissable et contradictoire que le Galilée de Brecht**

Nous l'avons vu, dans ce scénario très brechtien, il n'est jamais fait référence qu'à la poésie du grand auteur même si le théâtre y joue un rôle central... C'est que la correspondance la plus frappante avec le travail de Brecht se trouve ailleurs, dans un lieu à la fois moins évident, et plus profond. En effet, tissée dans les fibres mêmes du film, il y a d'une part cette galerie de personnages travaillés par les contradictions et schizes que provoque un système social inhumain, mais surtout, un rappel clair, étonnant, de *La vie de Galilée* (jusque dans les titres, *Das Leben der Anderen/Das Leben des Galilei*), en Christa-Maria Sieland, personnage ambigu jusqu'à la toute fin, être impossible à saisir jusqu'à son dernier souffle, qui, comme Galilée, nous glisse entre les doigts chaque fois que nous tentons de nous l'expliquer, chaque fois que nous pensons être fixé ou comprendre ses motivations. Jusqu'à la toute fin de l'histoire, elle demeure impossible à décrypter. Situé quelque part entre le point de vue des amis de Dreyman, qui se méfient d'elle, et Dreyman lui-même, qui lui donne sa confiance, le spectateur oscille jusqu'au bout entre la méfiance et la confiance à l'égard de l'insaisissable actrice. Est-elle vendue au système, ou pas ? Jusqu'où est-elle prête à aller pour ne pas perdre la possibilité d'exercer l'art qui la passionne et la fait vivre ? Lorsqu'elle choisit de tout sacrifier à son amour pour Georg Dreyman, peut-on la croire ? Et, ultimement, lorsqu'elle le trahit, l'aime-t-elle toujours ? Exactement comme à la lecture de *La vie de Galilée*, on en vient au bout du compte à une réponse peu satisfaisante pour qui a besoin d'être rassuré ou de se trouver devant des archétypes clairs et limpides, mais d'une grande force pour qui cherche dans une oeuvre de fiction à retrouver quelque chose qui se rapprocherait du tissu complexe de nos existences : la réponse est « oui », à toutes ces questions à la fois. Et pour comble, Christa-Maria Sieland ne semble pas se faire confiance non plus, ni savoir à quoi s'en tenir sur elle-même. On en a un indice clair au moment où, après ses retrouvailles avec Georg (provoquées par sa conversation avec Wiesler au bar), elle décide de ne plus coucher avec le ministre et de prendre tous les risques. Lorsque quelques jours après ces retrouvailles et serments d'amour, Dreyman comprend qu'elle l'a surpris en train de cacher la



machine à écrire sur laquelle il écrit clandestinement son texte sur le suicide en RDA et qu'il veut la faire entrer dans la confidence, elle lui répond, triste et mystérieuse : « Ne me le dis pas! Peut-être suis-je vraiment aussi peu fiable que le disent tes amis <sup>18</sup>! » Et dans cette phrase, le jeu de Martina Geddeck nous le révèle, pas la moindre trace d'ironie. Ce « peut-être », Christa-Maria Sieland se l'adresse vraiment à elle-même, comme une interrogation lancinante, comme la question de sa vie – qui fait écho à celle posée plus tôt à Wiesler, comme pour lui demander de lui donner la clef de sa propre âme : « Vous la connaissez bien, cette Christa-Maria Sieland. Qu'en pensez-vous... Blesserait-elle quelqu'un qui l'aime par-dessus tout ? Se vendrait-elle pour l'art <sup>19</sup>? »

Complicquant encore davantage le cas de ce personnage hautement brechtien, alors même qu'elle a décidé de ne plus céder à la peur, de se laisser aller un instant à l'idéalisme de son compagnon et de ne plus « coucher avec le système », le Ministre Hempf donnera raison à la jeune femme et aux mots qu'elle a dits à Dreyman au début du film : « Je n'ai pas besoin de lui ? Pas besoin de tout ce système ? [...] ils peuvent te détruire [...], c'est eux qui décident de ce qu'on joue, de qui peut jouer, et de qui met en scène<sup>20</sup>. » Hempf, amant dépité, ordonnera en effet qu'on orchestre sa perte, dans une scène cruelle où il dira à un Grubitz de plus en plus inquiet pour sa propre peau : « À vous de voir si vous lui brisez l'échine ou pas. En tout cas, je ne veux plus jamais la voir sur une scène allemande<sup>21</sup>. »

La dégringolade commence alors, pour tous les personnages de l'intrigue, d'autant plus que l'article de Dreyman, publié anonymement dans le *Spiegel*, paraît avec grand fracas, mettant encore une fois Grubitz en danger, éveillant ses soupçons à l'égard de Wiesler : il est désormais temps de coincer l'écrivain, coûte que coûte.

