



| | |
|--|----|
| Fiche technique | 1 |
| Réalisateur Filmer les sans-nom | 2 |
| Société La République démocratique du Congo face à la transition énergétique | 3 |
| Genèse La vie derrière la silhouette au bord des routes | 4 |
| Découpage narratif | 5 |
| Récit Sisyphé dans la brousse | 6 |
| Genre <i>Road movie</i> existentiel ou balade expérimentale? | 8 |
| Mise en scène Filmer la sensation L'homme, de la nature à la ville D'une prière à l'autre, la recherche de la transcendance | 10 |
| Séquence Une route semée de dangers | 14 |
| Motif Filmer le travail | 16 |
| Son Le chant du monde | 17 |
| Contexte Tourner loin de chez soi | 18 |
| Parallèles Le cinéma en RDC | 19 |
| Document Aux lisières de la fiction | 20 |

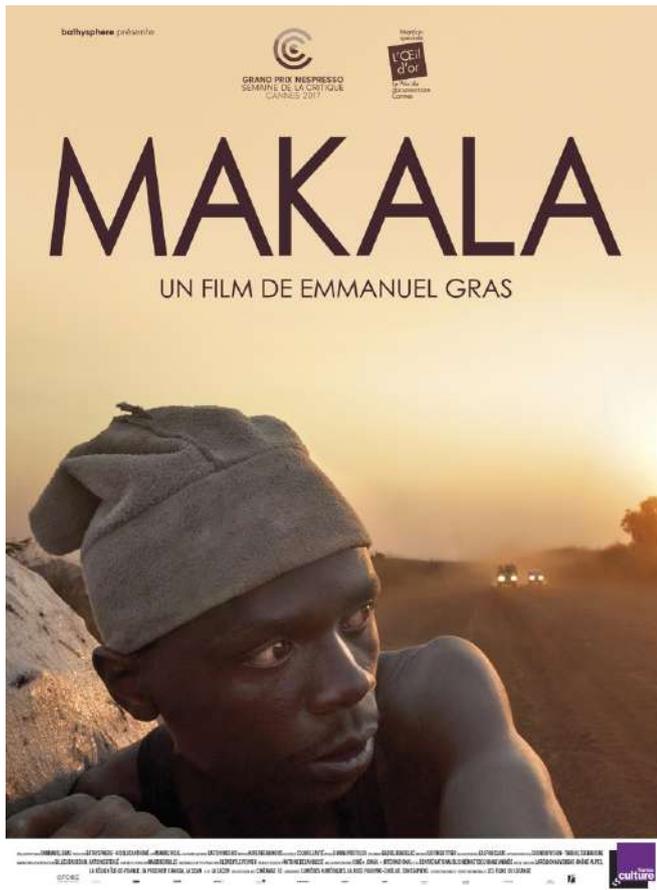
● Rédactrice du dossier

Raphaëlle Pireyre est critique de cinéma. Elle collabore régulièrement aux revues *AOC* et *Bref* ainsi qu'aux *Cahiers du cinéma*. Elle est l'autrice avec Quentin Mével de *Henri-François Imbert, libre cours* (Playlist Society, 2018). Elle a rédigé plusieurs dossiers pédagogiques pour le dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*, comme *Wendy et Lucy* de Kelly Reichardt ou *En liberté* de Pierre Salvadori pour la région PACA et *Sur la planche* de Leïla Kilani pour la région Ile-de-France. Elle intervient régulièrement pour la formation des enseignants et en classe auprès des élèves dans le cadre des dispositifs scolaires.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



© Les Films du Losange

● Synopsis

Kabwita vit à Walemba dans le Katanga, une région de la République démocratique du Congo. Pour faire vivre sa femme et ses enfants, il fabrique du charbon de bois qu'il va vendre à Kolwezi. Il parcourt les 50 km qui le séparent de la ville voisine au prix d'un exténuant périple solitaire à vélo. Après avoir abattu et brûlé un grand arbre, Kabwita le débite, le charge sur son vélo, puis traverse les routes du Katanga, dont les forêts sont décimées par l'exploitation sauvage. Arrivé en ville, il rend visite à la sœur de sa femme à qui il a confié sa propre fille pour lui permettre de recevoir une meilleure éducation que dans son village. Le lendemain, il vend sa cargaison, négociant le prix de chaque lot avec les clients qu'il croise dans les allées du marché. Il profite de son passage à la ville pour acheter des médicaments pour son bébé malade ainsi que des matériaux pour la maison qu'il projette de construire. À la nuit tombée, avant de regagner son village, il est attiré par le son d'un prêche qui lui parvient depuis la rue. Il rejoint cette veillée religieuse où il communique avec d'autres fidèles jusqu'au matin, implorant le Seigneur de l'aider à donner à sa famille tout ce dont elle a besoin.

● Générique

MAKALA
France | 2017 | 1 h 36

Scénario, réalisation, image

Emmanuel Gras

Prise de son

Manuel Vidal

Montage

Karen Benainous

Mixage

Simon Apostolou

Musique

Gaspar Claus

Producteur

Nicolas Anthomé

Société de production

Bathysphere

Distributeur France

Les Films du Losange

Format

16:9, couleur

Sortie

6 décembre 2017

Interprétation

Kabwita Kasongo

Lydie Kasongo

Réalisateur

Filmer les sans-nom

● « En filmant, je suis plus attentif »

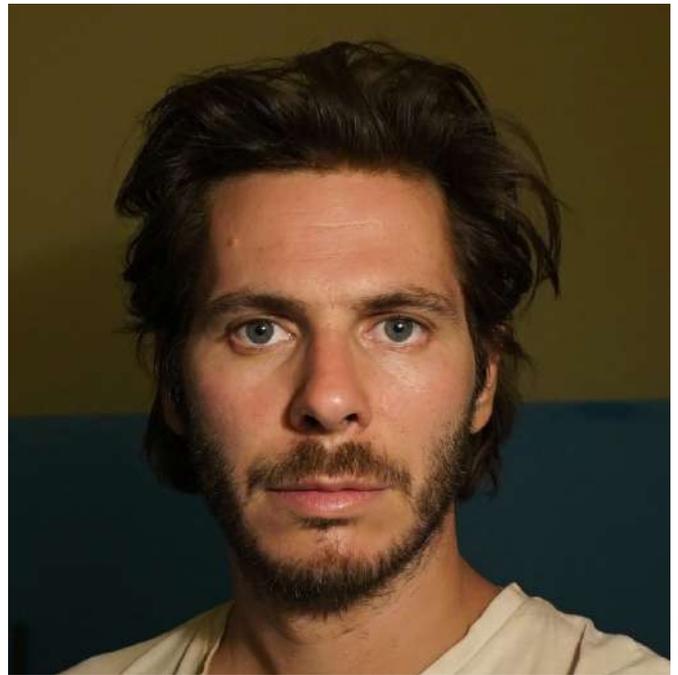
Après des études d'histoire puis de cinéma à la Sorbonne-Nouvelle, Emmanuel Gras, né à Cannes en 1976, intègre la section Image de l'École nationale supérieure Louis-Lumière, convaincu qu'il lui manque une formation technique pour compléter sa cinéphilie et passer à la réalisation. Son premier court métrage fait le portrait documentaire de l'une de ses plus vieilles amies, devenue mère à 19 ans. Par pudeur, il renonce à l'intrusion d'une caméra dans l'intimité de son foyer et de ses confidences sur ses difficultés. En voyant un film tourné en prison avec des détenus (*Si bleu, si calme* d'Éliane de Latour, 1998), il décide de monter des enregistrements sonores de leurs conversations sur les quelques photos qu'il prend chaque jour, pendant près d'un an, de son amie et de son bébé. « Faire du documentaire, c'est devenu le moyen de mieux regarder et mieux écouter ce qui se passait autour de moi. »¹ Filmer ceux qu'on ne regarde pas, qui ne se distinguent pas et les regarder sur un temps long : ces deux principes guident toute son œuvre, qui reste fidèle à cette devise énoncée par l'historien de l'art Walter Benjamin, « Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-nom que celle des geignards ».

● Tourner loin de chez soi

Après une incursion dans la fiction avec *Une petite note d'humanité* (2004), Emmanuel Gras réalise en 2005 *Tweety Lovely Superstar* à partir de rushes tournés au Liban, où il a été coopérant cinéma après ses études de cinéma et d'histoire. Après une première expérience de chef opérateur sur un documentaire libanais, il va continuer à exercer ce métier pour d'autres cinéastes. « J'apprends beaucoup sur les tournages des autres. Tourner différemment de ce que j'aurais fait spontanément parce qu'un réalisateur me le demande me permet d'essayer des idées vers lesquelles je ne serais pas allé. Certaines idées de sujet me viennent en travaillant sur ces films. »² Voyant dans le documentaire un formidable moyen de découvrir le monde, il privilégie les projets qui se tournent à l'étranger et filme ainsi au Japon, en Chine et en République démocratique du Congo (RDC).

● Un cinéma de la sensation

Présenté à l'ACID au Festival de Cannes en 2011, son premier long métrage, *Bovines ou la vraie vie des vaches*, cherche l'exotisme d'un milieu pourtant très familier au spectateur français. Huis clos à ciel ouvert dans un champ, le film se concentre sur le quotidien d'un troupeau bovin en cherchant à donner à voir le point de vue de l'animal et non celui du paysan. Il initie ainsi ce qu'il va appeler un « cinéma de la sensation ». « J'ai eu l'envie de savoir à quoi pouvait bien ressembler une vie de vache, cet animal qui représente l'essence de l'animal d'élevage : un être plus puissant que l'homme mais qui se laisse docilement dominer par lui », explique le réalisateur³. Il garde en tête que la sensation doit guider son regard lorsqu'il coréalise avec Aline Dalbis *300 hommes* (2015). Pendant deux hivers, les deux cinéastes posent leur caméra à l'accueil de nuit Saint Jean de Dieu à Marseille. Dans ce lieu unique et clos, des hommes défilent et reviennent chaque nuit. Le film saisit leur solitude, leur



© D.R.

