

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Dossier enseignant
par Sandrine Marques

MAKALA
un film d'Emmanuel Gras



 **île de France**

SOMMAIRE

Fiche technique 1

Réalisateur 2
Emmanuel Gras

De la sensation à l'idée

Genèse 3
Faire *Makala*

Contexte 4
Feux de brousse

Personnage 5
Kabwita, Sisyphe des temps modernes

Regard croisé 6
Un homme qui marche

Analyse de séquence 8
Scène d'ouverture

Motif 10
La route : du vide à la saturation

Musique 11
Propos de Gaspar Claus, compositeur

Dramaturgie 12
Les rançonneurs

Mise en scène 14
Puiser dans l'imaginaire de la fiction

Filiations 16
Filmer le travail, filmer la marche

Témoignage 18
Gaston Mushid, assistant réalisateur

Genre(s) et critique 19
Thriller métaphysique
et road-movie existentiel

Polémique 20
Fallait-il aider Kabwita ?

Filmographie
Bibliographie III de couv.

Texte de Vincent Malausa IV de couv.

● La rédactrice

Sandrine Marques est critique et enseignante de cinéma. Ancienne journaliste au Monde, elle écrit dans la revue de cinéma *La 7^{ème} Obsession*. Sélectionneuse pour le festival de Cannes depuis de nombreuses années, elle est l'auteur du livre *Les mains au cinéma* (2017, Aedon Editions).

● Remerciements

Emmanuel Gras, Karen Benainous, Gaspar Claus, Vincent Malausa, Gaston Mushid, Manuel Vidal, Les Films du Losange

● Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France

- Le dossier enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et du CNC.
- Direction de la publication : Chiara Dacco, Didier Kiner
- Coordination du livret : Marion Castel, Nicolas Chaudagne, Lena Nilly
- Rédaction du livret : Sandrine Marques, critique et enseignante de cinéma
- Conception graphique : Charlotte Collin
- Mise en page du dossier : Nathalie Wolff
- Crédits photos : DR
- Impression : Iris Impression

© ACRIF-CIP – Septembre 2018

ACRIF
Association des Cinémas
de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédéric Lemaître
75020 Paris
Tél 01 48 78 14 18
contact@acrif.org
www.acrif.org

CIP
Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin
75004 Paris
Tél 01 44 61 85 53
contact@cip-paris.fr
www.cip-paris.fr

Livret téléchargeable sur
www.acrif.org et www.cip-paris.fr

Fiche technique

● Générique

MAKALA

France | 2017 | 1h36 | couleur

Réalisation, scénario
et photographie

Emmanuel Gras

Son

Manuel Vidal

Montage

Karen Benainous

Musique

Gaspar Claus

Production

Nicolas Anthomé – Bathysphere

Pays d'origine

France

Genre

Documentaire

Format

Couleur

Durée

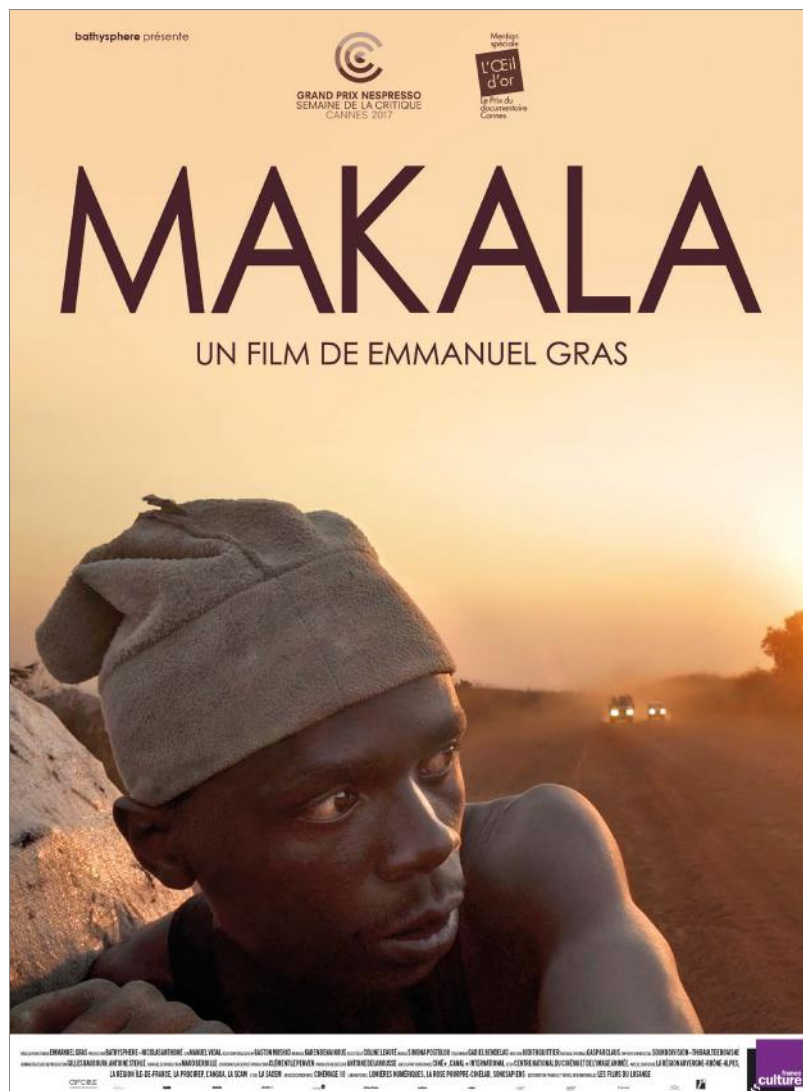
96 minutes

Date de sortie

6 décembre 2017

Distribution

Kabwita et Lydie Kasongo,
dans leurs propres rôles



● Synopsis

Une vie de labeur

A Walemba, province de Katanga, en République démocratique du Congo, Kabwita Kasongo subvient difficilement aux besoins de sa famille, en exploitant le charbon de bois (appelé *makala* en swahili). Il part au petit matin dans la brousse. Muni d'une hache rudimentaire, il coupe le tronc d'un arbre monumental, au prix d'efforts acharnés. Une fois abattu, l'arbre est débité et placé dans un four, façonné dans la terre. La combustion lente du bois permettra d'obtenir le charbon. De retour le soir chez lui, Kabwita détaille ses projets à sa femme Lydie, en dessinant les plans de leur future maison. Kabwita spéculé sur le bénéfice que lui rapportera le fruit de son labeur. Avec cette manne, il voudrait acheter des tôles pour construire une maison en dur. Deux semaines plus tard, Kabwita déterre le charbon avec sa femme. Ils le placent dans des sacs plastique, remplis à ras bord. Alors que le soleil n'est pas encore levé, Kabwita s'embarque dans un long voyage pour la ville. Il a placé son lourd chargement sur un vélo, qu'il pousse à bout de bras. Les voitures le doublent dans la nuit et menacent à tout moment de le faucher. Sur sa route, il croise des habitants solidaires qui l'aident et l'encouragent. Son laborieux périple se poursuit sous le soleil et dans la poussière. Le deuxième soir, Kabwita échange autour d'un feu, avec d'autres transporteurs de marchandises.

Il dit redouter les dangers de la route de Sisse et ses hautes montagnes. Le lendemain, l'odyssée se poursuit avec ces deux compagnons d'infortune qui poussent leurs lourds vélos, de concert avec Kabwita. Puis, il reprend son chemin solitaire. Les axes routiers, de plus en plus encombrés, se chargent de menaces. Au troisième jour, sous un soleil écrasant, Kabwita décide de se reposer sur un talus, à l'ombre. Il laisse son vélo sur le bas-côté et traverse la route. Un camion, lancé à grande vitesse, renverse son chargement et éventre des sacs. Une partie du charbon est perdue. On aide Kabwita à redresser son vélo dont les pneus sont à plat. Plus loin, Kabwita tombe sur des rançonneurs qui lui extorquent un sac de charbon. Arrivé à Kolwezi, tard le soir, Kabwita se rend chez sa belle-sœur. Il dépose une paire de chaussures pour sa fille Divine qui vit chez sa tante et est scolarisée en ville. Il préfère partir sans la voir, pour éviter les effusions. Dans les rues, Kabwita vend ses sacs de charbon au détail mais les négociations sont âpres et le bénéfice décevant. Kabwita achète des médicaments pour son bébé malade puis se rend chez le vendeur de tôles. Le prix à payer est trop élevé. Découragé, Kabwita assiste à une messe et prie pour que Dieu le protège, lui et sa famille. ■

Réalisateur Emmanuel Gras

De la sensation à l'idée

Né en 1976 à Cannes, Emmanuel Gras est un réalisateur, scénariste et chef opérateur. Il entreprend des études d'Histoire, avant d'intégrer l'Ecole Nationale Supérieure Louis-Lumière, section Image. En 2003, il réalise un court métrage documentaire de 26 minutes, intitulé *La motivation !* au moyen de photogrammes en noir et blanc. Le film relate le parcours chaotique d'une jeune mère qui se bat pour élever son fils et sortir de sa condition précaire. Il s'inscrit dans des préoccupations sociales qui caractérisent le cinéma d'Emmanuel Gras.

En 2004, le réalisateur investit le champ de la fiction avec le film court *Une petite note d'humanité*. Construit autour de la confrontation entre un vieil homme esseulé et un inconnu qui s'invite dans son appartement, ce thriller domestique aborde un nouveau visage de la précarité, affective cette fois-ci. Un an plus tard, Emmanuel Gras revient au documentaire, avec le court métrage *Tweety Lovely Superstar*. Situé au Liban, ce film de 18 minutes accompagne le travail de démolition d'un immeuble. Juchés sur le toit, quatre travailleurs et un tout jeune adolescent s'adonnent à un dur labeur. *Makala*, tourné 12 ans plus tard y est déjà en germe, au même titre que l'œuvre à venir, marquée par un rapport étroit entre l'organique et le politique. Emmanuel Gras montre l'instabilité de la condition humaine et s'attache à la figure emblématique du travailleur, confronté à une entreprise titanesque et à un effort démesuré. *Tweety Lovely Superstar* s'impose comme un manifeste politique et esthétique. Le cinéaste pousse plus loin encore ses expérimentations sur le son, qui est consubstantiel au récit dans l'ensemble de ses films.

Il revient à la fiction en 2008, avec le court métrage *Soudain ses mains* qui met en scène un maçon algérien, rêvant de se reconvertir dans le vignoble. Pour y parvenir, il emploiera des moyens extrêmes. Sortir de sa condition, s'élever par le travail sont des thèmes récurrents dans la filmographie d'Emmanuel Gras. L'auteur a façonné, au fil des ans, une œuvre cohérente, empreinte d'humanisme. En 2011, il passe au format long avec le documentaire *Bovines*, sous-titré *La vraie vie des vaches*. Succès critique et public, cette ode au monde animal, sensitive et contemplative, propose un dispositif inédit, doublé d'un pari audacieux : observer des vaches pendant 65 minutes. Poétique, l'approche du réalisateur s'accompagne d'une prouesse visuelle et technique. Le film s'adresse en premier lieu à la sensation qui permet de former l'idée. Ce principe se retrouve au centre de *Makala*. Assurant le plus souvent l'écriture et la prise de vue de ses films, Emmanuel Gras s'emploie à transfigurer les situations dont ses films témoignent. *Bovines* est nommé au César du meilleur film documentaire en 2012 et reçoit le Prix du film singulier, décerné par le Syndicat de la Critique. Il poursuit son passage au format long avec le documentaire *300 hommes*, co-réalisé en 2015 avec Aline Dalbis, rompue au travail de terrain, dans le cadre de ses activi-



tés dans le secteur social. Immersif, le film a pour décor le centre d'hébergement et de réinsertion sociale Forbin, à Marseille. On y suit le quotidien de SDF, accueillis de nuit dans la structure. Fondé sur l'observation et le recueil de témoignages sur des vies brisées, le film constitue un document politique sur l'époque.

