

travail commence, s'accélère violemment, dans la contorsion des corps, dans la frénésie des mouvements de machettes, la cadence à tenir...

Des gestes. Aiguiser sa machette, enfilez ses gants, couper, à ras. Marquer sa rangée. Boire. Couper, à ras. Enfilez ses lunettes. Couper, à ras.

Un espace. Les champs de canne à sucre à perte de vue. L'immensité d'un paysage naturel, systématiquement réduit au néant par le travail de ces hommes, et dont on ne peut pourtant imaginer la fin. Avec ces trois éléments, Jeremy Hamers opère un glissement. Il nous installe dans un rythme concret de travail, qui, de par sa régularité, ses répétitions thématiques, nous emmène dans un temps lancinant. Ces hommes, insensiblement, deviennent les acteurs d'un rite dont la canne, à terre, coupée, est le sacrifice qui libère la beauté, la magie. La lumière bleutée de l'aube, le pourpre du crépuscule les accompagne. La caméra suit à juste distance le mouvement de ces corps. Nous sommes riviés à eux, bercés par leurs efforts. Pourtant ils détruisent. Jusqu'au cadre de certaines séquences du film. Cadres construits sur une perspective de rangée de canne à sucre; rangée détruite par le passage des machettes; cadre anéanti. Un danger s'immisce, une limite est franchie.

Ce glissement dans un temps rituel s'appuie sur une transformation du paysage: le feu rentre dans la danse. La nuit, les champs sont incendiés par les saisonniers afin d'éliminer les feuilles sèches et permettre ainsi l'accès aux champs. Les hommes équipés de chalumeaux enflamment méthodiquement les rangées. Les départs de feu font leur chemin, se propagent, les cannes crépitent, la nature se déchaîne dans une tempête de flammes, d'immenses colonnes de fumée noire montent au-dessus des champs. L'homme joue avec le feu. La nature est en colère. Fascinante. Le seul élément extérieur, *non diégétique*, à ce quotidien de labeur est la voix qui nous lit les lettres de Sébastião Soares. Que nous apprennent-elles? Que Sébastião Soares travaille douze heures par jour, que le "chat" qui l'a recruté a quitté l'usine mais continue de prendre 5% de son salaire... Que la troisième machette de Sébastião s'use irrémédiablement mais qu'il n'ose pas retourner à l'usine pour la changer...

Ses lettres sont les seuls éléments personnels du film. Il n'est pas le personnage principal pour autant. Au contraire. Jeremy Hamers choisit l'anonymat. De fait: ces hommes, avec leurs lunettes, couverts de terre et du carbone de la canne brûlée, sont méconnaissables. Dans les valeurs de plan aussi, qui, de serrées sur les machettes ou élargies au plan d'ensemble ne nous permettent jamais d'identifier les visages. Enfin, les visages qu'il nous montre ne sont jamais les mêmes. L'individu, le particulier a une place incertaine, précaire, parce que *La Part du chat* dénonce un système. Un système industriel d'exploitation agricole, de profits, de rendements, de rapports d'exploitants à exploités... Alors la question se pose: Quel est le discours, des uns et des autres? Où est le politique?... Dans la disparition du "chat" parti dans un autre village pour recruter d'autres saisonniers. Dans les silences du contremaître qui compte les rangées, seulement. Dans le geste de Sébastião Torres, qui ne pouvant changer de machette une troisième fois, est obligé de frapper plus fort pour couper, et se taille ainsi la jambe.

Le politique est là, en creux, dans ces absences, ces silences, ces gestes de trop. Le politique est au début et à la fin. Il est la cause du combat, la raison de la défaite. Ces hommes engagés pour se battre contre la nature ont perdu. Le dernier carton du film, nous l'annonce, nous l'écrit: 14 août 2005. Mort de Sébastião Soares d'une septicémie, suite à une plaie à la jambe. {PAUL COSTES}

PARAISO

Entretien avec Felipe Guerrero

★ Qu'est-ce que le documentaire pour vous et en quoi *Paraiso* peut-il être considéré comme tel?

