

sobreviveu, e durante décadas dedicou-se ao relato da sua história pessoal. Apenas as sombras permanecem. O tema é a transformação incompreensível dos “bons” vizinhos em traidores, carrascos e assassinos. A questão aqui é a das relações frágeis, quase abismais entre uns e outros; as pessoas são repetidamente rasgadas interiormente, a sociedade divide-se. Um psicanalista de Estocolmo, que Nestler questiona e utiliza como comentador, exemplifica estas bifurcações em que se decide quem irá viver e quem irá morrer, e como é que aqueles homens que encontramos na vida se transformam em pessoas ou em lobos. Num clima de relações de violência revelam-se dois tipos de pessoas, que se dividem em dois campos: um, em que predomina o racismo, o medo do outro, a cobardia face ao terror, a disposição de denunciar e o tomar partido pelos opressores, e outro em que o homem ajuda o homem, acolhe-o, esconde-o, e onde a solidariedade é mais forte do que o respeito pelo poderoso e o medo da sua violência. Aqui, o sentido igualitário, humano e o impulso de entreajuda, ali, o ímpeto destrutivo de um egocentrismo cultivado em sistemas hierárquicos de concorrência, impossível de fazer desaparecer neste mundo. [...]

Tradução de Paulo Silveira

in *Ray – Filmmagazin* 06/07, ([http://www.ray-magazin.at/2007/0607/th\\_nestler.htm](http://www.ray-magazin.at/2007/0607/th_nestler.htm))

---

## Ce que l’eau nous enseigne . Sebastian Feldmann

### **Peter Nestler: une esthétique de la pauvreté**

Les films de Peter Nestler restent largement méconnus. Il semble que ses échecs, tant à la télévision qu’auprès du public, y compris dans des lieux de projection non commerciaux, tiennent au fait que là où des documentaristes comparables empilent des structures artificielles afin de “redresser” la réalité au moyen de quelque contrainte artistique, Nestler, lui, reste un reporter (c’est pourquoi on le prend souvent à tort pour un journaliste), tout en s’éloignant (même si c’est à peine perceptible) du modèle habituel du journalisme télévisé. Le spectateur non préparé et qui souhaite voir un reportage réagira avec agacement; et si, par la suite, le film continue à évoluer à l’encontre de ses attentes, il n’en sera que plus irrité. L’accueil réservé à Nestler est donc une histoire de malentendus et d’impatience. Il n’en est pas autrement au sein du média lui-même: “Mon expérience, concernant les frontières du ‘documentaire sociale’ à la télévision, c’est que la frontière est semblable à un mur de béton et que les seules possibilités oui existent résident dans les malentendus. À moins que l’on soit prêt à foire du grand n’importe quoi. Au lieu de montrer ce qui est et ce qu’ils ont appris, beaucoup s’autocensurent (car après tout, ils veulent faire un film), trouvent une ‘amorçage,’ un élément d’exotisme et il ne reste dès lors plus rien de ce qui se trouvait devant la caméra. C’est le début de la mauvaise conscience et c’est là que commence le ‘reporter utile’” (1969).

Nestler, loin de toute école ou groupuscule, rarement cité, rarement projeté et visiblement inconnu de la plupart de ceux qui croient réaliser des films politiques, est actuellement en Suède, où il se trouve à nouveau confronté au

calvaire quotidien d'une commande pour la télévision et se heurte, là encore, à toute sorte de murs de béton. Son dernier film, sur le néofascisme en RDA, a été déprogrammé deux jours avant sa date de diffusion.

### **Topographie**

Les sociogrammes de Nestler ne traitent jamais de l'individu, mais toujours du groupe, de la complexité. Tous les phénomènes sont replacés dans leur réseau de rapports sociaux et économiques.

