

Western, film de Valeska Grisebach (2017)

Martine Floch



Le dernier film de la réalisatrice allemande Valeska Grisebach est un film d'auteur. La réalisatrice a choisi de revisiter les codes du western, un genre très apprécié en Allemagne dès les années 1930¹, pour raconter l'arrivée dans le petit village bulgare de Petrelik d'un groupe de travailleurs allemands venus installer une centrale hydraulique visant à améliorer l'infrastructure de cette région proche de la frontière grecque, motivés en cela par des salaires alléchants.

Née en 1970 à Brême, Valeska Grisebach a été nourrie enfant par les grands westerns américains, mais certainement aussi par la série de westerns très populaires produits en RFA et tournés dans les années 1960 d'après les romans d'aventures de Karl May (1842-1912), le « Jules Verne allemand », dans lesquels le Français Pierre Brice incarnait l'illustre chef indien Winnetou. En RDA, la Deutsche Film Aktiengesellschaft (DEFA) investit également le genre et coproduisit douze westerns de 1966 à 1979 qui servirent de contrepoint aux adaptations de Karl May² en RFA³. Qu'ils fussent américains ou allemands, les westerns constituaient un univers presque exclusivement masculin, dont Valeska Grisebach se sentait exclue et qu'il lui importait d'explorer. Si elle a choisi de mettre en scène des ouvriers du secteur du bâtiment, c'est justement parce qu'elle y a trouvé « un concentré de virilité ». Ce qui l'intéressait, c'était de filmer la cohabitation

¹ *L'Empereur de Californie, Der Kaiser von Kalifornien*, réalisé en 1936 par Luis Trenker, est le premier western allemand, tourné sous le Troisième Reich. La DEFA, la grande société de production de la RDA, a réalisé dans les années 1960 des westerns qui furent de grands succès populaires. Ces « *Indianerfilme* » ou « *Easterns* » (ces westerns produits en Union soviétique et dans les pays du bloc de l'Est) mettaient l'accent sur une représentation positive des Amérindiens (dont ils décrivaient les rites) et alimentaient parallèlement un discours anti-américain. L'acteur d'origine serbe Gojko Mitic fut la grande star de ces westerns emblématiques de la DEFA, parmi lesquels *Die Söhne der grossen Bärin, Les Fils de la Grande Ours*, de Josef Mach (1964-1965), *Chingachgook, die grosse Schlange, Chingachgook, Le Grand Serpent* de Richard Groschopp (1967) ou encore *Apachen, Les Apaches*, de Gottfried Kolditz (1973). Quand les westerns de la DEFA critiquaient avant tout l'impérialisme des Américains qui avaient volé aux Indiens leur terre, les westerns ouest-allemands souffraient du manichéisme et du goût de l'exotisme du cinéma national d'après-guerre. Plus récemment, *Gold* (2013) du cinéaste Thomas Arslan s'intéressait au caractère initiatique de la quête, permettant à Nina Hoss, l'actrice fétiche de Christian Petzold (*Barbara, Phoenix*), de se révéler à elle-même.

² Karl May fait partie des lieux de mémoire allemands (Étienne François, Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Beck, München, 2001).

³ Cyril Buffet, *Défunte DEFA : histoire de l'autre cinéma allemand*, Paris, Éditions du Cerf, 2007, p. 206. Cyril Buffet montre les enjeux des westerns *made in Babelsberg*, outre la promesse de grands espaces et les rêves d'évasion qu'ils satisfont. « Ces films dressent un triple parallèle plus ou moins inconscient avec l'histoire contemporaine. Ils transposent l'antifascisme dans les plaines de l'Ouest, en plaçant les spectateurs dans le camp des valeureux Indiens face aux oppresseurs blancs. Ils établissent une continuité dialectique entre le colonialisme conquérant des Américains et leur politique depuis 1945. Enfin, ils expriment les rêves d'innocence et de pureté auxquels aspirent des Allemands traumatisés par Hitler ».