« Accepter d'être filmé est un geste de grande confiance vis-à-vis de celui qui filme. Cela lui donne une responsabilité »

Emmanuel Gras

errance dans les couloirs, l'inertie de leur parcours qui revient sans cesse buter sur ce lieu, entre les murs de sa cour qui conduit à un sentiment de perte de soi. Ce ne sont pas les rouages de l'institution du foyer et de son fonctionnement que filment les deux cinéastes comme pourrait le faire Frederick Wiseman, mais bien des individus, croisés ou entrevus, que la loi protège mais infantilise.

● À la rencontre de l'Autre

En revenant du tournage d'*Empire of Dust* de Bram Van Paesschen (2011), Emmanuel Gras se renseigne sur le métier de charbonnier en RDC pour écrire ce qui deviendra *Makala [Genèse]*. Ses préoccupations sociales, déjà esquissées dans une courte fiction sur le travail (*Soudain ses mains*, 2008), récit d'un maçon algérien qui emploie des moyens extrêmes pour réaliser son rêve de se reconverter dans le vignoble, se retrouvent dans son dernier long métrage documentaire, *Un peuple* (2022). Depuis un rond-point à la périphérie de Chartres, il rencontre ceux qui sont devenus les « Gilets jaunes », mouvement social déconsidéré par les organisations syndicales. « Après un film au Congo, j'ai ressenti la nécessité de faire un film qui parle de l'état de la France, de ses crises, de ses tensions. Ce qui me plaisait, c'était que ce mouvement ne plaise pas à la gauche traditionnelle qui l'accusait de populisme notamment. »⁴ L'idée de collectif qui unit ces mécontents vient trouver un écho direct dans le projet esthétique du cinéaste : « Un documentaire, ça n'est pas quelqu'un qui observe et quelqu'un qui vit sa vie. Ce sont des personnes qui coopèrent pour créer quelque chose ensemble. »⁵

1 Emmanuel Gras, *Lettre filmée*, ACRIF, 2018.

2 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, « Entretien avec Emmanuel Gras, cinéaste de la sensation et chef opérateur », podcast *Négatif*, 22 avril 2019.

3 Dossier de presse de *Bovines ou la vraie vie des vaches*.

4 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.

5 Marie Richeux, « Emmanuel Gras : "Dans mes films, j'ai envie de faire exister ce que je vois, sans l'embellir" », *Par les temps qui courent*, France Culture, 22 février 2022.

Société

La République démocratique du Congo face à la transition énergétique

Texte introductif et propos recueillis par Pascaline Bonnet, chargée de programmes sur France Culture

Avec ses 2,3 millions de km², le Congo est doté d'une biodiversité exceptionnelle, et pourtant, la moitié des 90 millions d'habitants de ce pays n'a pas accès à l'eau potable. La RDC est aujourd'hui l'un de pays les plus pauvres au monde, et ce malgré une grande richesse de son territoire doté d'un grand nombre de ressources naturelles comme le minerai (dont le charbon dans la province de Katanga) et le bois.

La grande majorité des foyers au Congo cuisinent au charbon de bois. Mais ce dernier permet aussi de faire vivre une grande partie de la population, grâce à la production de « braise » et à son commerce parfois « illégal ». Le charbon de bois est un combustible essentiel pour la vie de la population congolaise, mais il est aussi le plus destructeur pour la nature.

En effet, ce commerce n'est pas sans conséquences. La culture du brûlis engendre non seulement la disparition de la flore et des arbres mais fait aussi fuir la majorité de la faune, hormis les rongeurs et les oiseaux. La forêt tropicale, quant à elle, perd de sa superficie d'année en année, alors même qu'elle est l'un des plus grands massifs tropicaux au monde, juste après l'Amazonie. Un accord décennal a par ailleurs



été signé en novembre 2021 entre la RDC et l'Angleterre afin de protéger ces millions d'hectares (dont une partie a déjà disparu) et à mener le Congo vers des énergies plus durables et moins destructrices.

La RDC est l'un des pays africains les plus touchés par l'accaparement des terres. Ces inégalités criantes et paradoxales s'expliquent notamment par une instabilité politique, entre conflits armés répétés et corruption généralisée.

Trois questions à Colette Braeckman, journaliste reporter, spécialiste du Congo et d'Afrique centrale

● **Pourquoi le Congo est-il l'un des pays les plus pauvres au monde alors même qu'il est doté d'innombrables ressources naturelles ?**

C'est avant tout une question politique, du fait de la mauvaise redistribution des richesses. Le Congo, au moment de l'indépendance, était potentiellement riche, avec des réserves financières qui ont été transférées en Belgique. L'État congolais était pauvre. Après cela, il y a eu une dictature qui a duré 32 ans, prédatrice de toutes les ressources disponibles pour la présidence. Et cette politique de privation par les dirigeants a continué jusqu'à aujourd'hui, à l'instar des 18 années de pouvoir du président Joseph Kabila de 2001 à 2019. Et ça continue encore aujourd'hui en 2022. La population est privée de ses ressources car il y a des contrats illégaux avec des sociétés étrangères, mais qui bénéficient plus à la classe politique et à une élite nationale.

● **Quelles sont les plus grandes causes de déforestation au Congo actuellement ?**

En premier lieu, la population elle-même participe à cette déforestation, car elle n'a pas d'autres choix que d'avoir du bois de feu pour faire la cuisson. Or le Congo a maintenant près de 100 millions d'habitants et ils vivent pour la plupart avec le charbon. C'est une immense cause de déforestation. Sinon, il y a les compagnies forestières dans tout le bassin du Congo, le Congo démocratique mais aussi Brazzaville et le Gabon, qui coupent du bois précieux, comme le bois rouge, et l'expédient vers l'Europe mais aussi maintenant vers l'Asie et la Chine, qui est particulièrement gourmande en bois. Et la troisième cause, c'est l'industrie minière qui exploite toutes les ressources minières, dégageant le couvert forestier pour accéder à ces mines.

● **Qu'en est-il de la transition énergétique aujourd'hui au Congo ? Quelles sont les perspectives actuelles pour ce pays ?**

Il y a des initiatives privées qui jouent par exemple sur les crédits carbone. Il y a notamment un grand projet en cours, une convention signée en 2019 qui a initié un accord pour replanter sur les plateaux Batéké, à côté de Kinshasa, des milliers d'arbres en échange de crédits carbone. Mais ce sont des initiatives privées encore très limitées, tandis que les initiatives nationales sont encore plus rares. La préservation des parcs naturels (comme le parc national des Virunga ou de la Salonga) est menacée elle aussi par la pression démographique, car tous les agriculteurs veulent empiéter sur ce parc pour établir des cultures. Les chercheurs essaient d'y venir, des groupes armés tentent de s'y réfugier parce que les forces de défense nationale ne sont pas suffisantes et ne défendent pas correctement les parcs naturels. Ces parcs sont vus comme des créations des Européens du temps de la colonisation, et il n'y a pas encore vraiment d'appropriation par les populations locales qui ne voient pas l'intérêt qu'elles ont à préserver ces parcs qui les privent de zones agricoles et de zones de chasse.

Genèse

La vie derrière la silhouette au bord des routes

● Des hommes sur les routes

Après avoir assuré l'image d'un documentaire sur des mineurs «freelance» en RDC (*Pale peko bantu mambo ayikosake*, 2008), Emmanuel Gras retrouve le cinéaste Bram van Paesschen sur *Empire of Dust* en 2011. Le documentariste flamand s'intéresse à l'implantation, dans l'ex-Congo belge, d'une compagnie d'État chinoise qui emploie des travailleurs congolais pour construire une route entre Kolwezi et Lubumbashi. De ce tournage long sur les routes aux côtés des ouvriers au travail, Emmanuel Gras a retenu une image : celle d'hommes, de femmes et d'enfants qui marchent sur de longues distances. Parmi ces silhouettes, les charbonniers et leurs immenses chargements le fascinent par-dessus tout et lui donnent «envie de connaître la vie qui est derrière ces apparitions»¹. «Pour avoir envie de faire un film, explique-t-il, j'ai besoin d'un motif visuel sur lequel travailler en plus d'un sujet qui m'intéresse. J'ai senti qu'il y avait un sujet derrière.»²

● L'argent du charbon

De retour en France, Emmanuel Gras se documente, puis retourne en RDC faire des repérages dans des villages et rencontrer des charbonniers. À partir du récit de l'un d'eux, il écrit *Makala*, qui signifie «charbon» en swahili, la langue parlée au Katanga. Son projet se dégage du contexte politique et économique pour se concentrer sur ce que vit le personnage au quotidien. «J'ai toujours en tête que je ne vois qu'un petit bout de la lorgnette. Je ne supporte pas les grandes généralités à partir d'une observation de son petit coin de rue», affirme le cinéaste³. Ce choix d'un récit impressionniste rend le financement du film particulièrement difficile : «Personne ne s'imaginait que filmer le travail serait intéressant et personne ne croyait qu'il y avait un long métrage dans ce projet.»