Une déchirure dans le réel. Pour moi le documentaire est une tentative de compréhension. Démarquer les limites du monde, remonter dans une mémoire, se remémorer, c'est faire du cinéma documentaire, c'est apprendre à se connaître soi-même. Je pense que *Paraiso* est l'image d'un pays, une approche de ses territoires que, peut-être, je pourrais alors nommer.

★ Pour un spectateur étranger à la Colombie, quelles sont les clés pour comprendre *Paraiso*?

Pour comprendre un film comme *Paraiso*, il faut aller au-delà de la simple connaissance historique. L'autre compréhension, celle qui s'évapore sans raison, qui est impérieuse dans ce film, raconte la Colombie comme le souvenir de quelque chose, d'un lieu quelconque, que nous ressentons comme à la fois réel et illusoire.

★ Comment pouvez-vous présenter le mouvement *Nadaísta* et l'influence de celui-ci dans votre film?

El Nadaísmo est un geste politique qui a fait irruption il y a 50 ans en Colombie pour combattre l'ennui et la violence dans ce pays. Dans la Colombie de 1948, qui naissait dans un bain de sang, un groupe de jeunes poètes et artistes s'est rassemblé dans plusieurs villes et a écrit un manifeste contre tout ce qui les entourait. La poésie leur apparaissait alors comme une expérience revitalisante: ils comptaient maîtriser la barbarie par la parole. L'influence de cet événement artistique dans *Paraiso* est fondamentale, comme l'est également celle du *Bogotazo**, à l'origine de la définition moderne de la violence en Colombie. *El Nadaísmo* a désigné l'assassinat de Gaitàn comme sa graine de révolte. De ses deux naissances, *Paraiso* tire son essence, comme l'eau qui cherche sa source.

* Date à laquelle est assassiné le leader populaire Jorge Eliecer Gaitàn, ce qui donna lieu à de sanglantes émeutes qui sont à l'origine de la période historique appelée "La Violence".

★ À quels moments historiques appartiennent les différents images d'archives présentes dans le documentaire? Est-ce que leur chronologie crée la chronologie de *Paraiso*?

Les différents moments historiques qui constituent les parcours de *Paraiso* ont un rapport avec les moments de tension particulière du pays. Il y en a depuis 1948 jusqu'à 2006, et ils constatent la terrible capacité du temps historique à se répéter sans fin ni ordre. Il y a également des images d'autres temps, où l'histoire ne nous appartient pas, où le corps est très ludique, beau et vivant.

★ Quel est le sujet de votre prochain projet audiovisuel?

Je m'intéresse aux géographies du sentiment d'appartenance. En ce moment je suis en train d'écrire un film que j'aimerais bien réaliser dans un endroit de mon enfance, sur les côtes de l'Amérique centrale. {PROPOS RECUEILLIS PAR LUISA HERRERA}

Manéci

Bijan Anquetil, Mehdi Benallal, Grégory Bien, Mathias Bouffier, Christophe Clavert, Paul Costes, Thierry Dente, Frédérique Devillez, Luisa Herrera, Elise Heymes, Sylvain Maestruggi, Boris Mélinand, Brieuc Mével, Victorine Seitz, Florine Synoradzki, Contact: maneci@no-log.org

MANÉCI 2

LE JOURNAL
DES ÉCRANS
DOCUMENTAIRES
DU SEIZE NOVEMBRE
DEUX MILLE SIX

PARCOURS DOMINIQUE DUBOSC

NEWS OF THE DAY

Jonas Mekas

1964, 16 mm noir et blanc, 11 minutes, États-Unis

Lorsque Dominique Dubosc lui rend visite dans *Célébrations*, Jonas Mekas est en train de monter un film à l'Anthology Film Archive de New York. Des petits papiers épinglés sur le mur indiquent l'ordre des plans. Mekas demande à Dubosc de filmer une phrase écrite à la main sur un tableau: *Tis never to late to seek for a newer world*. «Jamais trop tard pour chercher un monde meilleur.» Puis il montre à son hôte la première bobine tournée à New York avec son frère Adolfo, en 1949, deux semaines après leur arrivée. Ils débarquaient alors d'Europe. Après avoir passé une partie de la guerre en camp de travail en Allemagne, ils avaient décidé de ne pas retourner dans leur Lituanie natale occupée par les Soviétiques. Sur leur premier film, les deux frères exultent de joie devant leur nouvelle caméra, puis on les voit se promener dans les rues de New York. Dubosc commente en voix off les images qui défilent sur la visionneuse. En les regardant, il prend conscience que le cinéma de Mekas, fait de «fragments qui sont la vie même», est un acte de résistance. Ne filmer que des instants de beauté et de bonheur, telle est la profession de foi de Mekas. Est-ce faire acte de résistance que de filmer un instant de bonheur?