D'abord, Christa-Maria sera arrêtée par la Stasi, grâce à la trahison de Hempf qui indique à Grubitz l'adresse du dentiste chez lequel elle se procure clandestinement des calmants interdits. Ensuite, elle indiquera à Grubitz que c'est bien Dreyman qui est l'auteur du texte anonyme paru dans le *Spiegel*, avant de dire à Wiesler précisément où se trouve la machine à écrire incriminante, lors d'un second interrogatoire, dans une autre scène chargée de doubles-sens, où tout passe par le silence et par ce que l'on ne dit pas.

*Lorsque le gardien entre avec Christa, Wiesler leur tourne le dos, si bien qu'ils ne peuvent voir son visage. Le gardien fait s'asseoir Christa sur la deuxième des deux chaises.*

LE GARDIEN : Dois-je menotter la détenue ?

WIESLER (sans se retourner) : Ce n'est plus une détenue, mais une Collaboratrice informelle. Vous pouvez disposer.

CHRISTA-MARIA (*elle parle comme si elle participait à un jeu*<sup>22</sup>) : Dans ce cas, vous êtes mon officier traitant ? Eh bien traitez-moi, mais traitez-moi bien !

*Wiesler ne répond pas, mais il est clair qu'il est en guerre avec lui-même. Puis il se décide. Faisant pivoter sa chaise, il se retourne lentement vers Christa, dont le visage est de marbre. Elle le regarde fixement, incrédule. Elle le reconnaît. Elle se tait. Pour elle, c'est un coup dur*<sup>23</sup>.

Wiesler, qui bien sûr se sait observé par Grubitz depuis l'autre côté du miroir sans tain, n'a pas le choix de dire ce qu'il doit dire et de faire ce qu'il faut faire pour que

Christa-Maria avoue l'emplacement de la machine à écrire dont s'est servi son compagnon pour écrire son article clandestin. Ainsi, dans la scène qui suit, tout aussi cryptique pour l'actrice que pour le spectateur, il parsèmera ses propos de phrases et de regards appuyés, dont nous ne pourrions saisir le sens et la portée réelles que trop tard, tout comme Sieland d'ailleurs.

WIESLER : [Dans] neuf heures et demie, Monsieur Roessing va annoncer au public que vous êtes malheureusement indisposée. Et ce sera la dernière fois qu'on aura parlé de vous dans le monde du théâtre... C'est ce que vous voulez ?

*Christa blêmit, elle paraît épuisée, elle a soudain l'air d'une toute petite fille. Elle se contente de secouer la tête.*

WIESLER : Dites-nous où sont les pièces à conviction.

*Christa se tait.*

[...]

WIESLER : En prison, de toute façon, Dreyman va y aller. Votre déposition et les éléments à charge que nous avons déjà trouvés dans l'appartement suffisent. Sauvez au moins votre peau à vous. Si je vous disais combien de gens sont enfermés ici à cause d'un héroïsme absurde... Pensez à votre public.

*Elle comprend bien la signification particulière de ces derniers mots. Elle lui lance un regard blessé.*

[...]

WIESLER (*d'une voix monocorde et pressante, presque hypnotisante*) : Pensez à tout ce que l'Etat a fait pour vous, toute votre vie durant. Maintenant, c'est à votre tour de faire quelque chose pour l'Etat. Il vous en sera reconnaissant. Soyez bonne envers vous-même. Dites-moi où est cachée la machine. Dreyman n'en saura jamais rien. Nous vous libérerons de suite, et nous interviendrons seulement lorsque vous serez revenue chez lui. Feindre la surprise, ça, vous saurez bien le faire. Et ce soir, vous serez au théâtre. Dans votre élément. Devant votre public. Où sont les documents ?