forcée et temporaire d'ouvriers allemands et de villageois bulgares, leur proximité, dans ces espaces vastes et non clos que lui offrait à profusion la Bulgarie (lieu de tournage des westerns de la DEFA par excellence avec la Yougoslavie, l'URSS, la Roumanie ou Cuba). La mise en avant de grandes étendues constitue, on le sait, l'un des *topoi* du western. Comme la frontière, celle qui sépare la Bulgarie de la Grèce. L'Allemagne est par ailleurs liée par l'Histoire à la Bulgarie⁴ qui pendant la Seconde Guerre mondiale a servi de base d'opérations à l'armée allemande. « On se raconte encore des histoires d'Allemands dans les villages de Bulgarie », explique la réalisatrice. La présence allemande a laissé des traces dans les consciences et quand ces travailleurs allemands s'installent dans le village avec leurs pelleteuses, ils provoquent nécessairement un chapelet de réactions. Les grands projets d'infrastructures suscitent toujours une situation ambivalente qui s'apparente à celle des colons : il s'agit d'apporter son savoir-faire et d'améliorer l'infrastructure du pays, ce qui crée d'emblée des rapports de supériorité/infériorité. Quand cette dizaine d'ouvriers allemands arrivent, ils sont mus par un certain nombre de sentiments : l'installation de cette centrale dans un pays est un défi très excitant et une fierté – d'Allemands – à le relever : Vincent, le chef de chantier, s'empresse de planter un drapeau allemand sur le baraquement. Il y a un territoire à conquérir – la conquête d'un territoire est l'un des mythes du western – et l'excitation de découvrir une *terra incognita*, tout comme la perspective inavouée de séduire les femmes du village. Il y a aussi l'ouverture ou pas à l'Autre, à l'altérité, corollaire de l'identité. La réalisatrice avait à cœur, dans ce film, de montrer, par les moyens du cinéma et à travers une série de micro-événements – les préjugés persistants, la xénophobie – moins patente que latente –, le retour du refoulé mais aussi la possibilité d'une communication entre deux groupes quand ceux-ci ne possèdent pas la même langue, l'opportunité d'une rencontre. Pour tous ces questionnements et objectifs, Valeska Grisebach opère des choix et déploie un certain nombre de moyens. Elle appartient à ce groupe de cinéastes qui travaillent à Berlin et qui ont fait le choix de l'ambivalence et de la complexité, de la rétention en lieu et place de l'excès. Si la réalisatrice décide de revisiter le western, de lui apporter une réflexion cinématographique, c'est pour échapper au manichéisme du genre : l'héroïsme manichéen des cow-boys cédera, dans son western crépusculaire, définitivement la place à des personnages ambivalents. Toute l'originalité de la réalisatrice, dans ses précédents films, *Mein Stern* (2001) et le magnifique *Désir(s), Sehnsucht* (2007), réside dans son travail avec des acteurs non professionnels, dont elle cherche à capter l'irréductible singularité. Reinhardt Wetrek qui incarne le chef de chantier a été « repéré sur le chantier de rénovation de la ligne 1 du métro de Berlin ». « C'est en regardant et en me référant en permanence à la réalité que je sais si je vais dans la bonne direction », explique-t-elle⁵. Le cinéaste Christoph Hochhäusler qualifie le style des deux réalisatrices Valeska Grisebach et Maren Ade de « réalisme tendre⁶ ». La réalisatrice porte donc toute son attention et un regard ethnologue sur les silhouettes, les visages, les regards, les affects et les gestes de ses personnages sur le rythme desquels elle se cale. Elle a longuement discuté avec eux avant le tournage et le

⁴ La Bulgarie entre en guerre en 1940 aux côtés de l'Allemagne contre la Yougoslavie et la Grèce. Elle instaure en 1945 un régime favorable à l'URSS et devient démocratie populaire en 1946. En janvier 2007, elle rejoint l'Union européenne, dont elle est aujourd'hui le pays le plus pauvre.

⁵ *Der Spiegel*, 25 août 2017.