Pour trouver Kabwita, le réalisateur retourne à nouveau en RDC une fois le scénario écrit et réalise un casting dans plusieurs villages. Dès les repérages, il s'est adjoint les services de Gaston Mushid, journaliste congolais qui l'a aidé à entrer en contact avec la population du village de Walemba et a assuré la traduction du swahili au français. Filmer un pays qu'il ne connaît pas pose aussi au réalisateur des questions éthiques sur son point de vue : «Avec Gaston, je me suis beaucoup posé la question de ma place, de mon regard, ce que je viens dire de ce que je vois là. Qu'est-ce que je viens dire de ça? Est-ce que j'apporte quelque chose de nouveau? Ma position de documentariste est la même quel que soit le sujet que je vais regarder. Pour *Bovines...*, je suis allé voir des vaches, des animaux que tout le monde connaît mais que personne ne regarde plus.»



«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»

Emmanuel Gras

C'est une position similaire qu'il adopte vis-à-vis de Kabwita et de son travail en choisissant de suivre tout le processus de fabrication du charbon jusqu'à sa vente. Cette structure avec un début et une fin constitue un cadre, exactement comme dans une fiction — terme que paradoxalement Emmanuel Gras ne renie pas du tout concernant son travail documentaire. Le cinéaste s'efforce d'adopter une posture presque aussi artisanale et économe que le travail du charbonnier en réduisant son équipe technique au minimum : lui-même à la caméra et Manuel Vidal à la prise de son. Ce dernier travaille également au montage sonore qui contribue à donner au film sa dimension sensitive [Son].

● *Makala*, de Cannes à Walemba

Présenté à la Semaine de la critique à Cannes en 2017, le film obtient le Grand Prix Nespresso ainsi qu'une mention spéciale à l'Œil d'or (récompense attribuée à un documentaire cannois, toutes sélections confondues). «Ce prix et cette exposition ont donné à ce sujet petit et universel à la fois une visibilité que mes précédents films n'avaient pas du tout eue : c'est toute la puissance de Cannes.»⁴ Emmanuel Gras retourne ensuite en RDC pour montrer le film au village de Walemba, où, dans l'ambiance survoltée de la projection en plein air, Kabwita est très fier et heureux de revoir le film qu'il avait découvert dès la fin du montage. Le réalisateur aurait aimé que le film puisse voyager à travers tout le pays. «Grâce à l'Institut français, j'ai pu organiser des séances du film en RDC, mais le public de ces institutions n'est pas celui qui est filmé dans *Makala*. Le problème inhérent au pays, c'est le manque de salles.»⁵

1 Marie Richeux, «Emmanuel Gras : "Il y a quelque chose de surnaturel à voir des êtres humains pousser une charge qui dépasse leur condition"», *Par les temps qui courent*, France Culture, 6 décembre 2017. Tous les propos d'Emmanuel Gras non sourcés dans le dossier sont tirés de cette émission.

2 Entretien avec Emmanuel Gras en bonus du DVD de *Makala* édité par Blaq Out.

3 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*

Découpage narratif

1 JOURNÉE DE TRAVAIL

[00:00:00 – 00:10:49]

Au petit matin, au chant du coq, Kabwita traverse son village encore presque désert, bardé d'un lourd équipement. À faible distance, la caméra avance d'un même pas pesant que lui jusqu'à la forêt, le vent souffle. Au pied d'un grand arbre, la caméra se détache de l'homme pour s'élever et filmer les branches qui touchent le ciel. De puissants coups de hache se font alors entendre. Le souffle du vent berce de façon continue le travail acharné de Kabwita, un air de violoncelle s'élève. L'homme s'assoit par terre et murmure une prière.

2 LA VIE AU VILLAGE

[00:10:49 – 00:25:07]

Dans l'obscurité de sa maison, Kabwita demande à sa femme Lydie de soigner son pied blessé par une écharde. Entourée des piailllements de la basse-cour, Lydie tient son bébé dans ses bras. Puis, sur le seuil, elle fait griller un rat sur du charbon ardent pour le dîner. Poussant des soupirs de peine et de douleur, Kabwita retourne à la forêt où il porte avec difficulté un énorme tronçon de l'arbre qu'il jette dans un brasier. Au bruit du vent, sa femme l'aide à transporter les morceaux coupés dans le feu. Lorsqu'elle se blesse à son tour avec une écharde, il la soigne avec de la sève prélevée sur l'arbre. Deux semaines sont nécessaires pour brûler l'arbre complètement. De retour au village, il observe les enfants qui font leur toilette tandis qu'un rat mijote sur le feu. La musique s'élève.

3 RÊVE D'AILLEURS

[00:25:07 – 00:27:55]

Kabwita dessine pour sa femme le plan qu'il imagine pour la future maison qu'il veut construire. Leur rêve d'une vie plus confortable passe par une économie de chaque instant et ne se fera que s'ils font tout par eux-mêmes, sans aucune aide. Chaque sou mis de côté compte.

4 PRÉPARATION AU DÉPART

[00:27:55 – 00:35:37]

À l'aube, Kabwita prépare son chargement pour aller vendre son charbon à Kolwezi. Le chant du violoncelle enveloppe le paysage funèbre d'arbres morts. Kabwita crache sur les charbons encore brûlants pour les attraper et les fourrer dans son sac. On entend des chats-huants. Lydie demande à Kabwita de rendre visite en chemin à sa sœur pour prendre des nouvelles de leur fille Divine, qui vit chez elle afin de pouvoir étudier à la ville. Dans la nuit, les phares des voitures dévoilent la silhouette fragile qui pousse son vélo surchargé. Pendant que la forêt continue de brûler, le crépitemment du feu laisse place à la basse angoissante du violoncelle et son archet tremblotant.

5 SUR LA ROUTE

[00:35:37 – 00:44:40]

Le jour se lève. Kabwita peine à faire avancer son fardeau tant la charge de son vélo est lourde et son équilibre est précaire. Il s'assoit pour manger un fruit avant de repartir, aidé par un homme qui pousse son embarcation à ses côtés. Autour de lui, un 4X4 qui fonce sur la route vrombit, soulevant un nuage de poussière et couvrant le crissement de ses pas sur les cailloux.

6 ESCALE NOCTURNE

[00:44:40 – 00:55:48]

La nuit tombe sur les champs quand Kabwita arrive dans un village. Il s'installe dehors et se repose à la lueur du feu qu'il vient d'allumer ; son visage s'éclaire au passage des voitures sur la route toute proche. En reprenant sa marche, il croise deux autres hommes, lestés du même chargement que lui. Entouré de poussière et de brume, Kabwita s'assoit dans le désert pour faire une pause. Les grosses voitures qui filent sur cette route droite très fréquentée frôlent dangereusement son chargement.

7 ACCIDENT DE PARCOURS

[00:55:48 – 01:05:00]

Dès le petit matin, Kabwita pousse son fardeau, suant et peinant sous la chaleur. Alors qu'il se repose au bord de la route, un gros camion fonce en klaxonnant et renverse sa cargaison. Des hommes accourent pour l'aider à réinstaller ses sacs tandis que des enfants jettent un coup d'œil à la caméra qui reste à distance. Peu après, deux hommes s'approchent de Kabwita pour exiger de lui un péage de 2 000 francs. Devant son refus, ils prélèvent d'autorité l'un de ses sacs.

8 KOLWEZI, ENFIN

[01:05:00 – 01:24:57]

La circulation se fait plus dense, le vacarme des échoppes se fait entendre : Kabwita approche de la ville et traverse un marché de nuit et ses étals à même le sol. Il rend visite à la sœur de sa femme. Pour ne pas attrister sa fille de sa si brève visite, il part avant même son réveil, en lui laissant en cadeau une paire de chaussures. Quand sa belle-sœur l'enjoint à faire attention aux dangers de la nuit, il fanfaronne, affirmant que c'est de lui qu'il faut avoir peur. Le lendemain matin, il vend son charbon sur le marché. À mesure que son chargement décroît, son épuisement et son découragement s'amplifient. À la pharmacie, il dépense une partie de son pécule pour acheter des médicaments pour son bébé.

9 LA PRIÈRE

[01:24:57 – 01:38:06]

À la nuit tombée, il écoute à distance la musique qui s'échappe d'un bar animé. Attiré par des chants religieux, il entre dans une salle où se déroule une cérémonie religieuse. À la fin du sermon en swahili, tous les fidèles forment à voix haute leurs doléances à Dieu en des prières individuelles qui deviennent une transe collective. Kabwita implore le Seigneur de protéger sa famille. Au petit matin, les chants résonnent toujours et se mêlent à l'agitation de la rue quand la caméra regarde Kabwita s'éloigner, poussant son vélo vide.