Les hommes et les choses sont affectés de la même façon par le processus d'exploitation et de détérioration opéré par l'économie et la bureaucratie. Les tsiganes et les ouvriers subissent des contraintes, comme les villages et les fleuves: objets abîmés, gâtés, mal définis, usés, compagnons d'infortune. Même le Danube est un phénomène social, il est désormais question de sa rentabilité. Il transporte des hommes, des marchandises et des idées. Parce que Nestler a une pensée économe, l'inanimé ne se cristallise pas en allégorie.

On considère le destin des hommes comme celui de la terre. Les hommes peuvent encore parler; la terre a la caméra pour avocat. Sociogrammes du paysage: les puissants forment et déforment les paysages, qui agissent à leur tour sur les plus démunis. Entre ceux d'en haut et ceux d'en bas, l'environnement s'interpose comme une pétrification du pouvoir qui subit et impose à la fois. Des hommes au pied d'une montagne d'ordures. Pour le réalisateur, c'est dans l'environnement que le pouvoir se dévoile de la façon la plus concrète, car il y gagne un caractère visuel, figurant l'histoire, la politique, le travail, le pouvoir législatif et la morale.

Des Nord-vietnamiens mettent des poissons dans des cratères de bombes remplis d'eau. Si Nestler évoque ce fait, c'est parce que la destruction est ici utilisée et partiellement retournée contre ses auteurs. Ce n'est que dans de rares cas (qui sont alors souvent historiques), que les rapports s'inversent ainsi chez le réalisateur. Dans le soulèvement antifasciste (*Von Griechenland*, 1965, film visionnaire de Nestler sur l'évolution de la situation en Grèce), dans celui contre le putsch de Kapp (*Im Ruhrgebiet*, 1967), dans la guerre des paysans (*Die Donau rauf*, 1969) et au Nord Vietnam (*Sightseeing*, 1968). L'éloignement doit être surmonté, la proximité et ses effets à distance deviennent contemporains. Nestler a une pensée spatiale, mais Bottrop, Hamborn et les routes de la Ruhr ne sont pas qu'un décor où des événements se déroulent d'une certaine façon et selon une chronologie donnée; ce sont avant tout des dérivés des raisons pour lesquelles ces événements surviennent.

### **La parole des pierres**

Le montage chez Nestler est aride, toujours dénué de cette dimension d'impact que l'on attendrait et qui est habituelle. Grâce à cette sous-instrumentalisation, l'idée et le matériau filmé se mettent mutuellement en valeur. Les hommes, les images et les sons s'immobilisent et se voient accorder le temps de se confier – là, où dans le meilleur des cas, ils servent généralement de "rembourrage d'ambiance" au commentaire. La caméra se pose sereinement à distance du sujet et des locuteurs, sans cadrer de trop près les visages. La consternation ressentie n'est pas imposée: la froideur du montage suffit à la faire ressortir du matériau filmé, qui peut dès lors être observé avec attention.

Nestler se méfie de l'émotion. Il sait que la sensiblerie est impuissante face à une catastrophe. Là où les événements appartiennent au passé, il ne craint pas d'aller chercher abruptement la parole et le développement, car le temps se glisse entre l'événement et sa transmission.

Mais lorsque l'événement relève de l'actualité (la guerre du Vietnam dans *Sightseeing*), le montage de Nestler qui accompagne le commentaire ne montre pas des images d'exotisme de là-bas, mais celles du quotidien dans nos contrées. L'œuvre y gagne brusquement un caractère d'étrangeté et d'horreur. Les promenades en voiture dans un Stockholm ensoleillé, confrontées avec une froide voix off décrivant les catacombes des Viêtcong, nous montrent des choses complètement absurdes. Visite du port: lorsque la caméra filme l'incendie d'un bateau et qu'il est question de napalm dans la voix off, le sentiment d'horreur est plus profond que si l'on nous présentait des visages ravagés par le napalm ou des images des flammes sur le "théâtre" des événements, dont l'authenticité nous serait plus opaque que celles de ce voilier qui brûle.