En 2002, Pedro Costa réalisait un documentaire sur Straub et Huillet intitulé *6 bagatelles*. Pensez-vous que Straub soit un ascète? Dans ce film, vous l'entendez discourir sur le luxe. Que dit-il? Le rendement capitaliste comme l'utopie révolutionnaire réclament des sacrifices? - Exigez le luxe! On ne devrait jamais renoncer au luxe. Si l'on ne vous offre pas de meilleures conditions, n'entrez pas dans la combine. Le capitalisme détruit la planète et les hommes sous le prétexte du progrès, sous prétexte que le monde qu'il produit serait encore le meilleur des mondes possibles - *a brave new world* comme disait Huxley. Notre malheur serait un moindre mal dont il faudrait s'estimer heureux. Que dit Mekas? Il n'est jamais trop tard pour chercher un monde meilleur - plus précisément *a newer world*: un monde «meilleur que le meilleur». Car ne pas se résigner au meilleur des mondes possibles, cela signifie croire en la possibilité d'un monde meilleur. C'est selon Danièle Huillet l'objet des films qu'elle a réalisés avec Straub: montrer que «quelque chose d'autre a été, serait, sera possible». Là où règne le malheur, le bonheur entre dans la résistance.

Dans *News of the day*, il s'agit avant tout de résister au froid. L'un des petits films montre un groupe de femmes qui manifestent contre les essais nucléaires devant le bureau de recrutement de l'armée américaine sur Times Square. D'une voix naïve, Mekas répète «c'était juste avant Noël». Les femmes ont froid, les passants sont pressés, et, au-dessus d'elles, une énorme affiche de cow-boy crache la fumée d'une cigarette. Mais la naïveté du commentaire n'est que le voile délicat d'une ironie qui, elle, se passe de commentaire. La réalité parle d'elle-même: Comment lutter pour un monde meilleur quand l'empire publicitaire nous écrase avec ses images de bonheur? Et quand, au milieu de ces images,

ce mauvais génie d'Oncle Sam vous pointe du doigt? Dans un autre de ces films, Jonas Mekas et Ken Jacobs se rendent au Festival Robert Flaherty du film documentaire. Arrivés sur place sans y être invités, ils sont exclus par les organisateurs et contraints de dormir à la belle étoile. À l'aube, alors que Mekas s'étire, ébouriffé et hilare, levant les bras au ciel, à l'arrière d'une camionnette, on l'entend raconter qu'il avait fait si froid qu'ils n'avaient pas fermé l'œil de la nuit. L'expérience prend un tour mystique lorsque dans la brume de l'aurore, le cinéaste drapé dans sa couverture, la caméra à la main, se met à danser parmi les fleurs. Tel un nouveau saint François faisant de la pauvreté une joie, Mekas proclame: «Nous étions les moines de l'ordre du cinéma.» Ainsi, malgré la voix naïve et le lyrisme du petit matin, le bonheur chez Mekas n'a rien de naïf. Il n'est jamais entier. Il laisse apparaître l'écart entre la situation et son image et l'enjambe avec humour pour transformer l'échec en moment d'utopie. Sans refouler les contraintes de l'expérience, le cinéma-souvenir de Mekas sauve ce qu'elle contient de possible.

Lorsqu'il a tourné *Réminiscences d'un voyage en Lituanie*, le régime soviétique a reproché à Mekas d'avoir filmé la Lituanie comme un pays arriéré. Mekas n'a filmé du pays que les retrouvailles avec sa famille qu'il n'avait pas vue depuis 25 ans dans une petite maison de campagne. Fallait-il filmer la Lituanie soviétique pour faire un film politique? Ou suffit-il de la joie d'un exilé qui retourne au pays? Celui qui filme le bonheur, l'histoire finit de toute façon par le rattraper. De sa terrasse, en 2001, Mekas filmera les tours en feu du World Trade Center. Tis never too late to seek for a newer world. {SYLVAIN MAESTRAGGI}

L'EUROPE APRÈS LA PLUIE

Entretien avec Jérémie Gravat
2005, vidéo, 45 minutes, France

★ Quelle est l'origine du film?