Récit

Sisyphes dans la brousse

● Une épopée du quotidien

La brousse [séq. 1 à 4], la route [séq. 5 à 7], la ville [séq. 8 et 9] : *Makala* se construit en trois décors, trois gestes, trois actes différents. En choisissant de se concentrer sur le travail de Kabwita, Emmanuel Gras filme petit pour raconter grand. Petit parce qu'il s'intéresse à un personnage sans pouvoir, un artisan occupé uniquement à nourrir sa famille. Petit encore parce que le récit respecte une certaine unité — ou tout au moins une condensation — de temps (le destin d'une cargaison de charbon) et de lieu (l'aire que son héros peut traverser à pied). Mais en concentrant son regard uniquement sur les étapes de ce travail et donc de cette survie en action, Emmanuel Gras filme aussi autre chose et bien davantage. Abattre l'immense arbre qu'il va brûler relève déjà en soi d'un exploit pour un homme seul. Sous le poids et la précarité du chargement installé sur son vélo, les 50 km qui séparent le village de Walemba où il vit du marché de la ville de Kolwezi deviennent une véritable épopée. En plus de montrer la disproportion entre l'ampleur du travail et son peu de rémunération, le réalisateur use d'un effet grossissant sur un tout petit pan du capitalisme. L'archaïsme de la pratique de Kabwita donne à sa tâche une dimension presque mythique parce que hors du temps. Cette loupe sur son labeur donne le sentiment de voir à l'œuvre, en un simple film, un double effet de



synecdoque : ce périple qu'accomplit Kabwita est aussi celui de milliers d'autres Congolais que l'on devine à travers les figures que l'on aperçoit sur les routes où Emmanuel Gras promène sa caméra. Il incarne à lui seul la pauvreté, la profonde

solitude, l'absence d'assistance que subit vaillamment la classe laborieuse de tout un pays. Mais son fardeau semble aussi valoir pour celui de toute existence humaine. Dans le très grand particularisme de sa tâche, Kabwita nous révèle quelque chose de profondément universel, l'absurdité de la vie, de l'effort sans cesse recommencé, de la lutte jusqu'au bout. La succession des nuits et des jours vient ainsi rythmer le voyage comme une vie synthétisée à l'extrême. *Makala* permet donc paradoxalement d'atteindre à un sens métaphysique en scrutant le très concret. Le réalisateur précise : « Si on simplifie ce qu'on regarde dans les mille choses autour de nous, on peut trouver des choses plus symboliques, ce que j'appelle des *images magiques* qui ouvrent sur tout le reste sans avoir à dire tout le reste. »

● Créer un espace de jeu

Au-delà d'un travail de sélection dans le réel, puis de mise en récit du matériau tourné, Emmanuel Gras aime à susciter lui-même des situations quand elles lui paraissent nécessaires et qui viennent renforcer la dramaturgie. Ainsi, le cinéaste est à l'origine de deux moments où Kabwita apparaît bien différent de lorsqu'il travaille silencieusement. Dans l'une, il dessine pour sa femme Lydie le plan de la maison qu'il a prévu de construire [séq. 3]. Dans l'autre, il rend visite à la sœur de sa femme qui vit à Kolwezi et à laquelle le couple a confié sa fille Divine pour qu'elle bénéficie d'une meilleure éducation qu'au village [séq. 8]. « Pour moi, révèle Emmanuel Gras, le documentaire n'est pas une captation du réel sur le vif, c'est un jeu entre notre présence, qui modifie les choses, et la création d'espaces, où la personne qui est filmée devient actrice de sa vie pour nous. »¹

● Revendiquer la fiction

La condensation du récit sur un personnage unique a été pensée dès l'étape du scénario² et a été encore accentuée au montage. Ainsi, de nombreuses séquences de vie tournées dans le village ont disparu du montage final pour tenir le parcours de Kabwita dans la ligne claire d'un aller simple, d'un point A à un point B : de la matière première aux objets achetés avec l'argent de sa vente. Karen Benainous, qui a monté presque tous les films du cinéaste (à l'exception de *300 hommes*), raconte ainsi ce processus : « 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. »³ Le resserrement sur une seule tâche harassante donne aux actions de Kabwita une portée existentielle et symbolique qui en fait un Sisyphe moderne [Encadré : « Le mythe de Sisyphe »]. Le dernier plan où l'on voit le jeune homme repartir lentement en poussant son vélo vide contient déjà en soi le recommencement de la tâche, son caractère interminable.

« C'est la première fois que dans un projet de documentaire, j'introduis une telle narration »

Emmanuel Gras



● Le mythe de Sisyphe

Dans l'*Illiade*, Homère décrit Sisyphe comme le plus astucieux des hommes : navigateur, commerçant, homme vaniteux, il est réputé avoir fondé la ville de Corinthe. Le célèbre châtement que Zeus lui a infligé à l'infini (rouler un gigantesque rocher jusqu'au sommet d'une immense montagne dont il dégringole sitôt la tâche accomplie) est dû à sa trop grande confiance en lui. Sisyphe a révélé au dieu fleuve Asopos où Zeus avait caché sa fille Égine, dont il s'était épris. Pour punir cette impudence, Zeus demanda à Thanatos de tuer le mortel, qui trouva le moyen d'enchaîner le dieu de la Mort. Sûr de lui au point de capturer la Mort, Sisyphe incarne dans certains textes la tromperie et la ruse. Dans d'autres, sa punition éternelle et cyclique lui fait symboliser tout ce qui, dans la nature, tient du recommencement : le lever du soleil, les marées... Mais c'est le philosophe Albert Camus qui en fait une figure de « l'absurde » de l'existence dans son essai publié en 1942, *Le Mythe de Sisyphe*. Pour Camus, Sisyphe est un lutteur qui ne renonce pas, qui choisit la vie et ne se laisse pas écraser par le rocher, ce qui pose la question du suicide ou de la révolte. « Vivre naturellement n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Il n'y a pas de punition plus terrible qu'un travail inutile et absurde, comme celui de Sisyphe, un travail privé de sens, un travail interminable. Ce qui donne un sens à l'existence de ce personnage, c'est finalement la manière dont il brave les dieux, s'attache à la vie », écrit le philosophe. Le tragique de ce mythe est que Sisyphe a pleinement conscience de faire face à une punition irrationnelle. Comme l'écrit Camus : « Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition. C'est à elle qu'il pense pendant la descente, la clairvoyance qui devait faire son tourment, consomme du même coup sa victoire. [...] 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 connaît pas la fin. » Si l'effort sans cesse recommencé de Kabwita le place en héritier du héros de Camus, on peut interroger les différences de l'un et de l'autre dans leur rapport au divin.

1 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.

2 Même pour la réalisation d'un documentaire, un réalisateur passe le plus souvent par l'écriture d'un scénario qui lui permettra de présenter le projet à des financeurs, mais également de travailler avec son équipe sur un déroulement précis du film, d'en présenter le projet esthétique et de préparer le tournage.

3 Propos recueillis par Sandrine Marques pour le dossier *Lycéens et apprentis au cinéma en Ile-de-France* consacré à *Makala* en 2018.



Genre

Road movie existentiel ou balade expérimentale ?

● La route, une métaphore du récit

La route est en elle-même la direction d'un récit : aller d'un point A à un point B, c'est vivre une aventure, s'ouvrir à des péripéties, à de nouvelles rencontres, éprouver l'absence de son foyer. Lancer un personnage sur la route, c'est aller vers le plus simple des récits, mais aussi le plus essentiel : celui qui voit son personnage évoluer dans l'espace et donc, le plus souvent, évoluer intérieurement. Le personnage seul sur la route, c'est le Chaperon rouge, figure fragile qui s'expose aux dangers du dehors. Mais c'est aussi Ulysse qui s'aguerrit en vivant des aventures pour ensuite revenir à son foyer. Il y a un peu des deux dans le personnage de Kabwita, que son petit gabarit rend si frêle, mais que la dimension métaphysique de son cheminement fait accéder à un statut de héros. C'est bien cette dimension d'épopée qui fascine et intéresse Emmanuel Gras : « Il y a presque quelque chose de surnaturel à voir des êtres humains pousser une charge qui dépasse leur poids et leur taille, qui me projetait dans un univers presque légendaire. Cette corrélation entre une sensation physique que je pouvais imaginer, et une vision qui me renvoie à des mythes. » *Makala* n'est pourtant pas un *road movie* à proprement parler, genre qui transforme le territoire géographique en un espace mental pourvoyeur de nouveauté et d'aventure. Si le chemin qu'accomplit Kabwita est si chargé de tension et d'émotion, c'est qu'il contient le danger de l'aventure, mais aussi que, plutôt qu'un aller simple, il est un éternel recommencement. Comme l'écrit très justement le critique Jacques Mandelbaum : « Chaque étape, reliée à l'autre par la tension d'une attente qui engage tant le personnage que le spectateur attaché à ses pas, se révèle en l'espèce fondamentale, vibrante. On est ici quelque part entre *Mad Max : Fury Road* de George Miller et le mythe de Sisyphe. »¹ En effet, dans ce film de science-fiction de 2015,



tout se résume à une course poursuite furieuse et frénétique dans un désert apocalyptique.

● La route et la sensation du mouvement

Pour donner à sentir la continuité du trajet de son personnage et faire éprouver la dureté de son parcours, le réalisateur a pensé une mise en scène qui le suive au plus près, notamment en imaginant un système de prise de vues qui permette d'épouser les mouvements continus. « Quand j'ai écrit *Makala*, les stabilisateurs gyroscopiques n'avaient pas encore été inventés. Ces outils permettaient un résultat

¹ Jacques Mandelbaum, « *Makala*, la course contre la vie d'un vendeur de charbon », *Le Monde*, 6 décembre 2017.

proche de celui du steadycam², mais sur du petit matériel, et sont apparus un ou deux ans avant que je ne tourne. Cette invention s'adaptait à un appareil photo et j'ai dû me l'approprier pour que l'esthétique me plaise et s'éloigne de ses premiers usages prévus pour la télévision.»³ Ainsi, l'effet produit par les plans est intimement lié à la technique utilisée qui a fait l'objet de nombreux essais. Emmanuel Gras se sert aussi de tout ce que la route africaine peut produire de motifs : les couleurs ocres, la poussière qui se soulève en nuées, la chaleur soulignent visuellement l'effort physique de Kabwita. De nuit, le travail sur les phares des voitures, l'effet de silhouettage que créent ces lumières artificielles, l'effet sonore du camion qui se rapproche, les halos de lumière traduisent le danger. La route que nous avons regardée avec obstination se soustrait à nos yeux, mais nous en retenons l'étroitesse et l'inconfort au point que nous nous souvenons de ses contours quand les 4X4 frôlent la frêle embarcation du charbonnier [s'éq. 5]. La route apparaît donc visuellement comme un lieu d'où tous les dangers peuvent surgir ; elle est concrètement ouverte à l'inattendu.