En parallèle de ces activités de réalisateur et de scénariste, Emmanuel Gras est un chef opérateur reconnu. Il a notamment officié sur les films d'Abel Ferrara (*Alive in France*) et du réalisateur belge Bram Van Paesschen (*Empire of Dust*) avec lequel il a travaillé sur plusieurs documentaires. Dans ce cadre, il s'est rendu en RDC (République Démocratique du Congo) de nombreuses fois. C'est en voyant des hommes transporter des marchandises sur des vélos que l'idée de *Makala* germe dans son esprit. Sorti en 2017 et récompensé par le Grand Prix de la Semaine de la Critique, le film emboîte le pas à un charbonnier pauvre qui fonde l'espoir d'une vie meilleure pour sa famille. D'une grande beauté plastique, *Makala* prolonge une œuvre sensible, dédiée à la condition humaine et au rapport à la nature. Le réalisateur donne au parcours de son personnage des allures d'odyssée moderne. Solidaire et empathique, il accompagne de nouveau le travail harassant d'un homme, pour qui la survie au quotidien est un véritable chemin de croix. Solidement enracinée dans les problématiques de l'époque, l'œuvre d'Emmanuel Gras transcende ses sujets pour en faire les héros brisés d'une époque troublée. ■

● Filmographie

Courts métrages

La motivation ! (2003)
En famille (2003)
Une petite note d'humanité (2004)
Tweety Lovely Superstar (2005)
Soudain ses mains (2008)
Être vivant (2013)
Lettre filmée d'Emmanuel Gras (2018)

Longs métrages

Bovines ou la vraie vie des vaches (2011)
300 hommes, co-réalisé avec Aline Dalbis (2014)
Makala (2017)

Genèse

Faire *Makala*

● Rencontre avec le Congo

Avant de tourner *Makala*, Emmanuel Gras avait déjà effectué plusieurs voyages en RDC (République Démocratique du Congo) en sa qualité de chef opérateur. Dans ce cadre, il a travaillé sur deux documentaires du réalisateur flamand Bram Van Paesschen. Le premier, intitulé *Pale peko bantu mambo ayikosake*, date de 2008. Il est dédié aux « creuseurs » katangais qui exploitent clandestinement le cobalt et le cuivre. Ce film a permis à Emmanuel Gras de découvrir la région du Katanga où il situera plus tard l'action de *Makala*. Il revient en RDC en 2010 pour travailler sur *Empire of Dust*, du même réalisateur. Le sujet (une multinationale chinoise qui s'implante en RDC) impose à l'équipe de sillonner les routes. A ce moment-là, le réalisateur constate « qu'il y a toute une population qui se déplace en vélo, en voiture et qui transporte des marchandises »¹. Il croise, sur ces chemins encombrés, des charbonniers qui charrient d'immenses chargements. De retour en France, il prend des renseignements sur ces travailleurs. L'idée de *Makala* s'origine dans cette image de forçats, arrimés à leurs vélos surchargés. Quand Emmanuel Gras élabore un film, il lui faut, dit-il, une histoire à raconter mais aussi un motif visuel fort, sur lequel travailler. Après de nouveaux repérages en RDC il rencontre Kabwita Kasongo. Séduit par sa personnalité et son courage, il le convainc de devenir le personnage principal de son film : « J'ai rencontré Kabwita en faisant des repérages, une fois les premiers financements obtenus. J'étais accompagné d'un journaliste congolais, Gaston Mushid, très connu là-bas, qui a facilité tout ce que je souhaitais faire. Je suis allé dans les villages autour de Kolwezi pour rencontrer des gens qui faisaient du charbon. J'ai rencontré Kabwita à Walemba et j'ai su très vite que je voulais faire le film avec lui. J'aimais son attitude, un peu en retrait mais pas timide, son allure, et surtout son regard, plutôt doux mais très vif. En vrai, il y a des gens pour qui on a simplement tout de suite de la sympathie, vers qui on est attiré et c'était le cas avec lui. Un an après, je suis revenu, et nous avons commencé à filmer. »².

● Une trajectoire individuelle, un destin collectif

Le passé colonial du Congo, aux mains de multinationales étrangères, l'instabilité de sa vie politique et les problèmes de corruption ont laissé des traces dans le pays que ne pouvait ignorer Emmanuel Gras. Le réalisateur avait peur de perdre sa ligne directrice limpide (un homme, un vélo, la route et l'effort) s'il agrégeait à son récit, des considérations politiques. Les rencontres que fait Kabwita, tout au long de son périple, permettent toutefois à la politique de s'engouffrer dans son dispositif minimaliste. L'expérience individuelle de Kabwita éclaire, de cette manière, le destin collectif d'un pays, malmené par le colonialisme et le libéralisme sauvage. « Je voulais introduire des effets de contraste plutôt que des propos politiques directs, clairement expliqués »³, argumente le réalisateur. Le politique transite par cette confrontation avec l'autre. L'expérience individuelle de Kabwita n'exclut pas le collectif, ni la mémoire d'un pays qui porte encore les

stigmates de son histoire. Pour nous rendre sensible ce destin, Emmanuel Gras a pensé la forme de son film qui inclut, pour la première fois dans son travail, une narration précise : « Les contraintes financières m'interdisaient de partir en Afrique pendant des mois pour y filmer en cherchant un sujet. Il m'est donc venu ce principe d'ordre fictionnel, qui comporte un début et une fin : quelqu'un va d'un point à un autre avec un objectif et rencontre des difficultés. En l'occurrence, ce quelqu'un a fabriqué du charbon et va le vendre. C'est la première fois que dans un projet de documentaire, j'introduis une telle narration. Et par ailleurs, visuellement, il y avait cet homme qui poussait un vélo. J'avais imaginé les multiples manières de filmer l'effort. Mais j'avais un énorme doute sur le fait que cela suffise à constituer un film. D'autant que cet effort est extrêmement répétitif... Je suis donc parti à Kolwezi avec une idée et des doutes. »⁴. Emmanuel Gras a discuté avec Kabwita de ses différentes actions mais aussi des étapes de son voyage. Il l'a aussi dirigé dans certaines séquences, en lui laissant toutefois le champ pour incarner son personnage. Kabwita est devenu acteur de son propre rôle, l'espace filmique lui offrant un écrin pour exister encore plus intensément. *Makala* résulte de cette collaboration étroite entre le documentariste et son personnage : « Je pense que le documentaire, surtout lorsqu'on suit une personne en particulier, devient une collaboration entre le filmeur et le filmé. Le documentaire permet au personnage une nouvelle manière d'être lui-même. Et Kabwita a occupé cet espace avec un naturel et une aisance incroyables. »⁵. Emmanuel Gras a créé un espace de jeu pour Kabwita. Pour lui, le documentaire ne consiste pas seulement à capter le réel mais à créer un espace-temps nouveau qui est celui du film et à l'intérieur duquel une personne peut se permettre de vivre avec plus d'intensité. Cet assemblage du réel permet de mieux raconter, selon lui, ce que le réalisateur est en train de filmer. ■



- 1 Extrait de l'interview, bonus DVD de *Makala*, éditeur Blaq Out, 2017
- 2 Dossier de presse, entretien avec Emmanuel Gras par Christophe Kantcheff
- 3 In suppléments DVD
- 4 In dossier de presse
- 5 Ibid



Contexte

Feux de brousse

● Identités du Congo

Emmanuel Gras a installé sa caméra dans la région du Katanga, en République démocratique du Congo qui, historiquement, est marquée par une profonde instabilité. En un siècle, le pays a changé plusieurs fois de nom. Léopold II, le roi des Belges, déclare posséder le Congo à la conférence de Berlin, où le partage et la division de l'Afrique furent décidés, entre novembre 1884 et février 1885. Cela marque le début de la colonisation. Le pays prend alors le nom d'État indépendant du Congo », avant de s'appeler en 1908 le Congo belge. Il est alors sous la tutelle du Parlement belge. L'indépendance du Congo belge est proclamée le 30 juin 1960. Cela fait suite à un mouvement contestataire, mené par Patrice Lumumba qui est à la tête du MNC (Mouvement National Congolais). Le parti politique et son leader charismatique jouent un rôle décisif dans la marche vers l'indépendance du Congo belge. En 1959, des émeutes surviennent à Léopoldville. Elles sont la conséquence d'un contexte économique dégradé qui intensifie les débats sur l'indépendance du pays. Belges et Congolais parviennent à un accord en 1960. Patrice Lumumba devient alors premier ministre et Joseph Kasa-Vubu occupe les fonctions de Président.

Mais les espoirs qui entourent l'indépendance s'évanouissent rapidement. Le nouveau pays est gangrené par les violences et les luttes intestines. Ce contexte de crise est exacerbé encore par la sécession du Katanga, le 11 juillet 1960. La province, qui possède de riches gisements de cobalt, de cuivre et de diamant, proclame son indépendance, sous l'influence d'affairistes pro-occidentaux et de Moïse Tshombe, qui accède à la présidence de l'État du Katanga. En septembre 1960, un coup d'État éclate, orchestré par Joseph Mobutu, qui est nommé premier ministre par le président Kasa-Vubu. Déchu de ses fonctions, Lumumba est placé en résidence surveillée à Kinshasa. Il s'enfuit pour rejoindre ses partisans à Stanleyville mais il est arrêté et transféré au Katanga indépendant où il est assassiné en 1961. Le Katanga cesse de faire sécession en 1963 et en 1965, Mobutu renverse Kasa-Vubu, après un nouveau coup d'État. Cultivant un véritable culte de la personnalité, il instaure une dictature en cumulant les fonctions de premier ministre, chef des armées et législateur. Sa politique autoritaire et nationaliste assoit sa longévité exceptionnelle à la tête du

pays, de 1965 à 1997. Le pays porte dorénavant le nom de République du Zaïre. Mobutu met en place la « zaïrianisation », une politique visant à effacer les traces du colonialisme et à nationaliser les biens commerciaux des étrangers, au profit de particuliers zaïrois. Ces mesures se soldent par un échec. La corruption mine le régime. Les Zaïrois proches du pouvoir utilisent les entreprises pour leur enrichissement personnel, tout comme Mobutu qui détourne les devises et amasse une fortune, estimée à plusieurs milliards de dollars.

En 1973, le pays traverse une crise économique majeure, liée à la baisse du prix du cuivre et à la hausse de celui du pétrole. Dans la région du Katanga, la révolte gronde. En 1978, des rebelles attaquent la ville minière de Kolwezi (celle où se rend Kabwita dans *Makala*), mais ils sont matés par la Légion étrangère française et les soldats belges. Le règne de Mobutu prend fin en 1997, année où Laurent Désiré Kabila accède au pouvoir et instaure un régime aussi autoritaire que celui de son prédécesseur. En 1998, la guerre éclate en République démocratique du Congo, envahie par le Rwanda et l'Ouganda. La Grande Guerre africaine (aussi appelée « deuxième guerre du Congo »), prend fin en 2002. Elle a impliqué neuf pays africains et fait des milliers de morts. L'assassinat de Laurent Kabila par l'un de ses gardes du corps en 2001 conduit son fils Joseph à prendre sa succession. Encore en fonction actuellement, Joseph Kabila est empêché par la Constitution de briguer un troisième mandat mais a désigné un candidat pour les élections présidentielles organisées fin 2018. ■

● Kabila, le « père de la démocratie congolaise »

Prévues en décembre 2018, les élections présidentielles au Congo constituent un enjeu pour la démocratie. Elles ont été reportées à plusieurs reprises depuis 2016, pour cause de fichier électoral incomplet. Ces reports successifs ont créé des échauffourées meurtrières dans le pays. En parallèle au scrutin présidentiel, des élections législatives devraient se tenir pour renouveler les 500 membres de l'Assemblée nationale. Dans l'intervalle, des vidéos et des affiches géantes font l'apologie du Président actuel. On aperçoit d'ailleurs un poster géant de Kabila dans *Makala*. Ses partisans y expriment leur reconnaissance ce qui corrobore le scénario d'un troisième mandat, selon les observateurs. Le puissant épiscopat congolais a exprimé son opposition à cette éventualité. Les représentants de l'Eglise catholique s'engagent nettement dans la vie politique. Dans un message publié en mai 2018, les évêques se disent inquiets de la situation économique et sociale du pays. Ils suggèrent l'organisation d'un dialogue pour aboutir à un modèle politique et institutionnel consensuel. La religion et son influence, qui sont intimement connectées au politique, irriguent aussi *Makala*. Outre la corruption qui ronge le pays, *Makala* évoque le fléau écologique des feux de brousse. Bien qu'interdits par la loi, ils continuent à occasionner des dégâts humains et matériels, en ravageant l'écosystème du Congo. La séquence où la famille de Kabwita mange un rat illustre bien ce phénomène. Le gibier a déserté ces étendues, régulièrement brûlées et déboisées. Ce problème compte parmi les nombreux foyers qui menacent à tout moment d'embraser la République Démocratique du Congo. ■

Personnage

Kabwita, Sisyphe des temps modernes

● Héros mythologique

Modeste charbonnier de son état, Kabwita Kasongo est le héros d'une épopée harassante. Par la grâce de sa mise en scène, Emmanuel Gras transforme le voyage vers la ville en une odyssée mythologique. La route et ses dangers, la nuit opaque et les embûches qui jalonnent cette trajectoire faussement linéaire donnent au périple, ses accents tragiques. Emmanuel Gras montre la beauté et les douleurs de l'effort. Il transcende le travail et en fait un motif cinématographique à la portée universelle. L'homme se confronte à une entreprise qui le dépasse et l'éprouve, révèle sa valeur à travers son endurance. Sur le plan métaphorique, cette odyssée nous parle de la condition humaine. La survie est au bout de ce chemin accidenté, parsemé d'obstacles. Emmanuel Gras est parti de cette figure laborieuse et souffrante pour façonner son film. Cette image imprime la pellicule. C'est un repère sur cette route changeante, soumise aux avaries et qui expose le personnage. Le fardeau que porte Kabwita l'assimile à Sisyphe. Le héros de la mythologie grecque, fondateur de la ville de Corinthe et père d'Ulysse, avait défié les dieux, en revenant des Enfers. En guise de châtiment, il fut condamné à hisser un énorme rocher jusqu'au sommet d'une colline. Mais son lourd fardeau redescendait à chaque fois la pente sur laquelle Sisyphe le poussait inlassablement. Plusieurs interprétations entourent le mythe. Certains spécialistes y voient le symbole du cycle solaire ou bien encore la métaphore des marées, d'ailleurs *Makala* se connecte aussi aux phénomènes climatiques. Le lever et le coucher du soleil, le jour et la nuit rythment la marche du personnage.