*Christa hoche la tête.*

CHRISTA-MARIA : Ils sont dans l'appartement. Sous le seuil de la porte. Sous le parquet.

*C'est Wiesler, à présent, qui semble consterné<sup>24</sup>.*

La phrase « Pensez à votre public » semble bien sûr faire écho à une autre assertion de l'espion, « Je suis votre public », sans qu'on l'on comprenne encore pourquoi ou comment. Wiesler paraît consterné à la fin de la scène, mais ce n'est pas forcément pour les raisons que l'on croit. Au cours de la séquence suivante, dans un autre moment de gémellité entre lui et Dreyman, on trouvera une scène curieuse, difficile à saisir lorsqu'on la voit (du moins au premier visionnage du film), mais qui prendra toute sa signification quelques minutes plus tard. En effet, alors que Christa-Maria, effectivement relâchée après avoir trahi Dreyman, rentre chez elle, pendant que Grubitz et ses hommes se préparent à venir faire leur perquisition chez le dramaturge, on voit Wiesler dans le vestibule du bloc appartement. S'apprêtant à sortir, tenant un petit objet entre les mains, il est obligé de se cacher contre le mur, derrière le portail, pour que Dreyman, qui rentre aussi chez lui, entre sans le voir – exactement comme on a vu l'écrivain le faire lorsque sa compagne rentrait après un de ses rendez-vous avec Hempf<sup>25</sup>... On ne saura que trop tard ce

qu'il était venu faire là, et ce qu'il tient dans ses mains.

Comme convenu avec la Stasi, Christa-Maria rentre donc chez elle en faisant croire qu'elle a passé deux jours à la campagne. Il est évident que Dreyman ne la croit pas, mais il conserve avec elle la bonté et la bienveillance dont il a fait preuve depuis le début du film, essayant avec calme et douceur de lui tirer une confiance. Ils n'auront pas le temps de discuter car une équipe de la Stasi arrive, à sa tête Grubitz, entreprenant lui-même, dans un bien piètre numéro d'acteur, de chercher les preuves de la culpabilité du dramaturge. Il trouve en effet la cachette de la machine, mais il joue si mal sa scène que Dreyman comprend immédiatement qu'il a été trahi. Il jette alors à Christa-Maria un regard où se lisent, encore une fois sans qu'il soit nécessaire qu'un seul mot soit prononcé, tout ensemble prise de conscience amère, stupéfaction, amour, pitié, colère, peur... Incapable de le supporter, elle se précipite hors de l'appartement, court dans la rue et se jette devant un camion. Mais pendant ce temps Grubitz a ouvert la cachette et a constaté, avec le spectateur, que « l'arme du crime » ne s'y trouve pas ! Comme l'expliquera un Wiesler désespéré venu se précipiter dans la rue pour tenter de sauver une Christa mourante, *il avait lui-même enlevé la machine !* Ainsi, l'interrogatoire où il l'a poussée à tout lui dire prend son véritable sens, et tout son caractère tragique, puisque l'impossibilité de communiquer clairement ses intentions à la jeune femme a empêché qu'elles soient claires : les sauver, elle et Dreyman. Ainsi, les mots « pensez à votre public » qu'il lui a alors dits avec cette étrange insistance voulaient dire quelque chose comme : « pensez à moi et à notre précédente rencontre, souvenez-vous de qui je suis, de ce que je vous ai dit – *je suis votre public* –, et rappelez-vous que je suis de votre côté »...