Mais elle se métamorphose également au cours du voyage : la présence des camions, des bruits, de la musique s'intensifie peu à peu. Les passants qui croisent la route de Kabwita se multiplient et, progressivement, on passe du cheminement solitaire dans un paysage désertique à un monde vibrant de couleurs, de mouvements et de commerces.

● L'homme qui marche

Si la ligne narrative que trace la route dans *Makala* s'écarte du genre du *road movie*, c'est en grande partie parce qu'elle est accomplie à pied. Le contact direct du corps du personnage avec le décor, l'investissement physique de l'homme sur le chemin font que la route n'est pas pensée uniquement comme une dimension métaphorique du récit. La figure de l'homme qui marche parcourt le film, des premiers plans (le trajet du village jusqu'à la forêt) jusqu'au dernier qui le voit rentrer chez lui. Ce parti pris fait de la route ou du chemin l'« image magique », comme le formuleraient le cinéaste, de son activité sans fin. Cette marche rend le voyage héroïque. Filmée au plus près des sensations, la caméra épousant le mouvement de l'homme et les émotions qui transparaissent sur son visage, cette marche devient une danse, un motif purement cinématographique qui confine à la forme expérimentale. Emmanuel Gras revient à l'origine même de l'invention de la caméra, qui consistait pour Étienne-Jules Marey à enregistrer à des fins scientifiques le mouvement de la marche humaine et animale. Cette pure forme de cinéma renvoie *Makala* à la veine expérimentale d'un cinéma documentaire contemplatif orienté vers la recherche formelle. Malgré sa narration poignante, le film invite le spectateur à contempler ce que le cinéma peut révéler du mouvement de la vie.

● L'enjeu économique et politique de la route en RDC, le hors-champ de *Makala*

En filigrane, le voyage de Kabwita offre une réalité que le film affleure sans l'expliciter : celle de l'état des routes en RDC, témoin direct de l'héritage de pauvreté laissé par le colonisateur belge jusqu'à l'indépendance en 1960, après 52 ans d'occupation. Aujourd'hui encore, la Gécamines, entreprise congolaise qui exploite le cobalt et le cuivre, est issue de l'héritage direct de la compagnie minière fondée par le roi des Belges au début du XX^e siècle, l'Union minière du Haut Katanga. Pourquoi la Belgique, dont les intérêts économiques dans le pays restent forts, a-t-elle renoncé à entretenir les routes de RDC après le départ de ses instances politiques ? Les enjeux économiques de la RDC sont extrêmement importants du fait de ses immenses richesses en ressources naturelles avec ses mines de cobalt, cuivre, coltan, or et diamant dans les régions du Katanga et du Kivu. Mais sa grande instabilité politique rend l'investissement dans ce pays risqué pour des sociétés privées. De ce fait, seules les entreprises d'État chinoises détiennent les capitaux et la main d'œuvre nécessaires pour investir dans le pays — au point que Joseph Kabila, président de 2000 à 2019, avait négocié un contrat avec des sociétés chinoises, leur concédant l'exploitation des ressources minières en échange de la construction d'infrastructures à hauteur de 9 milliards de dollars. « D'un côté, cela profite aux Chinois et aux Congolais, mais évidemment, la Chine est présente pour exploiter les sous-sols et profiter au plus bas coût possible des richesses congolaises. Cela ressemble beaucoup au colonialisme occidental. En tout cas, cela n'est pas pire », estime Emmanuel Gras¹. Ces enjeux politiques et économiques sont traités par Braam Van Paesschen qui documente avec *Empire of Dust* [Genèse] la construction d'une route, constituant ainsi tout le hors-champ de *Makala*. Ce contexte transparaît à travers des éléments périphériques du film (la piètre qualité de la route, la présence de racketteurs sur le bas-côté qui prélèvent un impôt) mais qui ne sont pas à proprement parler explicités, laissant au spectateur le soin de se documenter par lui-même sur l'environnement complexe dans lequel évolue Kabwita.

1 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.

2 Système de stabilisateur de prise de vue qui permet de réaliser des mouvements de caméra complexes en accrochant la caméra sur un bras mobile fixé au corps de l'opérateur par un harnais. Il a l'inconvénient d'être lourd et très technique à manier.

3 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.



Mise en scène

Filmer la sensation

● Revaloriser la sensation

Avec *Makala*, Emmanuel Gras défait de tout son contexte un récit très simple, très linéaire. De son contexte personnel : on ne sait quasiment rien de la vie de Kabwita, de sa personnalité, lui qu'on voit essentiellement seul. De son contexte historique : *Makala* ne s'engage jamais du côté du film d'investigation sur les conditions de vie en RDC. Il se détache des éléments politiques, économiques ou psychologiques pour demeurer au plus près de son personnage, ici et maintenant, et enregistrer ce qu'il voit et ce qu'il entend. Le cinéaste a repris le principe déjà à l'œuvre dans son long métrage *Bovines...* : « Quand je m'intéresse à un sujet, je retranscris l'univers sensitif de ce que je suis en train de filmer. Avec *Bovines...*, je voulais rendre palpable l'univers naturel dans lequel étaient les vaches. Je voulais que le spectateur ait envie de se protéger de la pluie autant que les vaches. Avec *Kabwita*, c'est une manière de s'approcher de lui à travers les sensations. Ces sensations qui sont autour des personnes filmées sont aussi dans leur corps même. Les sens ont été dévalués comme manière de comprendre ce qui nous entoure, alors que c'est la meilleure manière d'être en empathie avec les autres et de comprendre le monde autour de nous. » Le cinéaste part du principe que la vie de Kabwita est si éloignée de celle du spectateur que la seule façon d'entrer véritablement en contact avec lui est de se concentrer sur les éléments les plus ténus possible : la marche, le vent sur sa peau, la force déployée pour les coups de hache, la difficulté à nouer le chargement, l'obscurité sur la route, le bruit de la circulation, la poussière... Toutes ces situations très simples peuvent faire écho au vécu du public.

● Effet de loupe

Pour donner non seulement à voir, mais surtout à éprouver l'effet de la chaleur, de la fatigue, de la peur, le cinéaste procède à un double travail de dépouillement et de gonflement. Il commence par retirer tout ce qui excède l'expérience de Kabwita, notamment de nombreuses scènes

tournées dans le village où l'on découvrait d'autres facettes du personnage avec ses voisins [Récit]. Ensuite, il travaille sa mise en scène de façon à extrapoler les effets sensitifs. Manuel Vidal, l'ingénieur du son, saisit des gros plans sonores de la hache, du pas, du vent qui vont ensuite être mixés de façon à occuper beaucoup de place. Le cinéaste, caméra à la main, s'efforce quant à lui de ne pas lâcher le mouvement en train de se faire. Cela exige une attention très forte au travail du charbonnier pour se fondre dans ses gestes, si bien que se joue entre eux une chorégraphie d'attitudes qui se répondent en miroir [Motif]. Le choix est fait d'une grande continuité dans la mise en scène : plutôt que de montrer les heurts de la hache par des attaques de plans brusques, Emmanuel Gras prend le parti de mouvements d'appareil d'une grande fluidité. Celle-ci se voit redoublée par un montage qui tend à effacer le plus possible les enchaînements de plans ou de séquences, donnant le sentiment que Kabwita accomplit tout son périple en un mouvement ininterrompu. La mise en scène procède ainsi à un double effet de loupe : se concentrer sur Kabwita uniquement, et en particulier sur ses gestes. Il s'agit de « faire vivre au spectateur, dans son corps et dans ses sens, ce que ça veut dire de travailler de cette manière-là »¹.

« Je cherche l'expressivité, non le réalisme »

Emmanuel Gras

● L'enfance du regard

Passer par la sensation de son personnage permet de creuser au plus profond la vision furtive d'hommes marchant sur les routes, qui était à l'origine du scénario, pour tenter d'en dégager une figure universelle. Il s'agit pour le cinéaste de perpétuer une heure et demie durant la sidération causée par cette image. Emmanuel Gras avoue avoir reçu la lecture

¹ Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.



de *De natura rerum*, publié par Lucrèce un siècle avant notre ère, comme un véritable choc. Sous la forme d'un long poème grandiose, le philosophe latin reprend et popularise les enseignements formulés par Épicure deux siècles avant lui. Il remet l'étude de la nature au centre de la connaissance du monde afin de se dégager des superstitions. « Lucrèce fait confiance à ce qu'il est en train de regarder et à ses sens pour comprendre le monde. Instinctivement, je me suis rendu compte que ma démarche de documentariste consistait à redécouvrir le monde tel qu'on le voit pour la première fois, avec toutes les sensations que l'on a enfant, ou la première fois qu'on découvre quelque chose. En tant que cinéaste, je cherche à redécouvrir les choses à cet endroit-là. »²

L'homme, de la nature à la ville

● Un arbre de vie

C'est par la plongée d'un homme seul au sein de la nature que s'ouvre *Makala*. D'un pas décidé, Kabwita se dirige vers la brousse avec son matériel. Les innombrables coups de hache vont réussir à abattre un arbre immense, démesuré pour l'homme frêle et son équipement rudimentaire. Le chant du vent dans les branches dramatise ce combat inégal. La régularité métronomique du son de la hache qui s'attaque au tronc donne à entendre à quel point l'homme est décidé à aller au bout de sa tâche ; dans le même temps, la caméra s'élève en volutes vers le ciel, embrasse la haute taille de l'arbre, filme ses branches qui touchent le ciel : c'est comme si l'image nous donnait le point de vue de l'arbre pendant que le son nous rapproche de celui de l'homme. Le tronc tombé à terre procure la sensation d'un grand animal vaincu par la main de l'homme. Après la fabrication du charbon par Kabwita, des scènes désolées d'une nature carbonisée nous apparaissent. « Comme chef opérateur, j'ai tourné plusieurs fois des documentaires dans cette région du Katanga en RDC et en découvrant ces paysages assez dévastés [...], j'avais l'impression de voir un paysage en feu, confie le réalisateur. Cela m'a attristé et beaucoup impressionné car cela m'a donné l'impression d'arriver au bout d'une chaîne moderne de la production d'énergie, à un stade avancé de la destruction de l'environnement. » Le film insiste sur le rapport intime entretenu par Kabwita avec la nature (il sait quelle plante utiliser pour soigner une blessure faite par une écharde) et épouse même cette proximité avec les éléments naturels. Mais cette nature ne lui offre que très peu : la scène du rat qui mijote sur le réchaud devant la maison [séq. 2] témoigne de la pauvreté des ressources de cette région. Les plans de la brousse désolée dévoilent à eux seuls le cercle vicieux d'aridité et de destruction qui mène à la déforestation.