J'ai réalisé un premier court-métrage documentaire à Sangatte en 2002. Je me suis rendu là-bas à plusieurs reprises pour rencontrer les réfugiés qui essayaient de passer clandestinement en Angleterre. Avec Édouard Beau, un ami photographe, nous avons passé beaucoup de temps là-bas, et nous avons commencé à nous attacher à ces gens et à ce lieu. Nous ne faisons pas forcément grand chose, nous restions avec eux à attendre dans ce paysage. C'est de là qu'est né ce premier film, qui était assez traditionnel, proche du reportage. Après la fermeture du centre de la Croix Rouge, je suis retourné plusieurs fois sur les lieux, pour voir comment ça avait évolué. Les réfugiés s'étaient déplacés vers Calais et Le Havre, le village de Sangatte reprenait une vie normale et les touristes commençaient à revenir. Édouard était parti en Irak faire un reportage sur les gens rencontrés à Sangatte et sur leur famille. De là-bas, il m'envoyait des témoignages qui racontaient l'histoire des réfugiés. J'ai reçu ces témoignages, au moment où j'avais décidé de recommencer à filmer, sans savoir au départ où j'allais. Je voulais refaire le trajet des réfugiés depuis Paris jusqu'à la plage de Sangatte. Partis d'Irak ou d'Afghanistan, les réfugiés passaient par la Grèce puis l'Italie, allaient en train ou par camion jusqu'à Paris et de là en train jusqu'à Calais. Dans un premier temps, je pensais faire une lecture des témoignages sur ces images. J'ai monté les plans tournés en super 8, je suis retourné à Sangatte pour faire des prises de son et j'ai réutilisé des sons du premier film, mais il manquait encore quelque chose. Le film ne tenait pas. À cette période, je tournais en Palestine, alors j'ai décidé d'insérer au début et à la fin quelques images qui n'évoquaient pas spécifiquement la Palestine mais un ailleurs, quelque chose qui pouvait parler de l'Orient et de l'Occident.

★ Pourquoi n'as-tu pas gardé ces témoignages?

En regardant ce premier montage, j'ai décidé de ne pas mettre les voix. Je ne voulais pas trop préciser les choses. Je voulais laisser du vide, pour rester sur le sentiment d'un manque. Je me disais que ces lieux vides devaient porter la trace du passage de ceux qui avaient dormi là, sur la plage ou dans les champs, que cette absence parlerait de ce qui s'était passé là-bas. Peut-être aussi voulais-je donner au film un sens plus universel, ces paysages, qu'ils soient de Palestine ou de Sangatte pouvaient peut-être parler d'autres situations ou d'autres lieux de passage.

★ D'où vient le titre L'Europe après la pluie?

Le titre vient d'un tableau de Max Ernst fait juste avant la deuxième guerre mondiale, qui représente une sorte de cartographie abstraite de l'Europe sur laquelle des lignes semblent dessiner les trajectoires d'exils provoqués par la guerre.

★ L'absence de commentaire est-elle un risque par rapport au sens du film?

Le film est parti d'une réalité et d'une expérience vécue pour devenir au final plus abstrait. Le choix de ne pas mettre les voix m'a amené à un usage plus radical des moyens cinématographiques. Le spectateur est mis dans une situation d'attente qui fait écho à la situation que ces gens vivaient là-bas. Ils passaient leurs journées à errer dans ces lieux sans savoir où ils étaient, ni pourquoi ils étaient là. Dans leur tête, ils s'imaginaient chez eux ou là où ils avaient envie d'aller. Sangatte n'était qu'un lieu de passage et pourtant certains y sont restés un an. Ce lieu n'était pas fait pour être habité par eux, c'était une sorte d'entre-deux. Cette situation est passée dans la forme du film qui est pour moi tentative d'approche du cinéma plus radicale que le premier film.