Mais c'est surtout l'interprétation métaphysique du mythe qui permet d'établir des correspondances fécondes avec le film. Albert Camus reprend à son compte ce récit dans *Le mythe de Sisyphe*, publié en 1942, qui lui permet d'illustrer l'absurdité de l'existence : « *Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir. (...) Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime. Pour celui-ci, on voit seulement tout l'effort d'un corps tendu pour soulever l'énorme pierre, la rouler et l'aider à gravir une pente cent fois recommencée ; on voit le visage crispé, la joue collée contre la pierre, le secours d'une épaule qui reçoit la masse couverte de glaise, d'un pied qui la cale, la reprise à bout de bras, la sûreté toute humaine de deux mains pleines de terre. Tout au bout de ce long effort mesuré par l'espace sans ciel et le temps sans profondeur, le but est atteint. Sisyphe regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets. Il redescend dans la plaine. C'est pendant ce retour, cette pause, que Sisyphe m'intéresse. Un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ! Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin. Cette heure qui est comme une respiration et qui revient aussi sûrement que son malheur,*

cette heure est celle de la conscience. A chacun de ces instants, où il quitte les sommets et s'enfonce peu à peu vers les tanières des dieux, il est supérieur à son destin. Il est plus fort que son rocher. ». L'écriture de Camus, si attentive aux gestes, à la position du corps et à la notion d'effort, se traduit à l'image dans *Makala*. Emmanuel Gras multiplie les plans rapprochés sur son héros dont il filme le visage et particulièrement les yeux, tendus obstinément vers l'objectif qu'il s'est fixé. Comme Sisyphe, Kabwita est un être conscient de son malheur et de la tâche impossible à accomplir. Répétitif, vain et éreintant, le travail aliène plus qu'il ne libère. Au terme de son voyage épuisant, Kabwita n'obtient pas ce qu'il escomptait. Son calvaire est reconduit. Tout est à recommencer.

● L'archétype du travailleur

Ce n'est pas la première fois qu'Emmanuel Gras fait d'un travailleur son personnage principal. Le labeur, l'effort et la précarité occupent son œuvre depuis ses premiers courts métrages. En l'état, *Tweety Lovely Superstar*, réalisé en 2005, apparaît nettement comme la matrice de *Makala*. On y voit des ouvriers détruire, au moyen de masses rudimentaires, la carcasse d'un immeuble du Liban. Le soleil, la poussière, l'effort surhumain : tout est déjà présent dans ce court film expérimental. Les corps, les matières, le souffle, le bruit mécanique, les gestes répétitifs composent une partition concrète qui amorce déjà un travail expressif sur le son chez le réalisateur. Filmer des hommes se confrontant à des éléments qui les dépassent, puise dans l'imaginaire du mythe. C'est le sens des séquences, par exemple, où Kabwita entreprend d'abattre cet arbre immense ou bien encore lorsqu'il tire, à bout de bras, un vélo chargé d'un monticule de sacs. Il y a, chez Emmanuel Gras, ce rapport au monumental qui parle de la vulnérabilité des hommes. Face à la nature, ils sont impuissants. Capables toutefois de contraindre leur environnement pour leurs besoins vitaux, ils s'exposent rapidement à ses limites. Ce rapport de pouvoir est éminemment politique. Faisant écho, de manière organique, à cet arbre d'où Kabwita tire le charbon, les vignes dans *Soudain ses mains* (2008) cristallisent le désir d'une vie meilleure chez un maçon algérien. Le rapport sensuel au végétal se pare là encore d'une inquiétude symptomatique de l'époque. Le héros chez Emmanuel Gras traverse une crise qui résonne avec les turbulences de la société où il évolue. De film en film, la figure archétypale du travailleur démonte les mécanismes aliénants d'un système qui exploite et broie les individus. Dans le travail, ou sa cruelle absence, c'est tout le contemporain qui se manifeste. ■





Regard croisé Un homme qui marche

Marcheur forcené, muré dans le silence et l'effort, Kabwita Kasongo trouve, dans la statuaire de Giacometti, sa réminiscence artistique. Sculpture de bronze de 108 centimètres de hauteur, façonnée en 1960 et dupliquée en dix exemplaires, *L'homme qui marche* évoque la silhouette longiligne de Kabwita et son rapport aux éléments environnants. Modelée dans le petit atelier que l'artiste suisse occupa pendant 40 ans dans le 14^{ème} arrondissement de Paris, la statue symbolise l'homme. Elle marque une nouvelle étape dans la carrière artistique de son auteur qui fut exclu du mouvement surréaliste en 1934. Influencé à l'origine par l'art primitif africain, Alberto Giacometti s'en inspire pour ses « couples ». Ils puisent leur source dans les statuette africaines, caractérisées par leurs silhouettes allongées et leurs visages en formes de masques.

Pour *L'homme qui marche*, Alberto Giacometti modèle un personnage filiforme et stylisé, dont les membres semblent s'étirer à l'infini. Sur le site de l'Unesco, on peut lire à propos de cette statue, que « ce personnage irréel mêle à la fois une étrange fragilité et une solide détermination. Impénétrable et pourtant si troublant, l'homme de Giacometti ne possède aucun trait personnalisable. Il n'est vêtu que de sa peau étrangement bosselée. Par cette absence d'identification de son visage, le personnage exalte une portée universelle qui exerce sur le spectateur une intrigante fascination. A travers cette sculpture, l'artiste a su capter ce moment décisif d'un homme qui révèle en lui une force fondée sur son propre élan. L'homme d'Alberto Giacometti ne se pose pas de question. Il vient de quelque part et se dirige vers un ailleurs. D'un pas décidé, les yeux

rivés vers l'horizon, il semble s'élancer pour découvrir, comprendre et aller de l'avant, comme s'il avait un but à poursuivre. Sa conscience en éveil, il traverse le temps pour observer le monde. Ses pieds, ancrés dans le sol le relient inéluctablement à la terre avec qui il ne fait plus qu'un. Ici, c'est tout l'être entier qui se déplace à travers une force oblique, vers un avenir à créer. » Cet « avenir à créer » est aussi celui de Kabwita qui partage avec la statue de Giacometti énormément de caractéristiques. Vulnérable mais déterminé, tendu obstinément vers son objectif et n'ayant pour seules possessions que ses bras et ses jambes, il est solidement ancré dans le sol dont il tire ses moyens de subsistance. La destinée de Kabwita trouve aussi des accents universels. Il devient la figure emblématique du travailleur enchaîné à la terre mais qui se dirige droit

devant vers un horizon qu'il espère meilleur. La silhouette longiligne de Kabwita, ses muscles secs et ses yeux emplis d'une volonté inébranlable trouvent leur représentation esthétique dans cette statuaire. Avant de faire la rencontre avec Kabwita, Emmanuel Gras disait avoir imaginé précisément une « figure ». Un peu abstraite elle s'est incarnée en Kabwita.

Sur le plan symbolique, la comparaison est plus opérante encore entre le charbonnier et son modèle de bronze. *L'homme qui marche* a donné lieu à une kyrielle d'interprétations qui lient davantage Kabwita à la statue. L'artiste voulait qu'elle traverse

le temps et les lieux. Si Kabwita évolue dans un contexte et un territoire connus, le public occidental parvient pourtant à s'identifier à lui et à sa souffrance. Elle s'assimile à celle de travailleurs précaires, quels que soient les lieux et les époques. Giacometti a modelé un personnage nu et fragile, pour symboliser l'homme et en livrer une représentation primitive. Kabwita ne possède que sa peau lui aussi. La démarche de la statue est, par ailleurs, très assurée. C'est qu'elle tend vers un avenir meilleur, tout comme Kabwita. Personnage constamment en mouvement, il avance sur la route de sa destinée avec, chevillée au

corps, une foi inébranlable. Le buste de la statue, légèrement incliné, traduit cet élan et cette fuite en avant. De la même manière, Emmanuel Gras voulait que son documentaire soit toujours inscrit dans cette dynamique de la marche. Kabwita se définit lui aussi dans ce mouvement perpétuel et la somme de ses actions. Autre caractéristique de *L'homme qui marche* et qui a donné lieu à de nombreuses lectures, la taille surdimensionnée de ses pieds, posés sur un socle. Malgré ses membres hypertrophiés, le marcheur semble pourtant ralenti dans sa progression, comme si ses pieds étaient englués dans la boue, vissés au sol. Giacometti montrerait de cette manière combien le chemin vers la connaissance est ardu, à cause de la pauvreté. Précarité, fragilité de la condition humaine, indigence et volonté féroce de s'en sortir, tous ces thèmes infusent également *Makala*. Kabwita travaille dur pour offrir à sa fille Divine une éducation, qu'elle ne pourrait pas recevoir dans son village natal. L'accès au savoir parcourt ainsi, en filigrane, le documentaire d'Emmanuel Gras. La route et le marcheur se meuvent en motifs esthétiques, chargés de symbolisme. L'alignement symétrique de lignes verticales et horizontales, formé par la route, Kabwita et son vélo, établit aussi une relation avec le ciel. La silhouette étirée du charbonnier fait la transition entre la terre et le ciel, et par extension avec le Divin qu'invoque régulièrement le personnage. Comme la statue de Giacometti, Kabwita est suspendu entre le terrestre et l'aérien, la promesse de la fortune et le malheur. ■



– *Un homme qui marche*
d'Alberto Giacometti, 1960
(sculpture en bronze, 108 cm de hauteur)

Analyse de séquence

L'arbre de vie

La scène liminaire de *Makala* pose un certain nombre d'enjeux formels et narratifs. Son argument est simple : à l'aube, Kabwita se rend à pied dans la brousse pour y abattre un arbre. Sur cette trame limpide, Emmanuel Gras pose le principe de son film-arpenteur, qu'il éclaire, pour nous, de ses commentaires récoltés lors d'un entretien à l'occasion de ce dossier.

● Générique (0:00:00 – 0:00:10)

Sur fond noir défilent les crédits du film. On entend le bruissement de la nature, le chant des oiseaux, le souffle du vent dans les branchages, des voix lointaines, un coq puis le pas lourd de Kabwita, accompagné du tintement de ses outils. La bande son, qui manifeste déjà la présence de la nature en plus de la marche, précède l'apparition à l'image du personnage principal. Il est filmé de dos, au moyen d'une caméra mobile dotée d'un stabilisateur. Le spectateur lui emboîte immédiatement le pas, au diapason de la caméra placée dans son sillage, quasiment de bout en bout du film. Emmanuel Gras pose son dispositif, dès les premières secondes de son documentaire. Cette scène, il l'avait pensée en amont, comme il nous l'explique : « Une séquence d'ouverture comme celle-ci est d'abord une séquence fantasmée. C'est quelque chose que j'avais imaginé dès l'écriture du projet. J'avais cette idée de quelqu'un en train de marcher. C'est la première séquence qu'on a tournée et une fois achevée, on était vraiment de plain-pied dans le film. Je le vois comme un long tunnel dont on ne sort pas. Je voulais qu'on soit pris de la première à la dernière image, dans un mouvement permanent qui laisse du temps pour penser. Il s'agit d'accompagner quelqu'un et de ne pas le lâcher ». Le générique, qui se singularise par la pré-évoque sonore du personnage et de son environnement, formule le principe du film. Mais il faut, au préalable, que le spectateur adhère au pacte filmique et accepte de suivre Kabwita sur sa longue route. Le réalisateur voit, dans la démarche, « une certaine forme d'autorité », par où il décide, pour le spectateur, qu'il va suivre son héros, sans savoir où son chemin le mène : « La volonté du spectateur est abolie, de façon à ce qu'il accepte de suivre un rêve. Je voulais qu'on soit dans l'action, avant même que l'on comprenne cette action, commente-t-il. Il y a quelque chose d'excitant dans le fait d'aller quelque part, sans connaître la destination. On comprend l'objectif du personnage qui est d'aller vendre son charbon à la ville. Mais on a toujours un léger temps de retard sur ses actions. Ce qui produit un surcroît d'attention chez le spectateur car on ignore ce que Kabwita est en train de faire ».

● Sortie du village (00:00:11 – 00:01:13)

Marchant sur les traces du personnage au moyen d'un travelling⁶ avant, la caméra change d'axe et vient se positionner latéralement. Nous nous tenons dorénavant aux côtés de Kabwita dont on découvre le visage de profil. Ce changement d'angle remplit un double objectif. Il s'agit à la fois de nous présenter le personnage mais aussi de cheminer de concert avec lui. La révélation de son visage a pris du temps, ce qui tient du procédé dramatique. Cet effet de retardement est une manière de créer de l'attente chez le spectateur et de valoriser le personnage. Dans le générique, Kabwita est assimilé au bruit de ses pas.



La marche le caractérise spontanément. C'est par cet attribut qu'il se manifeste, avant même qu'on le voie. Le sort du personnage devient commun à celui du réalisateur et du spectateur qui vont l'accompagner tout au long de son périple. C'est ce que formule explicitement le changement d'axe latéral de la caméra. La bande son forme une voûte sonore (troupeau, coq, voix, pépiement des oiseaux) qui s'intensifie. Hors champ, Kabwita interpelle son oncle. La caméra opère un rapide travelling latéral pour se connecter à son point de vue, ce qui nous permet de découvrir son interlocuteur. Celui-ci adresse un regard caméra au filmateur invisible, qui se tient dans le sillage du héros. *Makala* est aussi fait d'une série de rencontres qui jalonnent la trajectoire de Kabwita. L'humain et la nature se mêlent en permanence. Une ellipse révèle un changement de décor. Kabwita sort du village.

● Rencontre avec l'arbre (00:01:14 – 00:03:35)

Des herbes hautes et sèches environnent Kabwita qui marche maintenant dans la brousse. Le principe de la caméra « en filature » est posé. Le réalisateur opère une série de coupes qui rythment la marche, tout comme le chant de Kabwita. Ces jump-cuts⁷ accélèrent la rencontre avec l'objectif de Kabwita encore inconnu à ce stade. Le vent s'engouffre dans les feuillages créant un espace sensoriel puissant. A l'horizon, le soleil se lève et brille haut dans le ciel. Kabwita arrive au pied de l'arbre immense qu'il va abattre. La caméra opère un panoramique⁸ ascendant. Filmé en contre-plongée, l'arbre est encore plus écrasant. Hors champ, on entend des bruits de hache réguliers qui entament l'écorce.