Dans *Aufsätze* (1963), Nestler fait lire par des enfants de mineurs des textes qu'ils ont eux-mêmes écrits sur l'école et sur leurs foyers. La pénibilité de leur existence démunie traverse le filtre des clichés appris dans les manuels scolaires: la glorification romantique de la vie simple prend un faciès grimaçant. L'expression laborieuse des enfants ridiculise l'école, et non les écoliers. La position particulière de la maîtresse transparait dans la distance du regard des enfants: avec son rouge à lèvres, elle est une espèce exotique et extrêmement lointaine. Nestler, qui aime d'habitude montrer des visages d'enfants, propose ici un montage de plans neutres montrant non pas ses sujets en train de lire, mais les maisons dans la neige et les enfants dehors. L'image et le texte s'entraident.

C'est une réduction de l'émotionnel et du prétendument factuel. Dans les textes arides, parfois presque vagues, toute sensiblerie est rejetée, de même que les statistiques et le sentimentalisme qui les entoure. "Sur plusieurs milliers, seuls quelques uns survécurent." "Les victimes sont très souvent des femmes et des enfants." "Le travail en usine était mal payé." Cite-t-on d'ailleurs des chiffres chez Nestler? "Beaucoup", "un certain nombre", répond-il d'un ton renfrogné – et c'est suffisant. "Mais les pauvres se rebellèrent, car ils voulaient une existence supportable." "Ceux qui étaient les moins bien lotis en temps de paix furent ceux qui souffrirent le plus de la guerre." Le sarcasme n'est jamais dirigé vers le sujet représenté, car Nestler ne montre que les victimes, jamais les vainqueurs. Parlant des journalistes qui écrivent sur les tziganes – "ils ont vu la vérité, puis ils ont parlé dans leurs articles de romantisme et d'instinct de nomadisme". Lorsqu'il traduit en allemand: "C'est vraiment un grand jour pour eux" (une excursion pour des enfants de Sheffield), il transmet avec neutralité, refusant le recours à une ironie pitoyable qui ferait "payer" à l'assistance sociale une misère contre laquelle elle est impuissante. L'esthétique de Nestler n'a pas besoin de l'esthétique dominante, elle ne l'imité pas et n'ironise pas à son sujet. Les rideaux décorés de nuages dans *Arbeiterclub in Sheffield* (1965), comme les attributs et les simagrées de la petite bourgeoisie demeurent à l'arrière plan, sans être l'objet de railleries.

Certes, les membres du club imitent des danses classiques, “de riches” et lorsque l’on monte sur la scène, il y a lieu d’être élégant, en habit et robe du soir, mais la représentation proposée par Nestler est dénuée de l’arrogance et de la pédanterie de l’intellectuel, qui se contenterait peu ou prou de murmurer “aliénation...” C’est dans un esprit de solidarité que Nestler évoque ici ce qui pourrait être entrepris.

La cantate *Meeresstille und glückliche Fahrt* accompagnant des images de poudres à laver: cette juxtaposition créait encore, en 1962, un contraste à la fois branché et désinvolte (même s’il y avait là un nuance “dangereuse”). En revanche, “La Grèce devrait être libre”, cette phrase de Nestler, datant de 1965, se fige et demeure.

Portes de sortie, recherche de solutions: Nestler ne parle jamais lui-même de stratégie. Dans *Im Ruhrgebiet*, c’est un président de comité d’entreprise qui aborde le sujet; pendant que le texte résonne en off, Nestler s’autorise à faire défiler, dans un moment de rare euphorie, un montage des images d’une manifestation, avec une poupée pendue. Notant que depuis les “conseils rouges”, le putsch de Kapp et l’époque nazie, rien n’a vraiment changé dans la condition ouvrière – et aujourd’hui, dans celle des travailleurs immigrés, assis là en petits groupes transis – le réalisateur transforme, dans un instant rare, cette observation en un appel à l’action. Il conserve pourtant sa distance: Nestler semble avoir confiance en sa caméra, qu’il manipule plus habilement qu’un drapeau rouge.