★ À travers la trajectoire du film as-tu cherché à adopter le point de vue d'un réfugié?

La forme du film correspond à mon point de vue. Le point de départ est proche de l'expérience de ces gens, puisque je suis leur trajet, mais pour moi ce film est plutôt une sorte de voyage fantomatique. Dans un petit texte que j'ai écrit, je présente le film comme un tombeau qui recueille la présence des gens qui ont été là à un moment, de ceux qui sont morts dans la traversée, en mer ou dans le tunnel sous la manche. Le film se situe entre le point de vue d'une personne qui aurait fait ce trajet, celui des exilés qui ont eu ce genre de parcours ailleurs ou dans l'histoire, et ma propre expérience par rapport à ces lieux.

★ Que représente la photographie qui apparaît à l'intérieur d'un bunker?

Ce plan montre l'intérieur d'un bunker où pas mal de gens ont dormi. La photographie qui s'y superpose, sans qu'on la voit complètement, est une photographie qui a été prise par Édouard Beau en Irak. Je n'ai pas cherché à ce que le spectateur puisse l'identifier. C'est la photo de quelqu'un qui est revenu en Irak après son voyage raté vers l'Angleterre et qui est entouré par sa famille.

★ Au générique, l'Irak figure parmi la liste des lieux de tournage...

La photo est la seule chose qui vienne d'Irak. Sangatte est nourri de ces lieux. Le film parle d'un lieu qui n'existe pas. Ce n'est pas un lieu de vie, c'est un lieu de passage, un lieu qui n'a existé que par hasard pour ces gens et pour moi. Ce non-lieu, et le film lui-même, n'existent que parce que des gens venus d'ailleurs y sont passés.

★ Le film mélange approche documentaire et expérimentale, régulièrement des éléments apparaissent comme pour révéler quelque chose dans l'image...

Après le premier film, je suis resté obsédé par Sangatte. Ce n'est qu'après-coup que j'ai trouvé ce que je pouvais en dire avec mes propres moyens. Ces quelques éléments dont tu parles, la photo, l'hélicoptère, la voix *off*, ce sont des résurgences de ce qui s'est passé avant, de ces gens qui ne sont plus là. Il ne s'agit pas de donner des pistes au spectateur ou de mélanger des statuts expérimentaux et documentaires, il s'agit plutôt de retours. Le moment où l'on entend un réfugié raconter sa situation vient du film de 2002. C'est le moment où ces gens reviennent de la mer. Mais il y a également un autre type d'émergence qui m'intéresse: Que se passe-t-il quand on regarde une image? Qu'est-ce qui émerge de l'image dans la durée?

★ Les plans tournés en Palestine sont très différents de ceux réalisés à Sangatte, quelle a été ton expérience de tournage?

Je suis allé deux fois en Palestine sur une période de deux ans pour des séjours de deux mois. C'est à peu près le même dispositif qu'à Sangatte, je suis seul avec ma caméra. Je dérive et quand quelque chose se présente, une lumière, un espace, un cadre, je fais des images sans forcément penser à une logique de film. En allant en Palestine, j'ai ressenti un rapport intense à la vie, quelque chose qui m'a donné envie de filmer la vie et non pas la mort ou une trace de la mort. Même si l'on ne parle de ce pays que par rapport à l'occupation et à la guerre, c'est un endroit où l'on sent une très forte vitalité. Comme la vie est beaucoup plus présente, je me contente de la filmer. Je ne pourrais pas avoir une approche purement esthétique. J'ai besoin d'évoquer des choses essentielles par rapport à ce qui se passe aujourd'hui autour de nous, j'ai du mal à filmer en dehors d'un certain contexte mais, dans ce contexte, je filme des choses assez quotidiennes.

★ Filmer le quotidien dans un contexte à la fois très politique et très médiatisé penses-tu que ça a un sens?