● Confrontation avec le vivant (00:03:37 – 00:07:30)

Le réalisateur opère un panoramique descendant et cadre Kabwita qui a entrepris de couper le tronc avec sa hache rudimentaire. La lame fend l'écorce. On a le sentiment qu'elle inflige une blessure à l'arbre, présenté comme un être vivant. Cette personnification de l'arbre s'exprime dans l'attention que porte le réalisateur à la moindre de ses aspérités. Emmanuel Gras alterne les plans rapprochés et les plans larges sur Kabwita,

ce qui donne le sentiment d'une véritable confrontation entre le bûcheron et l'entité végétale. Le temps se dilue dans les différentes ellipses qui ponctuent la scène. Ces coupes permettent d'apprécier la progression de l'ouvrage titanesque auquel s'est attelé le modeste et déterminé travailleur. Emmanuel Gras accentue la notion d'effort, en faisant un nouveau panoramique ascendant, qui permet de prendre la mesure de la hauteur et de la circonférence vertigineuses de l'arbre. La bande son amplifie le souffle du vent et les coups de hache se superposent aux râles de Kabwita. Une musique souterraine naît de cette association sonore. Le charbonnier marque une courte pause pour se désaltérer. La caméra profite de ce moment suspendu pour se rapprocher de lui, au moyen d'un travelling avant, puis tourne autour de l'homme, enchaîné à son difficile labeur. L'arbre s'effondre dans un grand craquement.

● Détruire pour survivre (00:07:31 – 00:09:12)

La caméra frôle alors l'écorce de l'arbre démembré, passe entre ses branchages, tandis que des notes de violoncelle se font entendre. Elles prennent le relais de la bande son directe, organique qui baignait jusqu'à présent la séquence. D'abord souffle, la partition, écrite et interprétée par Gaspar Claus (cf entretien) se meut en une sorte de grondement tragique et douloureux. Un sentiment de tristesse irrigue la scène. Après avoir décrit de multiples circonvolutions autour de l'arbre à terre, la caméra se recentre sur son sujet principal qui est Kabwita. Il est en train, à présent, de débiter l'arbre. Plus que jamais, on a le sentiment d'assister au terrassement de la bête par l'homme, ce que nous confirme Emmanuel Gras : « *Quand l'arbre tombe, il y a sa carcasse au sol. J'avais la sensation que quelque chose avait été tué. J'y voyais le cadavre d'un être vivant, un animal, un éléphant écroulé. C'est pour cela que j'ai pris le temps de filmer son squelette. Je voulais que chaque geste qu'accomplit Kabwita ait une importance et un poids. Cela donne de la valeur à l'arbre. Il est le représentant de quelque chose, en train de disparaître. On se trouve dans un lieu – la brousse –, qui est détruite pour que les hommes puissent survivre. Ils sont obligés de saccager leur environnement immédiat pour se nourrir. Faire exister l'arbre comme un être vivant ne correspondait pas à une volonté de cadrer avec les croyances animistes locales. Ma démarche est plus universelle et personnelle. Je trouve qu'il y a quelque chose d'essentiel dans le fait que pour vivre, l'homme soit amené à détruire. Pour faire exister cette idée, il faut qu'on se rende compte que ce que Kabwita détruit a une valeur. D'où mon envie de faire exister cet être vivant qu'est l'arbre* ». Ce n'est pas la première fois que le réalisateur s'intéresse au vivant. Dans *Bovines*, réalisé en 2012, il s'employait à incarner un troupeau de vaches, sacrifiées elles aussi pour les besoins des hommes. Le réalisateur cite, au titre de ses influences, le livre de Lucrèce, *De la nature* (*De rerum natura*). Le poète qui vécut au 1^{er} siècle avant J.C, prônait la connaissance du monde et des phénomènes naturels. Il voyait là un instrument de liberté pour les hommes. Abondant dans le même sens, le réalisateur rappelle que sa « *démarche de documentaire consiste à redécouvrir le monde comme s'il le voyait pour la première fois, avec toutes les sensations que l'on a quand on est enfant* »⁹. Evoquant Lucrèce, il note que son livre ne parle que de l'observation du monde et des sensations. C'est le réalisateur Barbet Schroeder qui en avait parlé à Emmanuel Gras, le jugeant proche de son œuvre bruisante. Notamment pour cet épisode où une vache appelle son veau dans la forêt, que l'on retrouve dans *Bovines*. Emmanuel Gras étaye cette idée de sen-

sorialité, en précisant que « *les idées et les émotions viennent des sensations. Il n'y a pas d'idées sans sensations au départ. On perçoit le monde à travers notre corps et de là, on crée des idées* »¹⁰. Il revendique donc sa vision matérialiste du cinéma qui permet de façonner des concepts.

● Recueillement (00:09:13 – 00:09:57)

La séquence se clôt par le repos mérité de Kabwita, après son effort soutenu. Il est assis à même le sol, de dos et comme prostré. Sa position statique tranche avec le fait qu'on l'a toujours vu en mouvement, depuis le début du film. Emmanuel Gras joue avec d'autres effets de contrastes dans la fin de sa séquence. La musique extra-diégétique¹¹, qui intervenait sur les images de la carcasse de l'arbre, s'est tue. Le vent, qui agite les branchages, domine de nouveau la bande son. On entend le souffle du personnage puis ses mots, murmurés comme pour lui-même. Kabwita adresse une prière, presque silencieuse, au Divin : « *Seigneur Jésus, je T'en supplie, donne-moi la force pour mon travail. Mon Dieu, protège ma famille. Que Ta lumière éclaire ma vie.* ». Cette prière établit un lien avec la dernière séquence du film, où l'on retrouve Kabwita dans une église, à l'issue de son périple malheureux. Il demande là encore à Dieu de protéger sa famille. La scène d'ouverture fonctionne donc en miroir avec la séquence de fin. Elle lui fait même directement écho, reliant le point de départ et d'arrivée de *Makala*. Le film forme une unité narrative, tout comme cette séquence liminaire qui voit la réalisation d'une action, du début jusqu'à sa fin. Les nombreuses ellipses et *jump-cuts* orchestrés par le réalisateur dilatent le temps. L'arbre a-t-il été coupé en plusieurs heures ou en plusieurs jours ? Emmanuel Gras nous répond : « *L'arbre a été coupé assez rapidement, en trois ou quatre heures. C'est allé assez vite, à tel point que je n'avais pas le temps d'imaginer tous les plans. Mon but était qu'on sente l'effort physique et la technicité. On a réduit le cheminement vers l'arbre, qui durait initialement six minutes, pour ne garder que le mouvement. Une fois qu'on arrive à l'arbre, on plonge dans quelque chose d'assez mystérieux et dans lequel on est happé* ». Déterminante, cette scène d'ouverture l'est à plus d'un titre. Elle pose le dispositif du film qui consiste à accompagner un personnage, à marcher dans ses pas, sans jamais le quitter. Elle nous lie de manière indéfectible à son destin. Le travail sur le son est également exemplaire. Tissé dans la matière du plan, il fait émerger des émotions souterraines, ouvre de nouveaux espaces de récits. La musique forge le sens et ouvre à des sensations inédites. Dans la répétition des gestes se trame l'histoire de tous ces forçats de la terre, à qui Emmanuel Gras donne une destinée, un chemin à suivre et par là-même, un surcroît d'existence. ■

6 Déplacement de la caméra avant, arrière ou latéral, dans le but de créer du mouvement ou de l'accompagner. Ce mouvement se fait au moyen d'un chariot posé sur rails ou, dans le cas présent, au moyen d'une caméra mobile, équipée d'un stabilisateur.

7 Le plan sur plan est le résultat de la mise bout à bout de deux plans dont les cadrages sont identiques ou pratiquement identiques, sur le même sujet ou sur un sujet différent, dont le résultat à la projection est une sensation de saut sur place, recherchée par le réalisateur (dans ce cas souvent appelée « coupe franche ») ou produite involontairement et hors de propos. Le terme technique anglais est évocateur : *jump cut* (coupe sautée).

8 Mouvement de rotation de la caméra sur un axe, à l'horizontale ou à la verticale

9 In bonus DVD *Makala*, *Blaq Out*, entretien avec Emmanuel Gras par Christophe Kantcheff

10 Ibid

11 Extra-diégétique : qui est extérieur à la diégèse et n'est pas ancré dans l'espace-temps du film

Motif

La route : du vide à la saturation

● Au bout du chemin

« L'unique moyen de savoir jusqu'où l'on peut aller, c'est de se mettre en route et de marcher », écrivait Henri Bergson dans *L'énergie spirituelle* (1919). Ce principe s'applique à Kabwita, marcheur infatigable qui repousse, à l'occasion de son voyage initiatique, ses limites. La route qui voit le paysage se modifier et l'espoir de Kabwita se tarir, une fois arrivé à destination, est le motif central du film. Changeante, jalonnée de dangers, elle éprouve celui qui l'emprunte. Sur le plan symbolique, elle s'assimile à l'existence et à ses embûches, mais aussi à une quête intérieure. La route transforme, éreinte, diminue autant qu'elle renforce. Elle permet d'accéder à la connaissance de soi et du monde. Sur le plan de la mise en scène, Emmanuel Gras en a fait un motif fécond, qui produit une série de contrastes signifiants. Déserte puis de plus en plus chargée, la route mène vers une ville monstrueuse. La progression du héros n'a rien d'immuable, ce qui fait de *Makala* un récit d'initiation à part entière.

La séquence d'ouverture (cf analyse) forme une unité dramatique et formelle, exemplaire sur le plan de la conduite du récit. On voit le personnage aller d'un point A à un point B, selon une trajectoire linéaire. Le montage renforce cette impression de *continuum*, pour ne pas dire de « flot ». Mais les nombreuses coupes qui émaillent le cheminement du personnage attestent de la re-création de ce trajet. Le montage le fluidifie et le débarrasse de ses scories, digressions ou suspensions. La route se présente comme un ruban végétal, avec au bout la découverte de l'arbre. Ce qui est intéressant avec cette séquence introductive, c'est qu'elle procède d'un mouvement inverse avec le reste du documentaire. Le personnage quitte une zone peuplée (son village) pour s'enfoncer dans une nature primitive (la brousse). Tandis que par la suite, Kabwita délaisse la campagne tranquille de Walemba pour la ville grouillante de Kolwezi. Entre ces deux points de départ et d'arrivée, cinquante kilomètres de calvaire. Si l'ouverture du film fonctionne à la manière d'un segment autonome, elle s'intègre au récit, en annonçant – en condensé – le long voyage vers la ville.

● Contrastes

Emmanuel Gras fonde son film sur un jeu de contrastes et d'alternances : le jour et la nuit, le silence et le bruit, l'action et la pause, le vide et la saturation. En l'état, le périple de Kabwita démarre dans la solitude et l'opacité de la nuit. Le charbonnier ne croise pas âme qui vive quand il se met en route, contrairement à la scène d'ouverture où il rencontre son oncle qu'il salue chaleureusement dans le village. Cette absence d'interactions avec autrui annonce l'anonymat dans lequel la ville de Kolwezi va le plonger. Le libéralisme sauvage qui y règne pervertit la relation à l'autre, en détruisant toute forme de solidarité. Au début, Kabwita a pour seule compagnie les éléments naturels et la nature bruissante, avant que les voitures et les camions ne partagent le chemin poussiéreux sur lequel il s'est aventuré.



Mais ils n'ont pas de visages, ce qui les désincarne et les rend inquiétants.

Que l'odyssée commence de nuit est porteur de symboles. Le chemin fait ici figure de « traversée des ténèbres », qui marque le passage de l'ignorance à la connaissance. Kabwita va apprendre sur lui-même mais aussi sur son pays, dont la route est la synecdoque. Elle renseigne sur la manière dont le gouvernement gère ses infrastructures et les entretient. La corruption en RDC touche les domaines laissés en déshérence de la circulation des personnes et des transports. Les rencontres que fait Kabwita sur son chemin adoucissent cette réalité chaotique. Il y a ces deux autres transporteurs de marchandises avec lesquels il chemine un temps, mais aussi cet homme, au début de sa marche forcée, qui l'aide à pousser son vélo à travers champ sur une route de campagne au tracé flou. D'autres citoyens, encore, l'aident à redresser son vélo quand il est fauché par un camion lancé à toute vitesse. Ces élans de solidarité spontanés édulcorent l'issue brutale et amère du voyage. La route et ses contours se précisent, à mesure que Kabwita avance. Elle se charge d'hommes et de véhicules. Quasi déserte au début, elle est de plus en plus encombrée, à mesure que la ville se rapproche.

● Effacement

Ce phénomène d'accumulation conduit à la saturation du plan. Si le tracé de la route est imprécis au début du film, en raison de la topographie des lieux, c'est son encombrement à la fin qui en oblitère le tracé. S'il n'y a plus de route, comment peut-il y avoir une destination ? L'échec du voyage de Kabwita est entériné, dès qu'il franchit le seuil de la ville. A cela s'ajoute un autre facteur : Kabwita n'est plus l'élément central du plan, ni un repère pour le spectateur. Il se noie dans le flot de citadins à tel point que dans certains plans, on ne le distingue pas dans la foule. La caméra, toujours embusquée, ne marche également plus dans ses pas. Elle le cadre de loin. Emmanuel Gras utilise différentes obstructions visuelles qui créent un sentiment de claustrophobie. Kabwita est masqué par ses sacs de charbon, des groupes de personnes ou encore des véhicules. On a le sentiment que son espace vital même s'est rétréci. Le marcheur, qui dialoguait jusqu'à présent avec les éléments et faisait la jonction entre le ciel et la terre sur cette nationale aride, se retrouve face à une réalité violente qui le dépasse. Le paysage urbain l'efface. Kabwita n'appartient pas à la ville. Elle l'engloutit et le rejette. Que Kolwezi ne veuille pas de lui le charge d'un plus lourd fardeau encore que son monticule de sacs de charbon. S'il se déleste d'un poids en les vendant à bas prix, c'est maintenant ses désillusions qui lui pèsent. ■

Musique

Entretien avec Gaspar Claus, compositeur

● Textures et matières

Emmanuel Gras voulait utiliser du violoncelle pour la bande originale de son film. Il ne souhaitait pas recourir à de la musique africaine, pour éviter la redondance avec son sujet et se positionner comme un cinéaste occidental car *Makala* est un film occidental. Sa production m'a contacté et j'ai vu la scène d'ouverture du film. J'ai été époustoufflé. Elle contient beaucoup de sons : le vent dans les feuillages, des camions qui passent, les pas de Kabwita. Tous ces éléments m'ont fait comprendre que l'habillage musical d'une scène comme celle-ci exigeait de la délicatesse. Finalement, elle n'a pas été accompagnée de musique. Mais cela nous a permis de définir mon travail de composition. Pour certaines scènes, il s'agissait de travailler davantage sur les textures, les matières, les soutiens sonores, les suspensions. Et pour d'autres, je devais fournir un travail de pure composition musicale, notamment lors de la séquence finale ou bien celle où Kabwita part pour la ville, de nuit. Il fallait arriver à accompagner le vent et tout cet environnement sonore déjà très riche, sans l'envahir mais tout en étant présent. On a discuté avec Emmanuel de cet équilibre qui nécessitait pas mal de travail.