### **Anhistoricité**

Au départ, tout est équivalent: le récit d’un Italien (“Malheureusement, nous sommes aussi un peu maltraités”), comme les récits de la Dépression, du nazisme et de la guerre, sont d’égale importance. Ce sont les différents aspects d’une seule et même chose. Puisque l’on ne peut pas exprimer quantitativement, ni soustraire ou additionner l’injustice et la souffrance, et puisque Nestler conçoit la souffrance de façon anhistorique (non atténuée par un quelconque “progrès”), le récit de la guerre de paysans ne l’intéresse pas moins que celui du putsch de Kapp. Dans *Die Donau rauf*, le fait que la “route des Nibelungen” passe par un lieu appelé Mauthausen (à moins que ce soit l’inverse) apparaît comme un jeu de miroirs entre les siècles. Et tandis que la localité légendaire présentée dans *Am Siel* (1962) est encore un ornement mythologique, les légendes, contes et vieilles chansons enfantines dans *Die Donau rauf* illustrent l’histoire sociale du fleuve et des contrées qui le bordent.

Par moment, Nestler paraît têtue, indifférent. Il montre, sans les commenter, des phénomènes contradictoires. La “débrouille” des travailleurs dans leur club nous semble “positive”, mais ne devons-nous pas juger “négativement” leur manie des clubs en tout genre et la multiplication de leurs efforts d’organisation? Ou la remarque du président: “Les membres se sont exceptionnellement bien comportés en 1964. Le comité n’a eu besoin d’adresser des avertissements qu’à six membres”? Les états intermédiaires entre malheur et satisfaction doivent être considérés avec précaution. Les antagonismes ne

sont pas effacés. Un certain travail est requis: la vérité peut être déduite de la dialectique des phénomènes, au prix de quelques efforts. Ou n'est-ce pas la vérité? C'est pourtant notre perception aiguisée. Et quiconque ne comprend pas cela est perdu devant ces films. La grande patience de Nestler exige un effort aussi important du spectateur. Le fait que des étudiants de la Ruhr aient hué *Im Ruhrgebiet* nous dit au moins quelque chose sur le cinéma d'aujourd'hui.

Les hommes et les femmes qui se confient dans ces films ont la possibilité de s'exprimer spontanément sur une longue durée, ce qui pousse le spectateur à prendre en horreur définitivement les mécanismes généralement à l'œuvre dans les interviews. Ils s'expriment sans être interrompus par des questions incidentes et sans subir la contrainte des gestes d'autorité. On est tenté d'attribuer la qualité de ces déclarations au travail ou à la personnalité de Nestler, tout en sachant que c'est illégitime. Même lorsque la parole n'a pas cette spontanéité, l'effet ne s'en trouve nullement affaibli. Heinrich Rabbich, 80 ans, doit raconter ses souvenirs de 1920. Assis dans son salon, il parle. Ce n'est que plus tard qu'on remarque qu'il lit son récit.