⁶ Pierre Gras, *Good Bye Fassbinder ! Le cinéma allemand depuis la réunification*, Paris, Éd. Jacqueline Chambon, 2011, p. 110. Maren Ade a produit *Western* avec sa société de production Komplizen Film, quand Valeska Grisebach a coécrit avec Maren Ade le scénario du film *Tony Erdmann*, tourné en Roumanie, qui remporta un grand succès en 2016.

dialogue se poursuit intensément pendant le tournage. Elle les plonge d'emblée dans des scènes réalistes d'hommes au travail au service d'une caractérisation subtile des personnages, et non l'inverse. C'est là que réside l'originalité du film mais aussi son authenticité. *Western* commence par le bruit strident et agressif d'une tronçonneuse électrique. « Il faut être dans le cul des choses⁷ », préconisent les frères Dardenne. La chaleur moite et tangible de l'été, la sueur des hommes et leurs corps tatoués, leurs plaisanteries machistes, le hennissement des chevaux, la proximité d'une rivière immergent le spectateur à la fois dans le monde du travail et dans un univers viril. Dans les scènes suivantes, plusieurs événements éveillent les vieilles rancœurs, attouchements dont sont victimes de jeunes villageoises au bord de la rivière, la cueillette de fruits par le cuisinier du groupe allemand, le drapeau allemand hissé. Tous finiront par rendre les ouvriers allemands intrusifs et invasifs aux yeux des villageois. Les ouvriers allemands lancent une phrase souvent entendue à la chute du Mur, quand les Allemands de l'Ouest ont eu accès à l'ancienne RDA : « *Zurück in die Vergangenheit* », « C'est le retour en arrière, dans le passé », désignant ainsi la pauvreté du village et exprimant leur supériorité d'Allemands. Un homme s'est tenu à l'écart, c'est Meinhardt Neumann, le personnage central du film, acteur non professionnel, déniché dans une foire aux chevaux près de Berlin. Le corps sec et musclé, le regard intense, Meinhardt Neuman n'est pas un violent, malgré un passé trouble de légionnaire⁸, qui tire peut-être son intensité de son passé opaque. C'est un loup solitaire, un taiseux, ouvert à l'autre malgré tout. Il est le seul du groupe à entrer en contact avec les villageois : par des bribes de phrases, quelques mots d'anglais, des onomatopées. Peu importe le sens exact des mots : l'important c'est l'intensité de la chose dite ou celle des gestes. Il a trouvé son *alter ego* en Adrian le Bulgare. Ils se sont reconnus (au sens de Paul Ricœur) comme étant les mêmes : même droiture, même profondeur, même sympathie, même empathie. Ils sont liés par une histoire commune, une histoire de deuil : chacun a perdu son frère et proposerait presque de remplacer le frère de l'autre. Une grande tendresse naît de ces moments de rencontre au-delà du langage, de la langue, par la présence des lieux et la corporéité des acteurs⁹, leur « être » : « des choses, dit Maël Mubalegh, que l'on ne peut pas inventer et qui fonctionnent comme des réminiscences de ce qui n'est pas encore formé¹⁰ ». La phrase exprime avec une grande justesse les petits miracles qui adviennent dans les films de Valeska Grisebach. Elle-même a parlé lors d'un entretien de la présence spectrale, pendant le tournage, des frères disparus de Meinhardt et d'Adrian, dont le souvenir enfoui a affleuré pendant le film. Maël Mubalegh n'hésite pas à parler d'une *ontophanie* de l'ordinaire pour désigner la révélation quasi photographique du banal qui s'introduit à chaque instant dans les films de la réalisatrice. Cette *ontophanie* advient grâce au travail remarquable du chef opérateur, Bernhard Keller¹¹, dont la

⁷ Les frères Dardenne, interview réalisée par B. Benoliel et S. Toubiana, *Les Cahiers du cinéma*, n° 539, 2006, p. 51.

⁸ On pense au film de Claire Denis *Beau Travail* (1999-2000), une histoire de légionnaires aussi, sous le soleil de Djibouti. Une histoire de jalousie également, celle de l'adjudant-chef Galoup, interprété par Denis Lavant, pour la nouvelle recrue Sentain et des rapports d'hommes entre hommes.

⁹ Corporéité des acteurs et des animaux, les chevaux en l'occurrence. Le chef de chantier Vincent laisse cruellement agoniser le cheval que Meinhardt avait apprivoisé. Le cheval y est magnifiquement filmé. Une note en générique de fin indique malicieusement qu'« aucun animal ne fut blessé », « *Es wurden keine Tiere verletzt* ».