● Expérimentations sonores

Je fais des recherches depuis longtemps sur mon instrument. Je cherche à le faire sonner autrement que de manière classique. Tout vibre à l'intérieur du violoncelle, pas seulement les cordes quand on interprète du répertoire, mais aussi la pique, le cordier. On peut détendre complètement les cordes pour obtenir des sons très souples, qui tiennent alors du souffle, plus que de la note. On s'est retrouvé plusieurs fois chez moi avec Emmanuel Gras pour que je lui présente une gamme de matières sonores organiques. Il a ainsi pu puiser dedans, en fonction de ses besoins. J'ai utilisé pas mal de pédales d'effets qui permettaient d'isoler certaines fréquences ou matières dans l'instrument. Elles étaient plus de l'ordre de la pure vibration que de l'écriture architecturée ou de la composition classique.

● Silences

Pour révéler le silence, il faut d'abord le rompre. Dans la partition de *Makala*, beaucoup de choses sont suspendues. Il y a une fréquence qui traîne au loin, presque subliminale. Elle crée une autre dimension. C'était fascinant de jouer avec les éléments sonores du film, que ce soit dans la scène où l'on voit les trois personnages pousser leurs vélos ou quand les camions passent la nuit. Métalliques, lourds, industriels et si puissants ! Ils prennent tellement de place

qu'ils rentraient dans la partition que j'écrivais. Avec cette bande originale, nous ne sommes pas dans le registre d'une musique qui ajoute une émotion à la scène ou un récit au récit. Elle opère un tissage avec ce qui se passe à l'intérieur des plans.

● Nocturnes

Les séquences de nuit sont éclairées par les véhicules qui passent. Les camions sont comme des personnages menaçants qui découpent l'air. On ne voit pas grand-chose mais on sent l'air lourd du continent africain pendant tout

le film. Pour la séquence de nuit où Kabwita part de chez lui, Emmanuel voulait quelque chose qui se rapproche de *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss et qu'on entend dans *2001, l'odyssée de l'espace*. Sauf que moi, je n'avais que mon violoncelle ! Or, ce poème symphonique comporte des timbales et des sons de cuivre, difficiles à traduire, juste avec mon instrument. Mais nous sommes parvenus à remplir cet espace, en partant d'une matière

organique qui est un vrombissement permanent. Il tend la scène et un peu tout le film. Par-dessus, on a ajouté des couches. Je vois le film comme une lente épopée et pour moi, cela avait du sens d'aller vers quelque chose d'épique et d'un peu grandiloquent à ce moment-là car Kabwita s'embarque dans une grande aventure.

● Transcendance

Quelle que soit la situation ou le contexte, on transforme toujours le réel avec de la musique. Pour moi, une certaine sacralité se dégage de la situation de Kabwita mais aussi de son environnement et de son existence. Il a des choses à raconter au monde dans son ensemble et on peut convoquer cette sacralité quand on écrit de la musique. Dans la séquence finale, c'est moins l'église que la transe qui compte. Plusieurs fois, avant que Kabwita n'entre dans ce lieu, on en est averti. Il y a une pré-évoque du chant qu'on entend à la fin. Nous avons travaillé la musique séquence par séquence et non dans une vision globale, même si, comme pour la scène finale du film, il nous est arrivé d'anticiper certains événements. ■



Dramaturgie

Les rançonneurs

La scène des rançonneurs tranche avec le dispositif mis en place dès les premières secondes du film. La caméra, qui jusqu'à présent avait emboîté le pas à Kabwita, se tient ici à distance et observe de loin. Ce changement de point de vue génère une rupture dans le récit, tout en introduisant une forme de suspense, lié à la tension de la scène. L'épisode, placé au bout d'une heure de film, fait suite à l'avarie qu'essuie Kabwita. Une partie de son chargement a été répandue sur la route, suite au passage d'un camion.

On constate que les embûches se succèdent, à mesure que la ville se rapproche. Il y a là un effet d'annonce. Les difficultés, qui se multiplient aux abords de Kolwezi, augurent de l'issue malheureuse des transactions lors de la vente du charbon. La ville prend plus qu'elle n'a à offrir à l'infortuné charbonnier et ce, avant même qu'il ne touche au but. Pour preuve donc, ce péage placé sur la nationale qui mène à Kolwezi. Les transporteurs de marchandises sont censés payer des taxes (cf entretien avec Gaston Mushid), visant à améliorer l'état des routes ou à reboiser le territoire. Mais le plus souvent, ces subsides sont détournés et atterrissent directement dans la poche des rançonneurs. C'est sur l'un d'entre eux que tombe Kabwita. Exténué par sa longue marche, fragilisé par la perte d'une partie de sa marchandise, il lui faut à présent entreprendre d'après pour parler avec le racketteur et ses complices. Celui-ci commence par lui réclamer 2 000 francs congolais. Kabwita implore sa pitié et affirme qu'il n'a pas une telle somme sur lui. Il renchérit en disant que son enfant est souffrant. Son interlocuteur accueille l'argument de la maladie

L'épisode, placé au bout d'une heure de film, fait suite à l'avarie qu'essuie Kabwita. Une partie de son chargement a été répandue sur la route, suite au passage d'un camion.

comme un prétexte pour se soustraire au paiement. Il argue du fait que Kabwita ment et que cela va porter malheur à son enfant. Le reste de la conversation est à l'avenant. On dit à Kabwita qu'il ne pourra pas partir tant qu'il ne se sera pas acquitté de son impôt. Filmée selon un dispositif de caméra cachée, la négociation est regardée de loin. Le point de vue est celui d'un témoin embusqué. Si elle ne talonne plus

Kabwita, la caméra ne cesse toutefois de l'accompagner, en enregistrant le marchandage qui préfigure les difficiles négociations que Kabwita aura avec ses clients en ville. La joute verbale dure tout le temps de la scène, qui repose sur une disjonction entre le son

et l'image. Cela produit sur le plan de la sensation une curieuse impression. Le son est proche de nous mais Kabwita est loin. Par moments, on ne le distingue même plus dans le plan. Le cadre est saturé par la présence des véhicules, des convoyeurs à pied mais aussi des nuages de poussière qui masquent entièrement Kabwita et ses interlocuteurs. Si les propos sont restitués toutefois nettement, c'est parce que le charbonnier porte un micro dissimulé sur lui. L'ingénieur son Manuel Vidal, nous explique le principe de cette scène atypique dans le film : « cette séquence était très particulière à la prise de son car nous étions dans un dispositif de caméra cachée. On a filmé de très loin, en longue focale. Kabwita était équipé d'un micro. Après nous être posé la question de la méthode pour dissocier le point de vue du son, on a opté pour cette solution. On voit la scène de très loin, mais on l'entend de très près. C'est comme si nous étions à deux endroits différents. Traditionnellement, on préfère

entendre les sons au même endroit que l'image. Ici, c'est disjoint et c'est un peu perturbant. Cela influe sur tous les autres sons de la scène comme le passage des voitures. On a trouvé cet entre-deux déstabilisant mais nous avons décidé de garder le côté brut de la prise, en ne changeant pas ce point de vue-là ». Cette diffraction son/image est opérante sur le plan dramatique. Elle induit le trouble et la confusion chez le spectateur et reflète ce qui se joue à ce moment-là entre Kabwita et les racketteurs. L'indécision, qui entoure les discussions, caractérise aussi la scène. Les percepteurs ont-ils une légitimité ? Comment Kabwita va-t-il pouvoir reprendre sa route ? La confusion se traduit également dans les déplacements anarchiques des véhicules qui troublent l'ordonnement rectiligne du cadre. La ligne claire de la route se brouille, laissant place au chaos. L'arbitraire l'emporte. Une coupe intervient au milieu de la transaction, avant que la scène reprenne. L'ellipse, qui intervient au beau milieu de la séquence, donne la mesure du temps qui s'est écoulé. On imagine que les discussions ont duré longtemps et qu'elles se poursuivent encore.

Filmée selon un dispositif de caméra cachée, la négociation est regardée de loin. Le point de vue est celui d'un témoin embusqué.

A ce moment-là, Kabwita est complètement effacé du cadre. Les motos soulèvent une poussière blanche aveuglante. Les véhicules obstruent ce qui se passe sur le bord de la route où Kabwita est toujours à l'arrêt. Là encore, nous avons une préfiguration visuelle de ce qui va se jouer en ville pour Kabwita. Il sera filmé de la même manière que dans cette scène : à distance et le plus souvent, obliaté du cadre, s'effaçant derrière la foule ou son chargement (cf l'analyse du motif de la route). Kabwita est finalement délesté de l'un de ses sacs de charbon par les rançonneurs. La spoliation dont il fait l'objet révèle la corruption au quotidien en RDC. Elle insuffle à la scène une charge politique virulente. A ce point du récit, et grâce aux nombreux indices disséminés pendant cette scène d'extorsion, on peut anticiper la fin amère du voyage de Kabwita. Elle sera marquée par la désillusion. Les efforts surhumains qu'il a déployés tout au long de son voyage lui permettent tout juste d'acheter un traitement pour son enfant. ■





Mise en scène

Puier dans l'imaginaire de la fiction

● Tailler la fiction dans le documentaire

Makala agrège au documentaire la forme et l'imaginaire de la fiction. Sa ligne narrative épurée et l'expérience immersive que le film propose permettent d'hybrider les genres. Qu'est-ce qui fait récit dans le film ? La trajectoire d'un homme, confronté à une série d'embûches. L'indécision qui entoure l'issue de son voyage emprunte à la dramaturgie de la fiction. Le voyage harassant de Kabwita sera-t-il récompensé par une manne suffisante, permettant d'offrir à sa famille des conditions de vie décentes ? Tous ces questionnements, qui agitent le spectateur pendant le film, font de lui un acteur, impliqué physiquement et émotionnellement dans un récit qui féconde le documentaire pour le tirer vers la fiction. L'odyssée trouve, de surcroît, des échos universels. Combien de Kabwita tracent, de par le monde, les sillons d'une vie laborieuse sur la surface de la planète ? Les obstacles qui parsèment la route de l'humble charbonnier créent une tension qui fait « fictionner » le documentaire.

C'est le vélo renversé par un camion sur le bord de la route, l'extorsion du sac de charbon ou encore le prix exorbitant des tôles qui ruine les derniers espoirs du travailleur. Ces épreuves, placées sur une route à la symbolique existentielle, font de *Makala* un récit initiatique amer. On note que cette série d'obstacles, qui barrent la route entre Kabwita et ses rêves de vie meilleure, se retrouvent traditionnellement dans le récit d'initiation. Nous sommes, en effet, en présence d'un personnage qui doit accomplir une mission (vendre son charbon en ville) mais qui se confronte à une série d'écueils. Il sort grandi et transformé à jamais de ce voyage. Kabwita éprouve ses limites, en se mesurant à des forces contraires. Ce procédé dramaturgique traditionnel emprunte là encore à la fiction, dont il reprend les codes

narratifs. Dès l'écriture de son film, Emmanuel Gras avait pensé sa mise en scène en termes fictionnels. Cela concernait tous les aspects de la réalisation, à commencer par le son qui entre en symbiose avec l'image. Manuel Vidal, qui a assuré la prise de son, en plus de son montage, nous explique que « *le fil conducteur de la prise du son était qu'elle s'apparente à une fiction, au même titre que les images. Il fallait qu'on ressente cette dimension. De sorte que le son a été travaillé à la manière d'une fiction* ». Cela nécessitait d'avoir, à la base, le plus de matière possible, de façon à pouvoir l'exploiter lors de l'étape de la post-production. Ces sons donnent au film son identité : « *Toute la sonothèque vient de sons prélevés en RDC. Ce sont des sons très spécifiques au lieu. On ne les trouve pas facilement. Pendant le tournage, on a aménagé des temps pour que je puisse enregistrer. Ce sont des ambiances, des déplacements, des véhicules qui passent sur la route* », commente Manuel Vidal. Pour permettre à cette gamme diversifiée de sons de rentrer dans le film, l'ingénieur son enregistrait avec un micro qui captait dans toutes les directions. Le résultat participe à l'expérience sensorielle du film : « *Cette méthodologie, propre à l'enregistrement du son, nous a permis d'avoir des effets de spatialisation, c'est-à-dire d'avoir le sentiment d'être complètement immergé dans le lieu. Je savais qu'il y allait avoir une longue partie sur la route et ces déplacements sont assez fastidieux à reconstituer. On avait un système de prise de son qui permettait de recréer cet effet-là* ». Manuel Vidal précise qu'Emmanuel Gras fait partie des réalisateurs qui accordent une importance essentielle au son dans ses films. Il le pense en amont de ses projets et adapte, en fonction de cela, sa manière de filmer : « *Quand*

il filme, Emmanuel connaît déjà le rendu sonore. Je pense à la séquence où Kabwita gravit la colline pour aller couper l'arbre. Il y avait beaucoup de vent et je voyais cela comme un problème mais Emmanuel a dit qu'au contraire, cela allait donner de la force au plan ». Le son permet ainsi au réalisateur de faire passer les émotions, là où dans les productions habituelles, il intervient souvent en dernier.