● Profusion de la ville

Kabwita arrive en ville de nuit [séq. 8] : le contraste avec la campagne est d'autant plus saisissant. Les lumières, la musique, l'agitation sonore tranchent avec la solitude du village que Kabwita a traversé au petit matin. La profusion des passants, des marchandises apparaît comme une fête autant que comme une source de dangers et de désillusions pour le charbonnier. Sa belle-sœur le met en garde contre les détresseurs. Lorsqu'il passe la nuit dehors, il croise des bars remplis de fêtards auxquels il ne peut se joindre. Ce monde-là n'est pas le sien et sa modestie économique l'empêche de prétendre en faire partie. Lors de la vente du charbon, Kabwita révèle un nouvel aspect de sa personnalité : hâleur, il négocie âprement, flatte ses clients. Pourtant, la vente de sa cargaison se révèle être une course contre la montre qui l'oblige à des compromis de plus en plus importants pour ne pas avoir à passer une journée de plus en ville. Le peu de marchandises qu'il peut acquérir avec l'argent gagné accroît encore le sentiment que son métier est un fardeau sans fin.



D'une prière à l'autre, la recherche de la transcendance

Deux prières encadrent le récit de *Makala*. La première est modeste, tant dans sa forme que dans sa demande. Dans la solitude des abords du village, le charbonnier exhorte Dieu de lui donner sa protection pour mener le voyage à bien [séq. 1]. La seconde est collective et se déploie dans une longue séquence de transe qui clôture quasiment le film [séq. 9]. Cette résonance entre l'adresse personnelle à Dieu et la veillée publique qui dure jusqu'au petit matin concentre le trajet du film : de la solitude de la brousse à la foule de la ville.

² Entretien en bonus du DVD de *Makala*.

● Être un homme intègre

C'est devant une large plaque de tôle que Kabwita se poste pour assister à la longue veillée qui va durer de minuit à cinq heures du matin. Une moto est garée dans la pièce, à côté de laquelle dort un enfant sur un matelas posé sur le sol. En dehors du prêche qui a attiré le charbonnier depuis la rue, rien ne laisse deviner que cette grande pièce est une église. Le prédicateur fait face aux fidèles, mais passera plus tard parmi eux au cours de leurs prières, bien loin là encore de la liturgie et du cérémonial catholiques. Son prêche plein de miséricorde insiste sur la recherche de l'intégrité pour obtenir le salut de Dieu. Crié en lingala, il est traduit en français, redoublant l'effet de conviction de ses exhortations à se comporter avec intégrité. L'humilité du charbonnier contraste avec l'obstination de Sisyph moderne dont il fait montre : il est bien loin de défier les dieux comme le personnage mythologique [Récit]. Si Emmanuel Gras n'est pas pratiquant, sa culture catholique lui faisait déjà placer au cœur de *300 hommes* [Réalisateur] l'idée toute chrétienne de charité. « Il y a une communion que j'ai trouvée par rapport à Kabwita, c'est de venir d'une culture chrétienne. Le fait de gagner son pain à la sueur de son front est quelque chose que j'ai intégré de par ma culture chrétienne. »



● Une caméra en transe

De fait, le cinéaste et son modèle semblent avoir la même posture dans la séquence : d'abord le retrait, puis la participation à la transe. Après le prêche, chacun se met à prier à voix haute, yeux fermés, à genoux, visage tourné vers le ciel. Comme Kabwita qui observe timidement dans le fond de la pièce avant d'oser s'avancer et de participer à la prière commune, la caméra reste d'abord en retrait, spectatrice, avant de se mêler aux incantations et d'y participer. Puis les chaises sont remballées, chacun se tourne dans une direction, l'occupation de la pièce se fait anarchique. Quand l'espace du culte ne se construit plus sur la frontière



Gerry (2002) © DVD MK2

● L'homme qui marche

Parmi ses influences, Emmanuel Gras cite la découverte très importante pour lui de *Gerry* de Gus Van Sant (2002). Sorti en France après le succès d'*Elephant* (2003) au Festival de Cannes, ce film du réalisateur de Portland met en scène deux amis qui se prénomment tous deux Gerry et qui partent en balade dans le désert, un après-midi, sans carte ni équipement. Lorsqu'ils se perdent, leur randonnée prend un tour métaphysique qui rapproche ce récit minimaliste d'*En attendant Godot* de Samuel Beckett. À force de regarder ses personnages errer, Gus Van Sant déporte l'importance du récit sur la marche elle-même,

opérant un effet de loupe sur l'action plutôt que sur la trajectoire. Progressivement, la ligne narrative devient plus expérimentale ; la caméra s'approche au plus près de leurs visages pour des plans d'une ou deux minutes concentrés sur le souffle et la cadence de la marche ou, au contraire, prend du champ pour réduire leurs corps à de petits points insignifiants dans le cadre. Gus Van Sant s'est lui-même inspiré de Béla Tarr qui assume de longs plans de marche dans *Les Harmonies Werckmeister* (2000). Très admiratif, lui aussi, du cinéaste hongrois, Emmanuel Gras s'est inspiré du plan d'ouverture du *Cheval de Turin* (2011) pour la lenteur et la fluidité des mouvements de caméra.



la suite des explorateurs. Il s'agissait de s'enfoncer dans le continent africain afin d'évangéliser plus en profondeur que sur les côtes où les explorateurs pratiquaient la conversion au christianisme depuis le XV^e siècle, à l'époque des grandes découvertes. Perçu par la population locale comme un outil de propagande, le catholicisme est rejeté et laisse la place aux églises libres congolaises.

Aux États-Unis, de nombreux mouvements chrétiens sont nés dans une volonté de respecter la lettre des textes religieux tout en se débarrassant de la hiérarchie cléricale du Vatican. L'Église évangélique du Congo, faite de scissions, est une adaptation locale de cet héritage. Le christianisme congolais rassemble 80 % de la population. Le

entre un prédicateur qui parle et des fidèles qui l'écoutent mais éclate aux quatre coins de la pièce, la caméra s'adapte à la géographie mouvante de l'incantation. L'intensité de l'adresse à Dieu passe aussi par le son, qui mêle dans un brouhaha général chants discordants, cris, battements de mains à contretemps, et où émergent des focalisations sur quelques voix singulières. Les effets d'aller-retour entre le collectif et le particulier condensent et accentuent l'effet de synecdoque déjà évoquée à propos de la route [Récit] : toutes ces prières, ce sont autant de destins qui, comme Kabwita, essaient de survivre, de se faire une place dans l'existence. Le réalisateur a été touché par l'idée d'extase qu'il a senti se propager durant la cérémonie. Il tente de la reproduire formellement en accompagnant l'effet de transcendance des âmes par ses mouvements de caméra et par la répétition en boucle du chant qui monte progressivement en intensité. « Le film a une construction musicale, une montée vers une apothéose qui me procure une expérience très forte émotionnellement de sortie de moi-même. Sur le moment, j'ai su que cette cérémonie terminerait le film. La cérémonie religieuse comme expression des émotions qu'on porte en soi. Même si je ne suis pas religieux, pas croyant, j'ai ressenti de la grâce émotionnelle et esthétique. On a arrêté de filmer après cela parce que j'avais trouvé la beauté. »³

● L'Église évangélique, entre héritage et refus du colonialisme

Dans une ambition de mission civilisatrice universelle, le roi des Belges, Léopold II, a organisé au milieu du XIX^e siècle le déploiement de missionnaires au cœur du Congo, à

mouvement de colonisation s'est très fortement appuyé sur l'évangélisation. « On arrive après une dévastation de la culture qui pouvait exister sur place. On observe un pays où la religiosité est constamment présente. C'est comme si je redécouvrais une base de là d'où je viens », constate Emmanuel Gras.

● Les maîtres fous : une religion pour se guérir du colonialisme

En 1955, le documentariste et ethnologue Jean Rouch filme un rite de possession chez les Haoukas au Niger. Tourné en une journée à Accra, *Les Maîtres fous* (traduction du nom de cette secte) suit la cérémonie annuelle au cours de laquelle, dans un carnaval débridé, les adeptes endossent, une fois par an, le rôle des hautes figures de la colonisation (le gouverneur, le caporal de garde, le conducteur de locomotive). L'exode rural massif de ces années-là ainsi que le contrôle exercé par la colonisation française et britannique ont causé des troubles psychiques chez de nombreux jeunes gens qui ont quitté leur village pour venir travailler en ville. Les danses de possession des Haoukas visent à jouer, au cours d'une journée, cette violence qui heurte leurs corps pour leur permettre d'en supporter le joug le reste du temps. Ils organisent des parades, crient des ordres, exécutent dans le vide tous les actes d'un fonctionnaire français ou britannique dans des scènes de crises très brutales. Tourné avec une caméra Bolex très légère que l'on doit remonter manuellement toutes les minutes, *Les Maîtres fous* se fond au milieu de cette coutume sans en oblitérer la violence. Son style heurté reprend le choc de la danse. C'est à ce prix que le rite devient un outil thérapeutique pour s'affranchir des névroses modernes. C'est ce qui fut reproché au film lors de sa présentation à la Biennale de Venise en 1957. Ce culte qui vise des dieux de notre propre civilisation et non de la nature, les danses brutales et les crises violentes, quoique salvatrices, qu'il enregistrait. Bien différemment du culte filmé dans *Makala*, tourné vers l'humilité et la peine, les Haoukas prônent la religion comme un défolement des passions. Pour Jean Rouch, le fait d'intégrer le rapport à la colonisation dans le rituel témoigne d'un processus d'émancipation : « Quand on transforme des choses ou des êtres en dieux, c'est pour s'en débarrasser, pour s'en éloigner. »

³ Entretien en bonus du DVD de *Makala*.