¹⁰ Maël Mubalegh, *Toute la Tendresse du Monde : le cinéma de Valeska Grisebach*, dans *Rayon vert*, pas de numéro, 13 juin 2017.

¹¹ Le travail de Bernhard Keller a accompagné plusieurs films, entre autres le film collectif *Deutschland 09, Fragments d'Allemagne* (2009), *Unter dir die Stadt, Sous toi la ville* (2010) de Christoph Hochhäusler, *Alle anderen, Everyone Else* (2010) de Maren Ade.

caméra fait du moindre frémissement un évènement décisif et qui filme magistralement les paysages bulgares, y compris de nuit.

De ces/ses acteurs non professionnels, la réalisatrice fait surgir des silhouettes de cinéma suffisamment iconiques pour suivre une narration élaborée avec la plus grande précision. Ainsi de Meinhardt, qui au départ ne partage pas grand-chose avec les héros des westerns hollywoodiens : ce n'est qu'aux prises avec les *topoi* du western que ses potentialités romanesques s'actualisent. Sa silhouette, son personnage s'étoffent au cours du récit. Il était un peu rustre, un peu prosaïque, il a acquis au cours de ces épreuves initiatiques (la rivalité du chef, la mort du cheval, l'amitié avec Adrian) élégance, assurance et charisme. Quand il part endimanché voir une « belle » du village, il a soudain la présence et la prestance d'un grand acteur de western américain. Mais la réalisatrice veille à préserver son ambivalence jusqu'au bout : au moment où il rejoint la communauté des Bulgares pour la fête du village, un incident montré de façon elliptique l'isole du groupe. Qu'a-t-il commis qui l'exclut et du groupe et du cadre ? Une belle musique bulgare surgit alors avec force. Elle sonne et résonne comme un marqueur identitaire, comme l'affirmation de l'identité bulgare, comme un élément de cohésion pour les habitants de Petrelik. Elle invite par sa beauté et par sa puissance à la danse. On danse beaucoup dans les films de Valeska Grisebach. On y danse seul(e) aussi, tel Markus, le pompier volontaire de la petite ville de Zühlen dans le Land de Brandebourg de *Sehnsucht, Désir(s)*, qui danse de façon très saisissante et très érotique sur la musique *Feel* de Robbie Williams et sous le regard déjà amoureux de celle qui sera sa maîtresse, isolé au sein du cadre là encore. La fin de *Western* sera irrésolue. Le film se clôt sur cette ambivalence : Meinhardt, implicitement exclu par ce micro-évènement du geste malhonnête, rejoint le groupe des danseurs mais n'arrive pas à danser en cadence avec les villageois. Que restera-t-il au bout du compte de la présence temporaire de ces ouvriers allemands dans le village ? De la méfiance. Mais quelque chose a bougé dans la perception de l'autre, des pas ont été accomplis. Les ouvriers allemands et les ouvriers bulgares ne partagent-ils pas une communauté de destins à l'heure de la mondialisation ? Les « migrants » du film – l'idée est originale – sont les Allemands envoyés en délégation, quand une partie des villageois bulgares part travailler en Grèce. L'anthropologue Marc Augé désigne les migrants comme les vrais aventuriers du monde d'aujourd'hui. « La migration tente d'échapper au malheur. L'ennui, c'est que le bonheur sédentaire n'est pas accueillant, souvent il rejette les nouveaux arrivants. L'angoisse de ceux qui proclament sans cesse qu'ils sont "chez eux" a de moins en moins de sens à partir du moment où l'actuelle mondialisation, à la différence de celles qui l'ont précédée, est coextensive à la planète entière¹². »

Pierre Gras dans *Good Bye Fassbinder !*, *op. cit.*, p. 112, rend hommage au travail des chefs-opérateurs Hans Fromm, Bernhard Keller et Reinhold Vorscheider « qui ont contribué à la formation de l'image du monde élaborée par les cinéastes », de « L'École de Berlin » entre autres. Le travail de la monteuse Bettina Böhler est à chaque film remarquable.

¹² Marc Augé, *L'anthropologue et le monde global*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 84.