● Un montage sensoriel

Le montage s'avère aussi sensoriel que la bande son. Cela tient à l'architecture simple du récit qui tend vers l'allégorie. Kabwita devient, par la grâce du regard que le réalisateur porte sur lui, la figure emblématique et souffrante du travailleur, ainsi que le représentant d'une communauté d'hommes subordonnés à leur environnement. Le fait que sa trajectoire soit le plus souvent solitaire jette un surcroît d'attention sur sa condition. Cette valorisation du personnage a pour effet de susciter de l'empathie chez le spectateur. Makala est aussi en soi un véritable paradoxe. Incarné, grâce à une bande très organique, il touche cependant à l'abstraction. Sa construction intervient dans ce processus. En réduisant son documentaire à une ligne claire, Emmanuel Gras l'enrichit pourtant d'une dimension physique impressionnante. Makala parle autant aux sens qu'à l'intellect. C'est là sa force. Le montage, dans cette mesure, s'emploie à partir de la sensation, étape préalable à la formulation de l'idée ou du sens. De sorte qu'au même titre que le personnage, le spectateur chemine à travers le film. C'est de cette manière que Makala touche aussi au politique. Karen Benainous, qui a monté quasiment tous les films d'Emmanuel Gras (à part *300 hommes*) nous explique qu'avant d'arriver à cette forme, il a fallu beaucoup élaguer : « C'est un montage sensoriel, instinctif mais c'est presque la seconde étape du travail qui consiste à se laisser guider par des sensations. On ne peut pas y arriver sans avoir pensé au préalable la narration et la structure du film. Ce n'est qu'à partir du moment où on a trouvé cette ligne claire et fluide, qu'on a pu effectivement travailler davantage sur l'organique et la sensation. Emmanuel en avait conscience dès le début du montage. On a monté cinq mois pour arriver à cette simplicité et à cette linéarité. Il y avait tellement de matière qu'au départ on s'était éloigné du contrat qui était de filmer le travail ». « Filmer le travail » appelle précisément une mise en scène viscérale, incarnée. Pour ce faire, Emmanuel Gras use de nombreux plans rapprochés sur son personnage. Cadré au plus près, de face ou de profil, le visage de Kabwita est comme dévoré par son regard déterminé, projeté droit devant, sur cette route qui le conduit vers son destin. Cette manière de suivre au plus près les mouvements de son personnage insuffle aux plans leur dimension physique. Manuel Vidal a dû, pour le son, s'adapter lui aussi au mouvement du personnage mais surtout à celui du réalisateur qu'il accompagnait dans le moindre de ses déplacements. L'objectif était que les sons, spécifiques à la situation, s'engouffrent dans les scènes.

● Dilution du temps

Le traitement du temps dans le film est soumis au même régime, à la fois abstrait et organique. Sa structure ternaire donne des repères clairs mais c'est à l'intérieur d'entre eux

que les perceptions deviennent floues, en raison de la répétition des actions. A propos de ce temps qui s'étire, la monteuse Karen Benainous nous éclaire : « Il y a trois parties dans le film : le village, la route et la ville. Pour la première partie dans le village, la difficulté était de montrer toutes les étapes du travail, sans que cela soit ennuyeux. Donc on devait couper certaines scènes ou, au contraire, en rassembler d'autres. Il fallait vraiment qu'on ait le sentiment qu'il y a du temps qui passe. C'est cela qui a été très compliqué : trouver le juste équilibre entre la représentation de toutes ces étapes et le traitement du temps, tout en faisant en sorte que cela reste très captivant. La deuxième partie, c'était la route

et il fallait que ce soit fluide, que les plans apportent à chaque fois quelque chose de plus. On a beaucoup travaillé pour arriver à cette linéarité et pour qu'on ait l'impression d'avancer. Après intervient le travail sur le rythme. Et là, effectivement on est plus dans les sensations. On ne sait pas combien de

temps s'est écoulé mais tout paraît fluide et naturel. Le but était de sentir que le temps se diluait, même si l'on sait que le périple dure trois jours. Si la temporalité est floue, c'est beaucoup mieux que d'avoir des éléments qui ne font que se répéter ». Si les jours et les nuits se succèdent sur une période identifiable pendant le voyage de Kabwita, le temps glisse et échappe dans le film. Cette impression de dilatation est plus évidente encore quand on met en regard le début et la fin du film. Saccadé, comme dans la longue séquence liminaire où Kabwita quitte son village pour aller couper un arbre, le montage est moins heurté, à mesure que le film et le personnage progressent vers le but ultime du voyage. Le film s'achève d'ailleurs sur un long plan séquence dans l'église. Là où la progression vers l'arbre était très découpée, la messe et la transe sont filmées en continu. Faisant le lien entre ces deux scènes, une prière. Celle qu'adresse, dans les deux situations, Kabwita au Divin. « On avait envie d'une entrée dans le film un peu abrupte pour arriver à ces longueurs », commente Karen Benainous.

L'arrivée du personnage en ville constitue également un moment dramatique fort. Les cadres se remplissent jusqu'à être saturés, ce qui entraîne même la disparition de Kabwita dans certaines scènes. Emmanuel Gras utilise des obstructions visuelles naturelles pour masquer son personnage et, par là même, induire l'idée de sa vulnérabilité. En matière de mise en scène, ce moment a été savamment pensé. « L'arrivée à Kolwezi porte une progression sonore qui est assez évidente. Au départ, il y a le bruit de la ville qui est assez sourd puis qui augmente au point de devenir presque saturé », commente Manuel Vidal. Ce que corrobore Karen Benainous : « L'entrée dans la ville procédait d'un montage assez organique. Il fallait que ce soit vraiment un choc. Il y avait tous ces sons qui se superposaient. C'est ce qu'on a le plus travaillé au montage ». Le climax du film, qui coïncide avec le point d'arrivée d'un voyage épuisant, est décevant pour le personnage. Délesté de sa cargaison, Kabwita continue pourtant de porter le poids de ses attentes déçues. Outre ce travail précis sur le son et la structure de son film, Emmanuel Gras recourt à une série de contrastes : accélération/dilatation, vide/saturation, abstraction/incarnation qui donnent à son odyssée, des airs de fiction. ■

Filiations

Filmer le travail

Dans *Makala*, Emmanuel Gras montre la pénibilité du travail. Mais depuis quand le cinéma s'intéresse-t-il au travail ? Quels systèmes de représentation a-t-il inventé pour lui ? Comment la caméra capte l'emploi et ses conséquences sur les travailleurs ? Dès la naissance du médium, le cinéma et le travail sont intimement liés. Il accompagne la révolution industrielle, la disparition du monde rural, la récession économique et le chômage. Avant de pénétrer dans l'usine, la caméra commence par se tenir sur son seuil. Réalisé en 1895, *La sortie de l'usine Lumière* peut se voir comme la première incursion dans le monde du travail. Dans cette vue, des ouvrières sortent en rangs serrés, sous l'œil de leur patron, Louis Lumière. La scène, qui semble prise sur le vif, a pourtant été rejouée, faute de discipline des employées, sorties trop tôt et de manière anarchique. Cette vision patronale cédera par la suite, au profit d'un cinéma critique à l'endroit de la figure du supérieur hiérarchique. Il est important de noter aussi que dès l'origine, le cinéma documentaire agence le réel, en mettant en scène ses personnages. Il ne s'agit pas de mettre bord à bord le réel mais de trouver des stratégies pour le figurer. C'est ce qui se joue également dans *Makala* où plusieurs scènes ont été recréées en fonction des impératifs dramaturgiques.

Les actualités poussent la porte des ateliers dans les années 1920, ce qui permet de découvrir ce qui se passe à l'intérieur. Les reportages se concentrent sur la *techné*, les hommes et la valeur du savoir-faire. De grands cinéastes font leurs premières armes à cette occasion. En Italie, Michelangelo Antonioni filme l'activité autour du Pô. Apparus en même temps, le cinéma et le travail mécanisé procèdent d'une même logique de modernité. Le médium révèle les évolutions du travail et les crises qui l'agitent. En 1926, le cinéaste autrichien Fritz Lang imagine dans *Metropolis* une société hiérarchisée dans laquelle les classes sociales dominantes vivent dans l'abondance et l'oisiveté, tandis que des ouvriers travaillent sans relâche dans les souterrains. Lang livre déjà une vision mécanisée et déshumanisée du travail. La dystopie voit pour la première fois au cinéma l'émergence de la figure du robot qui préfigure l'automatisation des tâches et l'aliénation des travailleurs à la chaîne. Charlie Chaplin poursuit dans cette voie. C'est précisément en visitant les lignes d'assemblage de la Ford T en 1921, qu'il a l'idée des *Temps modernes* sorti en 1936. Soumis à des cadences de production infernales, les ouvriers doivent se soumettre à une hiérarchie intraitable. Le burlesque sert ici la résistance. Le corps aliéné se libère dans une chorégraphie fantaisiste. Comme le souligne la critique de cinéma Charlotte Garson : « *L'aliénation est toujours prégnante et façonnée par le film de Charlie Chaplin, on a ces images iconiques du travail à la chaîne qui rend fou, qui déshumanise le geste humain et transforme l'homme en machine mais heureusement grâce au corps, il y a une résistance et tout un ballet à l'intérieur de l'usine. Le corps de l'ouvrier résiste à cette mécanisation* ». Le néo-réalisme italien s'emploie à son tour à

représenter les travailleurs. On songe à la longue et envoûtante scène de pêche dans *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini mais surtout au *Voleur de bicyclette* (1949) de Vittorio De Sica avec lequel *Makala* entretient d'étroites correspondances. Dans les deux films, le vélo est un instrument de travail indispensable à la survie d'une famille. Quand le colleur d'affiches chez De Sica se fait voler sa bicyclette, tous ses espoirs de sortir de la misère s'évanouissent. Kabwita ne possède, lui aussi, que ses bras et son vélo. Quand il est endommagé par le passage d'un camion, lancé à vive allure, on imagine qu'il lui sera impossible de sortir de sa condition précaire. Dans ce rapide panorama des relations qu'entretient le cinéma avec le travail une béance fait jour. Ce que ne manque pas de pointer le maître de conférence en sociologie à l'université de Poitiers, Jean-Paul Géhin, par ailleurs fondateur du festival *Filmer le travail*. Dans les années 1980, en effet, le cinéma se préoccupe moins de représenter le travail. Le modèle dominant n'est plus l'emploi mais les loisirs.

La montée du chômage va remettre le travail au centre des films une décennie plus tard. Les frères Dardenne (*Rosetta*), Laurent Cantet (*Ressources humaines*) ou Stéphane Brizé (*La loi du marché*) taillent dans la crise pour mettre en scène des personnages, qui tiennent viscéralement à leur emploi. En avoir ou pas et être prêt à tuer pour, tel est le mot d'ordre. Tous les genres cinématographiques sont concernés. Dans le documentaire *Coûte que coûte* (1995), Claire Simon filme, par exemple, le combat d'employés déterminés à sauver leur boîte. Quelles stratégies le documentaire met-il en œuvre pour figurer le travail ? Quelles sont les différences avec la fiction ? Le documentaire permet de planter la caméra dans des lieux auxquels on n'aurait pas accès, à défaut d'y travailler. C'est le cas avec les films de Frederick Wiseman qui investit les institutions (hôpitaux, opéra) pour y voir des individus au travail. La fiction, quant à elle, pousse le curseur du drame et de l'excès pour s'éloigner de la vision naturaliste du travail. Mais comme dans *Makala*, la frontière est poreuse entre la fiction et le documentaire. Les genres s'hybrident et se nourrissent mutuellement. Les fictions empruntent les techniques du documentaire et inversement. Ce qui est intéressant, c'est quand le cinéma se dévoile lui-même comme un travail par une série de mises en abyme. Dans *Makala*, ce travail est de l'ordre de l'incarnation et de l'accompagnement.

Filmer la marche

Film en mouvement, *Makala* rend notamment hommage au cinéma arpenteur du cinéaste hongrois Béla Tarr. Dans de longs plans séquences, on voit des personnages cheminer côte à côte. Dans la revue *Esprit* de décembre 2011, Stéphane Breton écrit : « *Béla Tarr n'est pas le cinéaste qui a inventé la marche à pied au cinéma, mais il est certainement celui qui a donné à l'image du marcheur toute sa force musicale et poétique. Les frères Dardenne rappellent que c'est une scène d'Allemagne, année zéro (1947), de Roberto Rossellini, dans laquelle le jeune homme traverse les ruines de Berlin, qui leur a donné la conviction que suivre les pérégrinations d'un personnage nous faisait pénétrer dans sa pensée, ce qui est*



- Gerry de Gus Van Sant, 2003
- Le Voleur de bicyclette (Ladri di biciclette) de Vittorio De Sica, 1949
- Les Temps modernes (Modern Times) de Charlie Chaplin, 1936
- Rosetta de Jean-Pierre Dardenne et Luc Dardenne, 1999

la quête éternelle du cinéma, lequel, étant condamné à rester à l'extérieur des choses, doit donner l'impression qu'il est chez lui à l'intérieur. Dans *Rosetta* (1998), ils ont mis en œuvre cette idée avec le travelling qui suit le personnage (Émilie Dequenne) de côté, puis de dos dans *Le Fils* (2001, le personnage est incarné par Olivier Gourmet). De profil ou de dos, voilà le nouveau portrait en pied.