Christa-Maria meurt néanmoins, devant un Wiesler malheureux caché dans la foule des badauds, un Grubitz penaud<sup>26</sup>, et dans les bras d'un Dreyman dévasté, qui la serre contre lui en répétant sans cesse « pardonne-moi, pardonne-moi »... Mots surprenants alors que c'est elle qui a trahi, mais dans lesquels le spectateur entend : « pardonne-moi de t'avoir tuée de ce regard ! »

Christa-Maria ne sera pas seule à être sacrifiée : Grubitz annonce à Wiesler la fin de sa carrière et sa condamnation à ouvrir des enveloppes dans une cave jusqu'à la fin de sa vie professionnelle, c'est-à-dire pendant encore vingt ans... « Vingt ans. Ça fait un bout de temps<sup>27</sup> », dit-il péremptoirement à son ancien ami devenu traître, sans se douter que le spectateur, lui, sait bien que c'est impossible et que dans quelques années, la chute du mur viendra pulvériser les certitudes et l'arrogance de tous les Grubitz du pays... Malgré cette garantie d'un revirement positif pour l'espion qui se sacrifia par amour pour la vie des autres, il reste un aspect tragiquement non résolu : le fait que nul ne saura jamais – et surtout pas le principal intéressé, Dreyman – que Wiesler s'était transformé en ange gardien, qu'il s'est sacrifié pour lui et pour la femme qu'il aimait...

Florian Henckel von Donnersmarck aurait pu s'en tenir à cette finale, fort belle, pour son film, mais c'est justement à partir de ce moment que le réalisateur et scénariste choisit d'amener son récit à un autre niveau, de consolider la couche de sens supplémentaire que nous avons jusqu'alors pressentie, et de donner à sa fable un dénouement qui infléchira rétrospectivement toute notre lecture du long-métrage, le transformant en une oeuvre qui va bien au-delà du film d'espionnage humaniste.

## L'oeuvre d'une vie

Le dénouement de *La vie des autres* est constitué d'une série de *flashforwards*, sauts successifs dans le temps qui arrivent en rafale et qui, étonnamment, ne choquent ou ne gênent absolument pas le spectateur – cette suite de scènes s'étalant sur plusieurs années rappelle d'ailleurs encore la structure de la pièce de Brecht qui semble avoir été une des principales inspirations du réalisateur et scénariste<sup>28</sup>.

Plus de quatre ans et demi après le drame, on retrouve donc Wiesler, exactement comme l'avait annoncé Grubitz, dans une cave grise et sombre, en train de décoller des enveloppes avec une machine dont la sophistication semble ajouter au sentiment de claustrophobie devant le destin implacable de l'espion-ange-gardien. Cependant une surprise l'attend : un de ses collègues lui apprend en effet qu'il vient d'être annoncé en ondes (il le sait par la petite radio qu'il écoute clandestinement en travaillant) que le mur de Berlin est tombé... Wiesler et ses acolytes de la cave sont enfin libres. Ils quittent leur poste sans un regard en arrière.

Autre saut temporel : on retrouve cette fois Dreyman, deux ans plus tard, devenu spectateur de sa propre pièce, précisément celle qui était représentée lorsqu'a débuté cette histoire. Le dramaturge est assis aux premiers rangs, il a vieilli, semble un peu usé, et surtout à la fois bouleversé et choqué par ce qu'il voit... Difficile de savoir si c'est à cause de cette nouvelle mise en scène à l'occidentale, à la fois clinquante et minimaliste, des « Visages de l'amour », ou les traits de l'actrice noire qui incarne selon un jeu antiréaliste le rôle que Christa-Maria jouait, on s'en rend maintenant compte, presque comme si elle *était* son personnage – ce qui nous confirme que pour elle, entre vivre sa vie et vivre son art, la frontière était dangereusement ténue. Dreyman, devant quelque chose comme la réappropriation de sa propre création par une contemporanéité qui l'ébranle et le dépasse, quittera la représentation avant la fin... mais ce ne sera que pour se rendre compte d'un autre rapt, encore plus grave, celui de sa propre vie. Il croisera en effet dans le hall nul autre que l'ex-ministre Hempf, aussi ébranlé que lui par la représentation, mais qui s'obstinera néanmoins dans sa rancune belliqueuse d'amant éconduit. Joignant l'inutile au désagréable, il avouera à Dreyman d'abord qu'il était sous écoute pendant toute cette aventure, et ensuite que son appartement était, et est sans doute encore, criblé de micros. Enfonçant cruellement le clou, Hempf lui laissera également entendre que toute son intimité avec Christa-Maria était également épiée que les oreilles indiscrètes ont indiqué que la jeune femme n'était pas satisfaite sexuellement... Mesquinerie et compétition virile qui n'atteindront pas leur but en Dreyman, ou pas tout à fait, provoquant plutôt un mépris et une tristesse hautains que la colère attendue.