Les Maîtres fous (1955) © DVD « Jean Rouch » Éditions Montparnasse



1



4



2



5



3



6

Séquence

Une route semée de dangers

[00:57:12 – 01:01:38]

Au milieu de son voyage, Kabwita est victime de deux graves déconvenues successives : la chute de son chargement et le rançonnement. Face au surgissement de ces imprévus, *Makala* s'éloigne de son style poétique pour se rapprocher du cinéma direct. La juxtaposition de ces deux épisodes augmente leur dramatisation et leur donne une portée métaphorique.

● Accident de la route, accidents de mise en scène

Aux deux tiers du film, alors que la ville est toute proche, cette séquence met en lumière deux dangers consécutifs inhérents à la vie sur la route. Le mauvais sort et la funeste rencontre pourraient, en quelques instants, mettre à bas le travail long et harassant de Kabwita. Ces deux éléments impromptus détonent avec le reste du langage du film et rendent sensible une différence de nature entre la caméra et le monde filmé, alors que jusque-là, le style en recherchait l'osmose. Tandis que Kabwita se repose sur le bas-côté de la route [1], un camion qui passe à vive allure renverse son vélo [2 et 3]. Hébété, le jeune homme à demi endormi tourne la tête vers son chargement tombé à terre et voit le camion fautif s'éloigner sans s'arrêter. Il lance un regard interrogateur et inquiet au réalisateur assis à ses côtés, témoin lui aussi de l'incident [4]. Il est rare que la présence du cinéaste se ressente dans *Makala*. Le dispositif de mise en scène se fait oublier autant que possible en se fondant dans les gestes

du charbonnier. Si le cinéaste conserve au montage cette dénonciation de sa présence, c'est que lui aussi, pris dans la torpeur de la pause au bord de la route, a été surpris par l'événement. Sa forte portée dramaturgique justifie que ce plan hétérogène d'un point de vue stylistique s'inscrive dans le récit : la chute du vélo pourrait gêner une partie de la cargaison, endommager irrémédiablement le véhicule, mettre en péril le trajet du charbon et celui du film.

● Regards dans l'objectif

Le cinéaste réagit à cet imprévu en s'adaptant aux surprises du réel. S'accordant à la stupeur de son personnage, il se lève, constate d'un mouvement d'appareil l'ampleur des dégâts. Les mouvements sont plus brusques, font l'objet de recadrage et de mise au point au cours du plan, en particulier sur le charbon éparpillé sur la route [5 et 6]. Kabwita appelle d'autres hommes présents au bord de la route pour redresser son chargement. Autour de lui se forme un groupe de bonnes volontés qui participent à remettre debout l'embarcation [7]. Le regard insistant de plusieurs d'entre eux vers l'objectif, notamment un jeune garçon, vient là encore surprendre le spectateur [8]. Ces images furtives, où la présence de l'appareil est désignée par ceux qu'il filme, suffisent à s'interroger sur sa présence : comment perçoivent-ils l'homme à la caméra ? Dans ce moment précis, on peut se demander si la caméra a joué un rôle dans la manifestation de solidarité autour du vélo accidenté. Plus globalement, cette séquence à l'énonciation bien différente du reste du film ouvre le spectateur à une



7



10



8



11



9



12

mise en question de l'écart entre la réalité économique filmée et la réalité économique du tournage. Même si le cinéaste a tourné dans la plus grande modestie de moyens, la caméra possède à elle seule une valeur disproportionnée par rapport au mode de vie de Kabwita ou de la majorité des gens qu'il croise sur la route. Interrogation éthique à laquelle le film ne répond pas, mais qu'il soulève par ces quelques plans.

● Le rançonnement

Le tragique passe alors par le son : klaxons, vrombissement des véhicules, fracas de tôles et grincement du vélo viennent contrebalancer le stoïcisme avec lequel Kabwita fait face à la situation. À cet instant, en voyant plusieurs hommes pousser de toutes leurs forces pour redresser le chargement, on perçoit sa fragilité et à quel point le chemin parcouru par Kabwita jusque-là relevait de l'exploit. Un autre contretemps vient rapidement remettre en cause son arrivée à la ville pourtant si proche. La caméra est postée sur la route pour enregistrer le cheminement du protagoniste du fond du champ jusqu'à l'objectif [9]. Mais un homme traverse la route et s'approche de Kabwita [10]. Le micro fixé sur le charbonnier permet d'entendre à distance la discussion. L'homme exige une taxe, en argent ou en charbon, pour le laisser poursuivre son chemin. La distance à la scène, le statisme de la caméra, l'unicité du plan renforcent la cruauté de cet échange. On se demande là encore si le rançonneur a vu la caméra, si la présence de celle-ci a des conséquences sur la réalité telle qu'elle se produit. Le ton calme de l'échange, le marchandage

entre Kabwita et l'homme laissent penser que la taxe pourrait servir à son usage personnel bien plus qu'à lutter contre la déforestation sauvage comme il le prétend.

● Le poids du *fatum*

Si le montage juxtapose ces deux péripéties qui ont sans doute eu lieu à des moments éloignés, c'est pour renforcer un sentiment d'arbitraire dans la réussite de l'entreprise de son personnage. Le point de vue du film change dans ces deux moments, quittant celui exclusif de Kabwita pour offrir une vision plus objective qui englobe la réalité du monde et non seulement la perception du personnage. Le point d'écoute lui aussi varie par rapport au dispositif qui régit le reste du film : le brouhaha de la route recouvre le destin de Kabwita qui vit ces deux revers de fortune avec un calme désarmant, sans hausser le ton ou jurer face à l'adversité.

Le *fatum* fait aussi partie de l'aventure et peut réduire à néant l'entreprise. La circulation incessante, après l'accident comme pendant le rançonnement, fait du destin de Kabwita une existence parmi d'autres. Dans le plan fixe où il marche pour échapper à la taxe, les camions et les vélos passent sans se soucier de la scène qui se déroule au bord du fossé. Autant de cheminements qui ne sont pas arrêtés à cet instant précis, mais qui pourraient l'être plus tard. Cette marche du monde qui continue, qui occupe le plan sonorement, qui vient masquer au premier plan la silhouette de Kabwita [11 et 12], désigne la fragilité de son existence et de l'avenir de son chargement, soumis à tous les ballottements du hasard et de l'existence.

Motif

Filmer le travail

● Derrière la silhouette

Rentré en France, après un tournage en tant que chef opérateur en RDC, avec l'image entêtante des charbonniers qui traversent les routes [Genèse], Emmanuel Gras a eu envie de creuser ce qui se cachait derrière ces silhouettes. En se documentant, il a appris que chaque charbonnier coupe le bois, construit lui-même un four pour le brûler, fabriquant ainsi son propre charbon qu'il transporte jusqu'au lieu où il le vend. Dans cet artisanat qui va de la matière première à la transaction contre de l'argent, le cinéaste a vu la possibilité de raconter dans une forme condensée à l'extrême un aspect du capitalisme. Dans ce récit tendu vers un résultat, c'est aussi la vanité du travail de Kabwita qui prend toute sa force : le raccourci opéré entre les différentes étapes de son labeur en souligne la vanité. « Tout le temps qu'il a passé à travailler ne vaut finalement pas grand-chose en termes économiques, explique le réalisateur. Je filme la disproportion entre l'effort fourni pour produire quelque chose et la valeur économique qui est renvoyée. »

● Posture éthique

La question de la légitimité de filmer une personne en situation de misère profonde s'est évidemment posée pour le réalisateur : « Ce n'est pas parce qu'on montre des personnages dans des situations difficiles que cela donne une mauvaise image d'eux. Au contraire, tout le film est là pour montrer le courage, la puissance et la dignité de Kabwita. J'avais envie de valoriser et même de survaloriser son existence. Quel effort il doit faire pour vivre ! En France, il n'existe pas ce rapport aussi direct et concret au risque : en RDC, si on a un accident, il n'y a rien pour se rattraper. »¹ L'interrogation éthique est au cœur du film. Face à un savoir-faire, une force et une endurance exceptionnels, *Makala* offre une élégance formelle qui, dans la longueur des plans, l'attention à la lumière, au son, l'élaboration de mouvements complexes, rend hommage au travail de Kabwita.