Suivre la marche d'un personnage est devenu une des figures de style majeures du cinéma moderne. On la retrouve dans *L'Homme sans nom* (2009), un film documentaire que Wang Bing a réalisé pour la galerie Chantal Crousel. Jusqu'à ce que la nuit éteigne les dernières lumières, Wang Bing suit pas à pas un pauvre type quelque part dans un trou, en Chine. Le film repose sur l'idée qu'on ne le lâche pas d'une semelle. Sans commentaire, sans explications, sans discours, ce film ne livre rien d'autre que le sentiment envahissant de la présence, celle de l'homme sans nom, celle de celui qui le filme.

Béla Tarr, dans son style génial, n'est pas en quête d'intériorité comme peuvent l'être les frères Dardenne, tout occupé qu'il est par la présence, la pure présence, oui. C'est ce qu'il cherche dans *Le Cheval de Turin* (2011), son dernier film. On y suit un cheval tirant une carriole, une femme allant au puit drapée dans le vent. Béla Tarr recherche le lyrisme du mouvement, sans en donner d'explications. Il reste à l'extérieur. Il est peintre plus que dramaturge. Il est cinéaste.

Dans *Gerry* (1998), Gus van Sant se réclame de lui et va jusqu'à le citer fidèlement dans une scène où Casey Affleck et Matt Damon marchent au pas dans le désert, scène qu'on avait vue dans *Les Harmonies Werckmeister*. Le flottement ambien des personnages dans les films de Michelangelo Antonioni, leur errance dans ceux de Wim Wenders, tout cela appartient à une époque et elle est révolue. Avec Béla Tarr, c'est autre chose. L'homme qui marche est le symbole de notre temps présent, son symbole sculptural. L'homme qui marche n'est pas une âme errante, c'est un homme qui fait route vers une flamme ». Dans *Makala*, Kabwita ne se contente pas de marcher, il part combattre. C'est un monde épique que décrit Emmanuel Gras où la survie exige une lutte de tous les instants. L'homme face au destin, Atlas soulevant le monde : toutes ces images, qui s'attachent à Kabwita, puisent dans un imaginaire à la fois tragique et mythologique. *Makala* transforme sa matière concrète en allégorie. Mais pour autant, la beauté des plans n'est pas qu'une question d'esthétique mais de métaphysique. Il s'agit de parler de l'inscription de l'homme dans un monde aliénant. Ce n'est qu'au prix d'efforts titanesques que l'individu parvient à l'habiter. Dans cette mesure, Kabwita est un surhomme. Ce qu'il accomplit a valeur d'exploit. De même que chez Béla Tarr, nous ne connaissons pas Kabwita de l'intérieur. Emmanuel Gras ne recourt jamais à la focalisation interne. Les pensées intimes du charbonnier nous parviennent, à travers ses prières. Si le réalisateur oblitère partiellement la connaissance de son personnage, c'est pour tirer son film vers l'abstraction et faire de Kabwita la figure universelle du travailleur pauvre. Emmanuel Gras est son compagnon de route. Il travaille lui aussi mais à la fabrication d'un film, en partageant les avaries, la chaleur et la poussière. La relation filmeur/filmé s'instaure selon cet équilibre. Accidentée, la marche de Kabwita l'enracine dans un monde en mouvement, où l'homme est soumis à la violence du libéralisme sauvage. ■



Témoignage

Gaston Mushid, assistant réalisateur

● Apprivoiser la caméra

En tant qu'assistant réalisateur, ma mission a consisté, dans un premier temps, à jouer les courroies de transmission entre Emmanuel Gras, qui parle le français, et les populations de Walemba et des alentours, qui parlent essentiellement la langue swahili. J'assurais la traduction et ce, dès les repérages, pendant lesquels on a pris contact avec des chefs de villages et cherché les personnages et les lieux qui pouvaient intervenir dans le film. J'avais déjà travaillé comme assistant réalisateur, notamment sur les films du réalisateur belge Thierry Michel qui a réalisé au Congo les films *Congo River* et *Katanga Business*. J'ai joué, dans le processus de fabrication de *Makala*, un rôle intéressant car je connais les mœurs, la culture, la langue et les lieux où l'on peut trouver les « makalas ». De sorte que j'ai aidé la production à obtenir les autorisations nécessaires pour le tournage. Nous sommes dans un pays où il faut avoir l'accord des officiels pour pouvoir filmer. J'ai aidé aussi à trouver une équipe locale. Emmanuel Gras est venu de Paris avec un ingénieur du son mais sur place, on avait besoin, par exemple, d'un chauffeur qui pouvait nous aider à approcher les gens. La caméra n'est pas quelque chose de très courant en RDC. L'industrie du cinéma n'étant pas très développée, il n'est pas facile de braquer la caméra sur quelqu'un, sans que la personne s'énervé ou esquivé. Il fallait faire ce travail préparatoire auprès de ceux qui allaient s'entretenir avec Kabwita dans le film, leur dire de ne pas avoir peur de la caméra. Mon travail m'a facilité les choses. Je suis directeur général d'une radio et d'une télévision très connues dans la région qui s'appelle Radio Télé Manika (RTMA). Comme je fais des reportages et suis sur le terrain, les gens m'identifient.

● Racket et corruption

Le rançonnement sur les routes est un problème très fréquent car la RDC est confrontée à la corruption. J'ai lu le rapport de la Commission anti-fraude en RDC qui disait que le pays perdait 15 milliards de dollars par an, à cause de la corruption. À l'origine, percevoir des taxes n'est pas illégal. L'État congolais prévoyait que des impôts soient prélevés sur la coupe du bois, de manière à réinvestir cet argent dans le reboisement. Le charbon des bois est beaucoup utilisé en RDC, à cause de l'électricité instable et parce que la RDC est urbano-rurale. Il y a une zone

où il n'y a pas du tout d'électricité. Les habitants sont donc obligés d'utiliser du bois pour se chauffer et préparer leurs repas. Malheureusement, cette taxe est détournée. D'où ce genre de péage sur la route, que l'on voit dans le film. Les gens mettent l'argent dans leurs poches et le sac de charbon, dans leur cuisine, au lieu d'utiliser cette taxe pour contribuer à rétablir l'équilibre écologique. La corruption gangrène le pays et c'est un vrai fléau pour son développement.

● Loi et survie

Une loi est passée contre l'interdiction des feux de brousse. Elle est connue des populations, mais c'est comme pour la taxe sur la coupe des arbres, elle n'est pas appliquée. Nous savons que nous subissons des conséquences écologiques graves. Mais il faut se mettre aussi à la place des paysans qui n'ont pas d'autres ressources. C'est comme l'histoire du *Laboureur* et ses enfants de Jean de La Fontaine. Les aïeux leur ont légué la terre et la brousse. Les villageois estiment qu'il faut mettre le feu à la brousse pour chasser le gibier ou couper des arbres, pour vendre le charbon de bois. Pour eux, c'est une source de revenus. Ils se moquent complètement que l'État ait interdit les feux de brousse. Ils doivent survivre. Kabwita se livre à cette pratique pour nourrir sa famille et scolariser sa fille aînée. Il n'a que faire de ces lois promulguées par des personnes qui ne lui garantissent pas des moyens de subsistance pour sa famille. C'est à lui de prendre en charge le traitement pour son bébé malade. Il n'y a pas d'assurance maladie en RDC. De sorte qu'il existe un décalage entre les bonnes lois qui sont votées et la réalité du terrain. Si nous avons fixé la caméra sur Kabwita, c'est pour dire que derrière lui, il y a énormément de familles qui vivent de cette manière, en violant certaines règles, parce qu'ils n'ont pas d'autre choix. D'où la nécessité d'intégrer dans le débat public, les difficultés des gens au quotidien.

● Justice populaire

Nous avons emprunté la nationale, en mauvais état, qui quitte Kolwezi pour aller en Angola. Travailler ou cheminer sur une route, de nuit, représente un danger car les véhicules soulèvent de la poussière. Il y a le risque aussi de se faire renverser. D'ailleurs, le vélo de Kabwita est fauché par un camion qui ne s'arrête pas. On le voit partir de chez lui à 4h du matin, pour profiter de la fraîcheur de la nuit car avec le soleil, il est difficile d'avancer à un bon rythme. En cas d'accident, la justice populaire s'exerce. Les gens s'en prennent aux conducteurs. Quand quelqu'un est victime d'un accident, l'assurance ne prend rien en charge. On va arrêter le chauffeur puis le relâcher et pendant ce temps-là, la victime souffre. C'est de cette manière qu'une justice populaire s'est installée. Elle s'en prend aux criminels, qui ne sont

pas condamnés par la justice. La population leur tombe dessus, les lynche, les brûle avec des pneus. On a connu des situations malheureuses de ce type. J'ai une émission de sensibilisation à l'éducation civique où l'on déplore ces comportements. On demande aussi aux Congolais de payer leurs impôts car ce n'est pas dans leur culture de le faire. Ils estiment que n'ayant pas de route, d'eau ou d'électricité, cela ne sert à rien.

● Exploiter la misère ?

On est arrivé de nuit sur un site de créateurs artisanaux qui nous ont accusé d'exploiter Kabwita. Ils s'agitaient autour de nous et criaient. Ils estimaient que nous n'étions pas corrects avec lui. Ils disaient que moi, directeur d'une télévision et mes amis blancs, nous filmions quelqu'un qui souffre. La nuit, dans un marché, il y a beaucoup d'effervescence et des gens se sont constitués partie civile pour nous empêcher de tourner. Ils arguaient du fait que nous donnions une image négative de l'Afrique au lieu d'en montrer au contraire, les aspects positifs. Nous nous sommes sentis un peu en danger à ce moment-là du tournage. C'était très violent.

● Élections en RDC

Nous sommes en période de dépôt des candidatures à la Présidentielle qui s'achève en juillet 2018. Officiellement la Constitution ne permet pas à Kabila de briguer un troisième mandat. Mais l'on voit des partis au pouvoir, affirmer que leur candidat, c'est Kabila, ce que les gens ne comprennent pas. Un ultimatum a été lancé par les comités laïques catholiques, représentants de l'Eglise catholique. Ils disent que si l'actuel président se représente, ils vont appeler les Chrétiens à la désobéissance civile. Au Congo, l'Eglise catholique joue un rôle très important car elle a construit des écoles et des hôpitaux qui accueillent beaucoup de monde. Si Kabila devait se représenter, il violerait l'article 64 de la Constitution qui demande à tout congolais de barrer la route à celui qui veut prendre le pouvoir par la force ou se maintenir par la force. Du côté de la majorité, on parle de « soupçons d'intention ». Certains affirment que comme la constitution a été modifiée en 2011, ce serait le second mandat de Kabila, ce qui lui permettrait d'en briguer un nouveau. Si tout cela ne s'arrange pas, le Congo va tomber dans le chaos. Il y a des oppresseurs et des opprimés et cela risque de dégénérer, comme on l'a vu d'ailleurs au début de l'année 2018, quand il y a eu des manifestations pacifiques, réprimées dans le sang par l'armée congolaise. On voudrait avoir comme en Tanzanie et en Zambie, des élections régulières et une alternance politique, sans recours à la force ou à l'armée. ■

Genre(s) et critique

Thriller métaphysique et road-movie existentiel

● Genre(s)

Makala emprunte à la fiction ses différents modes de narration. Le film procède d'un brassage de genres qui en fait un objet hybride, irréductible au simple intitulé de « documentaire ». Sa structure narrative épurée lui permet d'aborder au rivage du thriller métaphysique et du road movie existentiel. Thriller, tout d'abord, parce que le sort de Kabwita ne cesse jamais d'être incertain sur cette route dangereuse, qu'il parcourt de jour comme de nuit. La poussière, les accidents, la spoliation dont il a été victime ralentissent sa progression et font douter de la réussite de son périple. Le point d'arrivée, précisément, se distend et se dilue dans l'opacité de la nuit et la répétition des jours. C'est là que le film gagne en abstraction, quand les repères s'évanouissent dans son dispositif itératif. La destination s'effaçant dans une zone floue et indéterminée, on touche à la quête métaphysique. La trajectoire de Kabwita n'est pas sans



évoquer celle du conducteur de *Point Limite Zéro* (*Vanishing Point*), lancé au volant de sa voiture sur les routes des États-Unis. Réalisé par Richard C. Sarafian en 1971, ce road-movie libertaire met en scène un vétéran du Vietnam qui fait le pari de rallier Denver (Nevada) à San Francisco (Californie), en moins de quinze heures. La police se lance à ses trousses pour tenter de le stopper. Tracer la route devient le seul but d'un héros opaque, hypnotisé par le ruban d'asphalte et qui, à travers son pari fou, défie le système. La même année, Steven Spielberg réalise *Duel*, autre road-movie existentiel, doublé d'un thriller haletant. La route est là encore une abstraction qui voit se défier un automobiliste et le chauffeur d'un poids lourd. On ne distinguera jamais le visage de ce dernier, de sorte que le camion devient une entité malveillante, une machine à tuer, aveugle et déshumanisée. Contestataire à sa manière métaphorique, le film s'en prend violemment au gouvernement américain qui envoie ses enfants tuer et se faire tuer au Vietnam. Lancé à la poursuite d'un citoyen ordinaire, parti gagner sa pitance, le camion fou raccorde avec ceux que l'on trouve dans *Makala*. Là non plus, nous ne voyons pas le visage des conducteurs. On ne retient de ces camions que la menace, sans arrêt reconduite. La présence dangereuse des bolides pèse tout au long du voyage de Kabwita, jusqu'au moment où l'accident, tant redouté, se produit. Le vélo est fauché, couché à terre, sur le flanc, comme un animal blesé. Les sacs éventrés s'assimilent à des corps. Sur le bord opposé de la route où il est allé se reposer, Kabwita observe ce qui aurait pu être sa propre mort.