Le dramaturge n'en sera pas moins tenté de vérifier les dires du ministre, et dans une scène qui est l'envers de celle où Wiesler et la Stasi venaient en son absence poser des micros dans tout son appartement, on assistera à un moment d'une force difficile à rendre en mots : Dreyman, rentré chez lui, trouvant un premier micro derrière une prise en courant et, en tirant sur le premier fil électrique qui le relie aux autres, démontant tout le système d'écoute dont il ignorait la présence, arrachant la peinture ou le papier peint, suivant les fils, se retrouvant assis par

terre dans sa salle de bains, couvert de plâtre et de poussière, comme au milieu d'un décor qu'il aurait été en train de défaire, un décor de cinéma dans lequel il jouait, à son insu, son propre rôle. Georg Dreyman, comprenant soudain qu'il a été, un temps, le personnage d'un drame sur lequel il n'avait aucune prise, pour le divertissement cruel de spectateurs invisibles.

L'Histoire voulant qu'à l'époque de ce second *flashforward*, l'Allemagne ait décidé de jouer la transparence, permettra au héros de comprendre ce qui s'est passé dans les coulisses de sa propre vie pendant toutes ces années. En consultant, comme tant d'épiés l'ont fait dans la réalité, ses propres dossiers de la Stasi, Dreyman, choqué et ému, prend conscience de tout ce que nous savons, faisant les liens à partir des rapports de « HGW XX/7 » (le matricule de Wiesler), les décryptant jusqu'à réussir à en extraire le secret, dans une scène qui semble être une allégorie de tout acte de lecture. Moment de génie du scénario qui vaut d'être relevé : c'est en voyant, à la fin de la série de rapports de Wiesler/HGW XX/7, une tache d'encre rouge sur la dernière page, que Dreyman comprend que c'est ce dernier qui avait lui-même, prenant de terribles risques, enlevé la machine à écrire qui aurait pu lui valoir un emprisonnement...

Dreyman sait maintenant la vérité. Et dans un autre revirement, le personnage qui s'ignore, devenu spectateur de ses propres pièces (il en est réduit à y assister comme les autres et est depuis plusieurs années incapable d'en écrire de nouvelles) *reprendra la main*. En effet, après s'être informé de l'identité de HGW XX/7, après l'avoir repéré, désormais libre mais condamné à distribuer des tracts dans les boîtes aux lettres berlinoises, après avoir été tenté de sortir de son taxi et d'aller à sa rencontre, Dreyman se ravisera et décidera de remercier son ange gardien autrement. Moment intense, en effet, que celui où le dramaturge en panne d'inspiration, depuis la voiture, regarde la démarche triste de Wiesler traînant son petit chariot de paperasses et où il décide qu'il est impossible d'aller lui parler – il faut voir le jeu de Mühe, toujours aussi impressionnant, qui arrive à communiquer simplement par le langage corporel, sans dire mot et sans même qu'on voie son visage, la teneur de ce sort qui est devenu le sien, par une tristesse mêlée de paix... Dans ce film où l'habituelle clarté monolithique des rôles propre au genre est sans cesse détournée ou pervertie, écrivain et spectateur, espion et épié, auteur et personnage, aussi interchangeables que puissent être les rôles, ne peuvent jamais se rencontrer. Lire, écouter, regarder un spectacle, espionner une vie, demeurent des activités ontologiquement solitaires, dont la magie consiste justement à nous faire oublier un temps, mais un temps seulement, que l'histoire qui nous happe, nous bouleverse jusqu'à nous faire oublier où nous nous trouvons (dans une salle obscure, devant un livre ouvert, assis avec un casque d'écoute sur la tête) est *celle des autres, et qu'on n'en fait pas partie, sinon par procuration*.