Nestler était et reste un ouvrier (imprimeur, marin, bûcheron, ouvrier en usine) et bon nombre de ses images montrent le travail. Il s'agit souvent de travail industriel, mais aussi artisanal ou domestique (un vannier, une femme en train de découper les pâtes). Des animaux sur des chemins de halage, mais aussi des métiers liés à l'eau ou aux machines à vapeur. Des objets sacrés qui, amputés de leur fonction, deviennent des ouvrages de compagnons. Le peintre Wolf Huber (1485-1553) n'est plus un artiste fervent au service de l'Église: il pose la question de ses honoraires et s'engage dans des insurrections. Nestler évalue ses films comme à la sortie de l'atelier, "parce qu'ils ont été confectionnés avec d'autres, devant et à côté de la caméra et parce que pour ma part (comme l'a dit justement Straub), je ne fais qu'enregistrer ce qui est devant la caméra. À mon avis, il serait plus juste d'écrire un article sur une façon de faire des films (dès lors, *Die Donau rauf, Zigeuner sein* ainsi que d'autres films – les miens et ceux d'autres metteurs en scène – qu'il faut chercher/ qui existent pourraient servir d'exemples)." Le caractère artisanal de ses œuvres, c'est le purisme dans l'utilisation des moyens qui le prouve, l'alternance bien ordonnée entre interviews, sous-titres et voix off, dans le dédain de toute élégance. Les titres de ses derniers films (*Wie macht man Glas* – deux épisodes, dont l'un, dit-on, portant également sur un révolutionnaire mort en 1850, *Über das Aufkommen des Buchdrucks; Buchdruck Offset; Wie baut man eine Orget?*) éveillent la curiosité, car leurs sujets relèvent des sens, de l'ouïe et de la vue, ainsi que de la lecture et des vecteurs d'idées. Nestler a également été peintre. *Warum ist Krieg?* montre, dans une galerie des Rembrandt, *Les Caprices* de Goya ainsi que des œuvres d'autres artistes, sans en différencier la valeur, qu'elle soit évaluée du point de vue de l'universitaire ou de l'économiste.

Il réussit souvent à produire des images qui rappellent Rembrandt ou Goya – mais pas Murillo, car elles n'ont rien d'exotique ni de pittoresque. De nombreuses images sont chaleureuses (les scènes de "chez soi", d'enfance et de vie rurale pourraient définir le rêve de Nestler); mais beaucoup sont des visions de froid, de pleurs et de silhouettes fluettes.

De temps en temps, la caméra balaie la scène, en zigzag, glissant calmement au-dessus des objets. Ce sont eux qui déterminent la qualité d'un tel mouvement, qui tient tout à la fois de l'errance, du contact et de la caresse. Le mouvement est chez Nestler le phénomène positif; il contrarie toute obstination et son déroulement est visible et mesurable dans le temps et dans l'espace. Le mot "révolution" appartient au vocabulaire du mouvement. Un mot certes trop souvent rabâché, mais qui n'apparaît pratiquement jamais chez Nestler. Les sujets du metteur en scène sont caractérisés par le mouvement: l'écluse, le Rhin, le Danube, la visite "touristique", les tziganes, les travailleurs immigrés et les autres étrangers. *Im Ruhrgebiet* se termine sur une manifestation, un défilé politique. Le média de Nestler est un média qui transporte autant qu'il est transporté: le film. Nestler est un migrant, voire, un réfugié.

### **L'usure des vagues**

Joris Ivens a réalisé de nombreux films sur l'eau, tout comme Flaherty et quelques uns des documentaristes de l'époque de Roosevelt. Les voies de chemins de fer et les routes dominent les films de fiction, mais ce n'est pas le cas des voies fluviales (les films montrant des avions et des navires en haute mer obéissant à d'autres lois). Le fleuve en tant que base dramatique est-il trop épique, trop "profond" et trop social, parce qu'il concerne beaucoup d'individus, bien plus que les autres voies? Est-il non dramatique? Pourquoi trouve-t-on proportionnellement plus de films documentaires que de fictions sur les fleuves? À ma question – formulée peut-être de façon tendancieuse – Nestler répond: "Cela tient tout simplement aux fleuves."

*Hé, le vent souffle du Danube  
et c'est le pauvre qu'il atteint  
le vent souffle du Danube*

*Sans le vent qui souffle,  
il n'y aurait pas de pauvres  
le vent souffle du Danube*

*Hé, Jancsika, Jancsika,  
pourquoi n'es-tu pas plus grand?*

*le vent souffle du Danube  
Si tu avais grandi davantage,  
tu serais devenu soldat  
le vent souffle du Danube*

(1972)

Traduit par Anne-Lise Weidmann

in Jutta Pirschtat (dir.), *Zeit für Mitteilungen*, Essen, Filmwerkstatt, 1991