Il endosse, à ce moment précis, le statut de spectateur, en plus de celui d'acteur et de personnage. Mise en abyme vertigineuse, vie et mort d'un personnage qui devient, le temps d'une pause, spectateur. *Makala* est un film réflexif qui dans le terreau du documentaire fertilise la fiction et l'imaginaire. ■

● Critique

Suivant le périple d'un villageois congolais parti vendre son charbon, le documentaire d'Emmanuel Gras atteint une dimension épique. Un film pourvu d'une splendeur formelle telle que celle de *Makala* pourrait renvoyer aux oubliettes bon nombre de ces fictions d'auteur prisées pour s'accaparer l'esthétique du documentaire. Le troisième long-métrage d'Emmanuel Gras, présenté mercredi 24 mai à la Semaine de la Critique, lauréat du Grand Prix Nespresso, est certes un documentaire pur jus, mais pas de ceux qui restent collés au « réel » le nez dans le guidon. Au contraire, la caméra d'Emmanuel Gras, réalisateur qui assure aussi la prise de vues de ses films, ne cesse de transfigurer les situations dont elle témoigne, pour leur conférer un souffle et une flamme qui savent puiser, quand il le faut, à l'imaginaire de la fiction, ou, pour être plus précis, des grandes mythologies humaines. (...)

Le documentariste insiste moins sur la souffrance de son personnage que sur son incroyable ténacité, sur sa capacité d'encaisser et de résoudre les épreuves les unes après les autres. Dans le sillon de cette odyssée bringuebalante, la route se déroule comme une sorte de ruban chaotique et fiévreux, dont les désordres et les dangers multiples convoquent parfois un imaginaire post-apocalyptique (on pense au roman *La Route*, de Cormac McCarthy). Ce ruban, c'est aussi le profil d'un pays où l'argent, denrée rare, circule avec si peu de fluidité qu'il doit s'arracher des mains de son prochain, où se gagner aux pris d'efforts surhumains. Et, quand Kabwita arrive à bon terme, le marchandage acharné des potentiels clients revient, ultime douleur, à dévaluer la charge titanesque de son travail.

Un homme, un vélo, une route. Depuis *Bovines* (2012), qui s'intéressait à la vie des vaches, Emmanuel Gras a l'habitude de ramasser le principe de ses films en un concept sec et percutant. Mais s'il atteint ici à une forme supérieure d'émotion, ce n'est pas seulement grâce à l'incroyable mobilité de la caméra et aux perspectives épiques qu'elle dessine. De par sa simplicité et sa linéarité, *Makala* s'ouvre à une dimension allégorique, dans laquelle on peut voir une image limpide de la condition prolétarienne, voire, tout simplement, de la condition humaine. Kabwita, forçat de la terre, c'est l'homme condamné à traîner son lourd fardeau, le long d'une route sans fin et semée d'obstacles, qui ressemble à s'y méprendre à l'âpre cheminement de l'existence. ■

Mathieu Macheret – *Le Monde*, 26 mai 2017



Polémique

Fallait-il aider Kabwita ?

Récipiendaire du Grand Prix de la Semaine de la Critique en 2017 et encensé par la presse, *Makala* n'a pas manqué toutefois de susciter, à la marge, des réactions négatives au moment de sa sortie. La démarche du réalisateur a fait l'objet de questionnements mais aussi de vives critiques. Dans le numéro 677 de *Positif*, sorti en juillet-août 2017, le journaliste Emmanuel Raspiengas s'interroge : « Où finit la captation brute de l'effort inhumain de ce fantassin de la misère, et où commence la mise en scène de sa souffrance ? C'est dans ce trouble que le film fascine autant qu'il dérange, au fil de ses très longs plans séquences, durant lesquels aucune aide n'est apportée au marcheur. Est-on face à une esthétisation du malheur ? Ou à un bouleversant exercice de compassion ? La question reste flottante, et le soleil continue de brûler au purgatoire ». Même reproches, adressés au réalisateur, dans le numéro d'été des *Cahiers du cinéma* où la critique Camille

Bui écrivait que « *Makala* se construit en « bel objet » cinématographique sur le dos de son sujet, offrant une photographie coquette et dépolitisée de la misère du monde ». Dans les deux cas, c'est bien le problème de l'esthétisation de la souffrance d'un personnage qui est soulevé. Et par ricochets, est pointée du doigt une démarche imputée au réalisateur qui bafouerait les règles éthiques. Nous avons tenu à interroger Emmanuel Gras sur ces différents points, en lui accordant un droit de réponse. En premier lieu, il réfute l'idée de l'esthétisation, préférant parler plutôt de « stylisation » : « Je cherche la beauté dans ce que je suis en train de regarder. La souffrance fait apparaître autre chose, comme le courage ou la ténacité. Sans montrer et souligner les difficultés de Kabwita, on ne peut pas faire exister ce qui est pour moi le plus important, c'est-à-dire la puissance qu'il développe. Un des moyens de révéler sa puissance vitale, c'est de montrer l'adversité. Ce n'est pas un film sur la déchéance mais sur quelqu'un qui vit dans des conditions difficiles et qui les affronte. J'élimine tous les plans qui seraient juste « beaux » mais qui seraient vides de sens ou d'émotions derrière. Il faut qu'il y ait un sentiment, une sensation qui émergent. Je travaille l'esthétique mais pas dans le seul but de faire du « joli ». La beauté est là, qui ne provient pas de belles compositions, mais de ce que l'on voit et du temps que l'on prend pour le regarder. Je revendique plutôt la stylisation dans le sens

Kabwita a commencé à avoir confiance quand il a vu qu'on venait tous les jours et qu'on faisait sérieusement notre boulot. Nous avons établi une relation de travail où ensemble, nous faisons un film. Il était très conscient de la présence de la caméra.

d'une simplification des éléments, qui permet de toucher à l'essentiel. Comme, par exemple, réduire le temps pour me fixer sur la technicité et aussi l'aspect physique, laborieux et fatiguant du travail et des actions de Kabwita ». *Makala* pose aussi la question de la place du documentariste et de la relation filmeur-filmé. Se doit-il d'intervenir ? Impliqué physiquement dans le processus de fabrication du film, jusqu'où peut-il aller pour obtenir ce qu'il cherche ? Emmanuel Gras rappelle que ce type de débats agitent régulièrement la sphère journalistique et plus particulièrement les photojournalistes, présents sur des scènes de guerre. Peut-on photographier une personne en danger, victime d'un lynchage ou qui serait entre la vie et la mort ? Il tient à préciser que Kabwita pouvait décider à tout moment d'arrêter sa progression s'il était trop fatigué. Il explique, à ce propos, que lors de la séquence où Kabwita est bloqué avec son chargement, il a coupé la caméra pour faire passer le vélo, puis a repris, afin de terminer la séquence. Pourquoi choisit-il toutefois de ne pas incorporer ces interventions dans le film ? Il répond : « On ne va pas intégrer ces moments-là dans le film car ce n'est pas le sujet. Il ne s'agit pas de mettre en abyme le tournage. J'ai choisi de ne pas faire sentir ma présence au-delà du regard que je porte sur mon personnage. Mais évidemment, pendant le tournage, il y a une présence, des discussions et un rythme qui font que le processus est

plus collectif qu'on ne le pense. On peut réduire la démarche à ce que l'on voit, c'est-à-dire à deux types en train d'en filmer un troisième, qui s'échine à pousser un vélo. Mais ce n'est pas comme cela que ça se passe. On mange ensemble, on discute, notamment des endroits où la route est difficile et on avance ainsi, ensemble ». Emmanuel Gras rappelle aussi la base de la relation qui unit le réalisateur au personnage qu'il est en train de filmer, basés sur une

confiance mutuelle et le respect de l'autre : « On ne filme jamais quelqu'un contre son gré, parce que cela lui enlève son libre arbitre. Kabwita gère sa fatigue et ses efforts. Je ne le pouvais pas. Ce n'est pas une relation où l'un observe et l'autre obéit. C'est une situation où l'on accepte de faire quelque chose ensemble. Dans le documentaire, il y a cet accueil difficile à résoudre qui est comment établir une relation d'égal à égal, tout en ayant des situations de vie totalement différentes ? Dans le cas de *Makala*, il y a eu un échange d'expériences ». S'il a aidé Kabwita dans son projet d'habitation après le tournage, Emmanuel Gras tient surtout à rappeler que le travail était partagé entre lui et son personnage. Ce qui a permis d'établir une relation de confiance : « Kabwita a commencé à avoir confiance quand il a vu qu'on venait tous les jours et qu'on faisait sérieusement notre boulot. Nous avons établi une relation de travail où ensemble, nous faisons un film. Il était très conscient de la présence de la caméra ». Cette attention, portée à l'homme et à son labeur, avait pour objectif de les valoriser, d'en montrer toute la grandeur qui s'exprime dans l'effort, même si pour ce faire, comme le rappelle le réalisateur, il y a dans le documentaire, une part de re-création et de modification du réel. *Makala* ne déroge pas à ce principe. Résumant sa démarche de documentariste, Emmanuel Gras précise qu'il « cherche une vérité, un propos qui dépasse la question de la captation du réel ». ■

FILMOGRAPHIE

Courts métrages

La motivation ! (2003)
En famille (2003)
Une petite note d'humanité (2004)
Tweety Lovely Superstar (2005)
Soudain ses mains (2008)
Être vivant (2013)
Lettre filmée d'Emmanuel Gras (2018)

Longs métrages

Bovines ou la vraie vie des vaches (2011)
300 hommes, co-réalisé avec Aline Dalbis (2014)
Makala (2017)

Chef opérateur

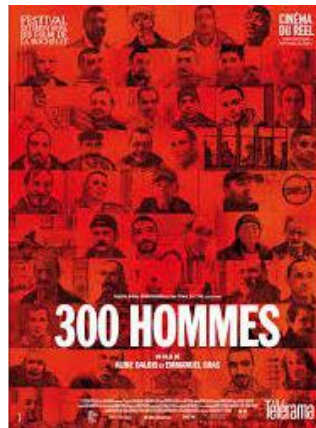
Alive in France d'Abel Ferrara (2017)
I'm New Here de Bram Van Paeschen (2017)
Silent Visitors de Jeroen Van Der Stock (2012)
Empire of Dust de Bram Van Paesschen (2011)
Pale Peko bantu mambo ayikosake de Bram Van Paeschen (2008)
World of Blue, Land of O. de Bram Van Paesschen (2005) – Directeur de la photographie

Sitographie

RDC : en ordre de bataille autour de Kabila par Trésor Kibangula, Jeune Afrique
RDC : le dernier coup de poker de Kabila par Trésor Kibangula, Jeune Afrique 22 juillet 2018
<http://www.jeuneafrique.com>

Le déboisement en République démocratique du Congo par Evelyne Desrosiers et Catherine Saint-Aubin, environnement mon groupe, site canadien, 21 février 2014
<http://environnement.mongroupe.ca>

Rencontre avec Emmanuel Gras par Olivier Père, Arte video
<https://www.arte.tv/fr>



BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

BD : Congo 1905. Le rapport Brazza de Vincent Bailly et Christian Thil, 130 pages, Éditeur Futuropolis
Tintin au Congo de Hergé, 1960, Casterman
Essai : Congo, une histoire de David Van Reybrouck, Actes sud
Le mythe de Sisyphe d'Albert Camus, 1942, Gallimard
Lucrèce, De la nature, Les Belles lettres, Traduction d'Olivier Sers

Articles sur Makala

Makala, la course contre la vie d'un vendeur de charbon par Jacques Mandelbaum, Le Monde, 6 décembre 2017
Makala d'Emmanuel Gras par Christophe Kantcheff, Politis, le 25 mai 2017
En Afrique, une épopée du quotidien par Dominique Widemann, L'Humanité, 6 décembre 2017
Makala par Serge Kaganski, Les Inrocks, le 1^{er} décembre 2017

FILMS EN ÉCHOS

Gerry de Gus Van Sant, DVD, MK2 Éditions (2002)
Les Harmonies Werckmeister de Béla Tarr, DVD, Blaq Out (2000)
Le Tango de Satan de Béla Tarr, DVD, import anglais, VOSTFR (2003)
Vanishing Point (Point Limite Zéro) de Richard C. Sarafian, DVD, 20th Century Fox (1971)
Duel de Steven Spielberg, DVD, Universal Pictures Video (1971)
La route de John Hillcoat, DVD, Metropolitan (2009)
La solitude du coureur de fond de Tony Richardson, DVD, Warner Bros (1962)

En filmant, dans *Bovines*, une sorte de pastorale du point de vue animal et dans une perspective aussi ambitieuse que décalée (politique, poétique et même cosmique), Emmanuel Gras avait tenté et réussi un remarquable pari. Celui engagé par *Makala*, son troisième long-métrage documentaire, est beaucoup plus risqué. Le choix de tourner en Afrique et de suivre le quotidien d'un jeune vendeur de charbon de bois de République Démocratique du Congo est aussi courageux – car les images venues du continent africain demeurent rares et précieuses – que périlleux.

La menace qui pèse sur le film – comment montrer l'intimité de Kabwita, son personnage principal, sans le réduire à l'état d'objet d'une forme de voyeurisme ? – engage une question esthétique et morale fondamentale du cinéma en général, mais plus particulièrement du documentaire et de son rapport direct au réel : celle de la justesse du regard et de l'équilibre qui s'instaure entre regardant et regardé, filmeur et filmé, sujet et objet.

Vincent Malausa

Extrait du texte rédigé pour la brochure d'information *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France 2018–2019



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du conseil régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.