Dreyman répondra donc à Wiesler, et le remerciera, rétablissant du même coup la justice et l'ordre des choses, mais sans passer de l'autre côté de l'écran, ou de la page, ou du quatrième mur... En effet, après un ultime saut temporel (de deux ans), Gerd Wiesler, faisant ses rondes de distribution de tracts, passe devant une grande librairie où on annonce en vitrine la sortie du roman de nul autre que Dreyman, livre intitulé *La sonate de l'homme bon*. L'espion désoeuvré ne fait ni une ni deux, il entre dans le commerce et se procure le roman (dont on comprend qu'il est le récit de l'histoire que nous venons de voir), non sans en avoir feuilleté les premières pages où il a découvert, en dédicace, les mots suivants : « Pour

HGW XX/7, avec gratitude. »

Et enfin, dans une chute digne des plus grands dialogues finaux célèbres de films (qui rendrait presque léger l'inoubliable « *Nobody's perfect !* » de la fin du *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder, pour ne donner que cet exemple), lorsque le libraire demande à Wiesler s'il souhaite un paquet cadeau pour son livre, celui-ci lève la tête et, avec dans les yeux l'ombre d'un premier sourire, au son d'une musique qui est exactement la même que celle que nous avons entendue au moment des retrouvailles torrides de Dreyman et Christa-Maria Sieland, l'ex-espion répond, avant que l'image ne se fige et que le générique commence : « Non, c'est pour moi ».















La boucle est refermée. Chacun des deux personnages jumeaux a repris son rôle, sa place, tout est rentré dans l'ordre, mais rien ne sera plus jamais pareil.


\*


L'immense succès du premier long-métrage de Florian Henckel von Donnersmarck a eu tendance à occulter son extraordinaire complexité et sa richesse sémantique... Tout comme le fait que le réalisateur et scénariste y tisse une intrigue forte, riche en rebondissements et foncièrement bouleversante a eu pour effet que nombre de spectateurs et commentateurs, happés par cette première couche de sens, y sont restés collés, comme bloqués par la force des émotions que provoque à juste titre ce genre d'histoire. Ironie du sort, pour un film qui, par certains aspects, est on ne peut plus brechtien. On l'a vu, l'auteur l'inscrit d'ailleurs, entre autres références, sous le parrainage du grand auteur allemand, non pas tant en ce qui concerne le traitement du sujet, mais parce que *La vie des autres* nous présente une galerie de personnages sous l'emprise d'un système social et politique qui fait d'eux des êtres contradictoires, aux prises avec un destin apparemment inéluctable, marionnettes s'agitant en vain pour qu'au moins une part d'elles échappe à l'engrenage infernal – ce qui à la fois révèle et accentue tous leurs clivages, toutes leurs schizes... Mais le système social-politique, contrairement au destin, n'est ni éternel, ni indépassable. Si la plupart y seront sacrifiés, deux d'entre eux sauront le dépasser... grâce à l'écriture, et à une forme de création dont nous rêvons tous : une « oeuvre » qui agisse directement sur le réel, le transformant *concrètement*, l'infléchissant pour de bon. Enfin, par le biais des thèmes du rapport sensoriel au monde et d'un parallèle entre la position de l'espion et celle du spectateur, Florian Henckel von Donnersmarck transforme ce qui aurait pu être un long-métrage d'espionnage moraliste en un film humaniste où l'espionnage sert à la fois d'ancrage dans une réflexion sur le rapport complexe de l'homme au pouvoir, et de magnifique parabole de l'acte passionnel et renversant que peut devenir la consommation d'une oeuvre d'art : elle n'est pas simplement un produit que l'on donne ou reçoit, elle est un *acte* qui doit pousser le spectateur à transformer sa propre existence. C'est sans compter que dans ce premier long-métrage de Florian Henckel von Donnersmarck, ode brechtienne à un certain art allemand (n'oublions pas, aussi, le rôle de Beethoven dans la genèse du film), la magie mortifère de la technologie « militaire » de reproduction et d'enregistrement du réel, sa visée totalitaire, sont mises au service d'une magie porteuse de vie, celle du cinéma.