Cela redonne une humanité. Tous ces lieux sont des lieux qu'on ne connaît qu'à travers les médias et grâce à quelques films qui établissent un rapport juste, qui permettent d'en ressentir quelque chose, de nourrir une expérience sensible et intellectuelle. J'ai besoin de passer par une expérience du temps et de l'espace essentielle au cinéma, que ce soit l'attente et le vide de Sangatte ou le rapport particulier au temps et à l'espace en Palestine. Les Palestiniens sont enfermés, ils attendent que la situation change. Il y a un rapport à l'espace particulier parce que ce sont des territoires occupés. Il y a une occupation spatiale et temporelle très forte donc une occupation mentale qui enferme l'imaginaire. Filmer les gens dans leur vie quotidienne, nous fait sentir qu'ils sont comme nous, ils ne sont pas uniquement derrière un écran, dans la souffrance, comme des figures de l'oppression. Peut-être à partir de là peut-on se sentir touché et commencer à réfléchir à ce que l'on peut faire. Il y a beaucoup d'inaction parce que nous sommes dans des schémas préétablis et que nous n'avons pas d'expérience.

★ En France, tu vas vers l'abstrait, alors qu'en Palestine on voit quelque chose d'entier, sans discours. Pourquoi ne pas avoir traité la France de la même manière que la Palestine?

Pourtant il se passe quelque chose de plein en France, mais je voulais que les images soient nourries par l'absence. Il y a peut-être un rapport inversé: l'impasse est peut-être plus chez nous que chez eux. Quel rapport avons-nous aux autres ici? À la vie? À l'étranger? Ne sommes-nous pas dans l'impasse? Il me semble important d'inverser les rapports. Là-bas, il y a aussi de la vie, et ici il y a énormément d'horreurs. Sans faire d'analyse ou de discours politique, je me demande si on peut créer un rapport plus sensible à ces situations. Il faut renverser les points de vue et regarder les choses de manière globale. Ces gens partent de chez eux, mais ils préféreraient rester là-bas si la situation était meilleure. Si on ne se confronte pas aux problèmes de manière globale, on ne traite que l'après, on construit des murs ou des camps. Et ça vaut aussi pour les banlieues en France. {PROPOS RECUEILLIS PAR THIERRY DENTE ET SYLVAIN MAESTRAGGI}

SELECTION PREMIER GESTE

A VERDADE DO GATO, «LA PART DU CHAT»

Jeremy Hamers
2006, 52 minutes, Belgique

«Chère Térésina,

La plaie à ma jambe est déjà presque fermée. On ne voit plus qu'une boule rouge qui va très-bientôt disparaître. Avant hier, le médecin de l'usine m'a changé le bandage. Mais il m'a dit d'aller travailler quand même. J'ai voulu en parler à un chat qui travaille pour l'usine maintenant, mais il m'a dit qu'il ne s'occupait pas de cela parce que ce n'est pas lui qui m'a engagé. Hier j'ai donc quand même été au travail. Je me suis arrêté à midi parce que ma tête tournait un peu. Aujourd'hui j'ai encore un peu de vertiges. C'est sans doute la fatigue. Mais à part ça tout va bien ici. Ne te tracasse pas. J'espère que Janaina est bien sage. Je pense beaucoup à vous. Je t'aime.» Carmo, 13 août 2005, extrait de la dernière lettre de Sebastiao Soares, dit Tiao, adressée à sa femme Térésina.

Carmo est une bourgade entourée de champs de canne à sucre, dans l'État de Goiás, au Brésil. Chaque année, d'avril à octobre, ce village accueille plus d'un millier de saisonniers venus de tout le pays pour la coupe de la canne. Celle-ci est destinée à la fabrication du bio-éthanol. Carburant propre, alternative au pétrole, en ces temps de détérioration de la couche d'ozone et de réchauffement de la planète.

Sebastiao Soares s'est rendu à Carmo, recruté par un "chat", comme les autres, pour mieux gagner sa vie. La magnifique proposition de cinéma de Jeremy Hamers consiste à s'en tenir à la stricte observation de ce travail saisonnier. Il décline ainsi trois éléments, les décompose pour mieux les recomposer, les faire interagir: un temps, des gestes, un espace. Rien ne dépasse.

Un temps. Réel. Celui du travail. Le temps pour ces saisonniers d'attendre, autour du feu, que le jour se lève; le temps de traverser les champs, à la fin de la journée, pour rejoindre le bus qui les ramène à Carmo. Le temps de couper sa rangée. Un temps qui, lorsque le