---

## Notes

- 1  *La vie des autres/Das Leben der Anderen*, Allemagne, 2006.
- 2  « Arrogant, mais fidèle à la ligne », dira Grubitz, « Si tout le monde était comme lui, je serais au chômage. C'est à peu près le seul auteur de chez nous qui n'écrive rien de suspect et qu'on lise tout de même à l'ouest. » – Florian Henckel von Donnersmarck, *La vie des autres. Le film qu'il faut lire*, trad. Olivier Mannoni, Paris, Saint-Simon, 2007, p. 26.
- 3  *Ibid.*, p. 26.
- 4  « Haha ! Grubitz ! C'est pour ça que des hommes comme vous et moi sommes aux commandes ! Un crétin normal de la Stasi aurait dit : "C'est l'un des meilleurs de notre pays, il est fidèle à la ligne...", toutes ces foutaises. Mais nous, nous voyons plus loin ! », dira le ministre à son agent... Ironie, pour le spectateur qui a précisément entendu Grubitz dire les mots dont se moque Hempf, à Wiesler, quelques instants plus tôt à peine... – *ibid.*, p. 30.
- 5  *Ibid.*, p. 60.
- 6  Significatif, d'ailleurs, le fait que la seule caméra dont l'espion dispose se trouve *au seuil de chez celui qu'il espionne*, et qu'une fois passé ce seuil, tout ne doit passer que par l'ouïe, et les images mentales que l'écoute permet d'élaborer...
- 7  *La vie des autres. Le film qu'il faut lire*, p. 65.
- 8  *Ibid.*, p. 73. Titre du poème : « Souvenirs de Marie A. » (« *Errinerung an die Marie A.* »).
- 9  Elle se trouve aux pages 74-75 du scénario.
- 10  *Ibid.*, « Avant-propos », p. 10.
- 11  *Ibid.*, « Avant-propos », p. 10.
- 12  *Ibid.*, p. 79.
- 13  *Ibid.*, p. 80.
- 14  Reproche qui lui a également été fait, en d'autres termes, par un collègue et ami plus contestataire et moins docile face au système, Paul Hauser, qui aura ces mots à l'issue d'une soirée chez Dreyman : « Tu es un idéaliste si pitoyable que tu en ressembles presque à une huile du Parti. [...] Si tu ne te décides pas à prendre position un jour ou l'autre, tu n'es pas un être humain ! Si tu veux agir, appelle-moi. Sinon, ce n'est plus la peine de se voir. » – *ibid.*, p. 55.

15  *Ibid.*, p. 83-84.


16  *Ibid.*, p. 95


17  Le détail de l'encre rouge n'est pas anodin. En effet, le rédacteur du *Spiegel*, au moment où il offre à Dreyman cette petite machine à écrire venue de l'Ouest, impossible à retracer par la Stasi (qui a l'habitude de retrouver les coupables par des analyses typographiques poussées de leurs textes), lui annonce qu'il n'a pu trouver que du ruban rouge... Couleur symboliquement chargée, se dit d'abord le spectateur. Mais comme on le verra, cela va encore plus loin, et révèle la grande habileté de scénarise de Florian Henckel von Donnersmarck.

18  *La vie des autres. Le film qu'il faut lire*, p. 109.


19  *Ibid.*, p. 84.


20  *Ibid.*, p. 80.


21  *Ibid.*, p. 117.


22  Intéressant, si l'on songe qu'elle est justement actrice, donc professionnelle du jeu, et qu'on l'a vue, avant son entrevue avec Wiesler, faire ses exercices de diction, seule dans sa cellule macabre...


23  *La vie des autres. Le film qu'il faut lire*, p. 129.

24  *Ibid.*, p. 130-131.

25  « Au moment où Dreyman se dirige vers l'escalier, on aperçoit Wiesler debout dans un coin du hall. À l'endroit précis où se tenait Dreyman lorsque Christa était revenue de chez Hempf, c'est maintenant Wiesler qui se cache, sans bruit, contre le mur. Dès que Dreyman s'est éloigné, Wiesler sort rapidement de l'immeuble. » – *ibid.*, p. 133.

26  « J'ai mis un terme à l'opération, Camarade Dreyman. Nous avons sans doute reçu une indication erronée. Excusez-nous. » – *ibid.*, p. 138.

27  *Ibid.*, p. 140.

28  On trouve en effet dans *La vie de Galilée* un saut temporel abrupt, de dix ans, à la fin de la pièce, entre les tableaux 13 et 14.