● Travailler côte à côte

D'un point de vue moral, le cinéaste s'est engagé auprès de Kabwita à l'aider à construire sa maison à l'issue du tournage. Mais il a surtout gagné sa confiance en travaillant à ses côtés et en envisageant le tournage comme une coopération. La légèreté de l'équipe de tournage met le filmeur et le filmé à une échelle commune : le cinéaste travaille autant d'heures que le charbonnier et fait lui aussi un travail manuel (quoique évidemment bien moins harassant) en tenant lui-même sa caméra. « Du point de vue de l'équipe technique, je travaille avec le minimum, mais le minimum nécessaire. Manuel Vidal qui prend le son et moi, nous pouvons à nous deux être comme un



« Il n'y a pas de règle qui définisse la limite de ce qui est éthique : tout dépend de sa propre sensibilité »

Emmanuel Gras

duo de danse. Nous tournions autour de Kabwita, et Kabwita adaptait certains de ses mouvements à ma manière de tourner autour de lui. Chacun était conscient de la présence de l'autre. Je n'ai pas pris de trépied, par exemple, pour pouvoir suivre tous ses mouvements. » Le cinéaste ajoute : « Ma position de cinéaste était : je travaille à ses côtés. Il fait cette tâche sans moi, mon travail à moi est de ne pas le lâcher. La caméra est toujours à ses côtés. Je fais quelques plans de plus loin, mais je l'accompagne en cherchant tous les meilleurs angles pour faire exister au maximum ce qu'il fait, un travail surhumain, extraordinaire, qui peut se rapprocher de quelque chose de mythologique. »²

1 « Rencontre(s) avec Emmanuel Gras », entretien filmé réalisé par le GNCR (Groupement national des cinémas de recherche) et l'AFCAE (Association française des cinémas d'art et d'essai), novembre 2017.

2 *Ibid.*



plages de silence. La musique originale n'intervient qu'à de rares moments. Cet effet de boucle se retrouve, démultiplié, dans la séquence de chant religieux, litanie lancinante et répétitive, jusqu'à devenir hypnotique. Manuel Vidal précise qu'Emmanuel Gras accorde au son une importance rare : « Quand il filme, il 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. »⁴ Enfin, le mixage consiste à doser ces différents éléments sonores, à ajouter des bruitages. Simon Apostolou, le mixeur du film, a travaillé

avec une grande richesse de matériaux pour donner plus de relief à certains éléments.

Son

Le chant du monde

La dimension sensorielle de *Makala* revendiquée par son auteur passe beaucoup par le son, celui enregistré en direct pendant les séquences ou dans les lieux à des moments où la caméra ne tourne pas. Enregistrement direct, musique, bruitage et mixage composent une bande-son très riche qui recherche l'émotion du spectateur. Emmanuel Gras a fait le choix de se passer d'interviews et Kabwita, souvent seul, parle peu. Aussi la bande son est-elle extrêmement retravaillée pour faire éprouver tout ce que le personnage ne formule pas.

● Une prise de son organique

Pour donner à ressentir l'activité de Kabwita, le poids de son corps dans son environnement, l'ingénieur du son Manuel Vidal (qui est aussi le monteur son du film) a procédé à des effets de gros plans sonores : des pas, des coups de hache [Mise en scène], mais aussi du vélo, véritable personnage du film : « Je voulais qu'il existe physiquement. Avec Manuel Vidal, nous avons placé un micro dedans pour enregistrer des sons de détails, de frottements. »¹ Le personnage principal porte un micro sous ses vêtements qui permet d'enregistrer au plus près les bruits de son corps. Manuel Vidal a prélevé dans les décors le plus d'ambiances possible qu'il a reconstruites ensuite en postproduction : « Toute la sonothèque vient de sons très spécifiques des lieux de RDC où ils ont été prélevés pendant le tournage. »²

● Le chant de l'odyssée de Kabwita

Si le son direct cherche à traduire la plus grande matérialité possible, la musique, elle, touche à la dimension plus métaphysique du parcours du personnage. Le cinéaste ne souhaitait pas de sons ethniques qui auraient été illustratifs. Son désir d'une musique organique, qui épouse le rythme du film et s'appuie sur le silence, l'a poussé à s'adresser au violoncelliste Gaspar Claus qui travaille à partir d'improvisations. « La musique participe au rythme du film, j'aime laisser de longs temps de silence, explique Emmanuel Gras. Gaspar Claus frotte les cordes sur le bois, crée des sons qui donnent à sentir la matière des choses. »³ Sa musique fonctionne sur un principe de ligne mélodique extrêmement simple, faite de groupes de notes répétées, et s'appuie sur de longues

4 Propos recueillis par Sandrine Marques, dossier pédagogique cité.

● Propos de Simon Apostolou, mixeur

« Le mixage est l'étape finale du film. Il consiste à faire s'accorder ensemble tous les ingrédients qui ont servi à la construction de la bande sonore du film et à la mettre aux dimensions de la salle de cinéma. J'ai été surpris dès la première projection de *Makala* par l'ampleur de sa bande-son, décollée d'un réalisme banal ou brut que j'imaginai.

Le mixage permet de doser les volumes : si la caméra s'éloigne du personnage, on accentue la sensation d'éloignement par le son en mettant l'environnement au premier plan. Lorsque la musique apparaît, les sons descendent beaucoup, la dimension concrète du travail en temps réel se retire. Lorsque Kabwita pousse son vélo, nous avons baissé les sons d'ambiance, ajouté des bruitages de couinements et haussé le bruit des roues sur le sol caillouteux, qui avancent très lentement. On entend le vrai coup de la hache, mais nous en avons ajouté pour faire sentir la lourdeur des coups, en réglant les graves, les tonalités métalliques... Le son réel donne quelque chose de crédible. Les sons rajoutés, eux, augmentent la sensation de la difficulté. On bascule dans un réel auquel s'ajoute l'émotion que l'on veut faire passer.

Dans la scène de l'accident, le camion est réellement passé, mais nous l'avons rendu plus massif ; nous avons ajouté des bruits de klaxons qui augmentent la dramaturgie des images vers un sentiment de danger. La chute du vélo et le charbon qui tombe des sacs n'étaient pas perceptibles : nous avons ajouté des bruitages pour rendre les choses plus précises. Lorsque les camions passent très près de Kabwita, nous avons ajouté des sons vaporeux créés par des gravats très fins que l'on fait tomber pour donner à entendre les nuages de poussière. L'arrivée en ville est tonitruante : la densité de la circulation doit être amplifiée pour correspondre à l'effervescence et la brutalité de ce que nous voyons à l'écran. Nous avons essayé d'accréditer ces événements du monde extérieur. »¹

1 « L'énorme effort qui est fait pour vivre », entretien avec Emmanuel Gras par Fabien Lemerrier, Cineuropa, 25 mai 2017.

2 Propos recueillis par Sandrine Marques, dossier pédagogique cité.

3 Entretien en bonus du DVD de *Makala*.

1 Propos recueillis par l'auteur le 13 février 2022.

Contexte

Tourner loin de chez soi

Filmer à l'étranger nécessite de se poser la question éthique de la place de son regard et d'être conscient de montrer une réalité d'observateur lointain. Emmanuel Gras a pris avec *Makala* le parti de se concentrer sur une réalité qu'il pouvait embrasser et saisir le temps de son tournage. Le cinéaste s'efforce, par la modestie du cadrage du récit, de compenser l'éloignement culturel, politique et géographique de son sujet.



● Un contexte politique postcolonial en filigrane

De 1908 à 1960, le pays, sous la domination de Léopold II, s'appelle le Congo belge — avant que le règne de Mobutu (de 1965 à 1997), favorisé par l'occupant aux dépens de Patrice Lumumba, ne marque le début de l'indépendance. Cette longue occupation marque le pays en profondeur d'un point de vue politique et économique. Aujourd'hui encore, la Belgique reste par exemple impliquée économiquement dans l'administration des puissantes sociétés minières. En filigrane de *Makala* se dessine surtout la présence économique des entreprises d'État chinoises qui assurent la réfection des infrastructures, en particulier routières [Encadré p. 9]. Au moment du tournage du film, la RDC était en période préparatoire aux élections présidentielles lors desquelles Joseph Kabila s'apprêtait à brigner un troisième mandat pourtant interdit par la constitution, modifiée pour éloigner le spectre de la dictature subie par le pays avec Mobutu. Ces soupçons ont provoqué des appels à la désobéissance civile et une crise politique.

« À partir du moment où on filme en RDC, on est obligé de se poser la question politique de ce qu'on raconte, affirme Emmanuel Gras, surtout en tant que Français, Blanc. Kabwita est face à une réalité socio-économique qui vient d'un pays corrompu, tenu par des sociétés étrangères qui font de l'exploitation minière, mais au-delà de ça, il faut tenir compte des traces de la colonisation. Aller creuser dans une direction puis une autre m'amènerait à raconter uniquement des choses très superficielles sur le pays ou la situation. Mon pari était basé sur le fait qu'il allait traverser différents lieux et rencontrer différents types de personnes. À travers une expérience individuelle, on allait se confronter au libéralisme dans le sens où il n'y a pas de règle. Je voulais filmer des effets de contraste plutôt que des propos ouvertement politiques. »¹



● Faire un film occidental

Emmanuel Gras s'est servi de ses différentes expériences de tournage à l'étranger pour questionner sa place et son point de vue. Après avoir mis plusieurs années à s'appropriier des images qu'il avait tournées au Liban, il s'est familiarisé avec le fait de tourner dans des environnements étrangers en tant que chef opérateur [Réalisateur]. Pour *Makala*, il a regardé au préalable des documentaires tournés dans le pays, comme ceux de Thierry Michel, réalisateur notamment de *Katanga Business* (2009), tourné dans les mines. « Je fais des films pour raconter ce que j'ai vécu parce que je ne sais pas formuler par les mots. »² Lui qui ne parle pas swahili a justement eu besoin d'un assistant, Gaston Mushid, qui a joué le rôle de courroie de transmission : « 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'énerve ou esquive. Il fallait faire ce travail préparatoire auprès de ceux qui allaient s'entretenir avec Kabwita dans le film. »³ Mais la plupart du temps, le réalisateur était seul avec Kabwita et son preneur de son, filmant sans comprendre ses mots. Cela l'a obligé à être profondément attentif aux voix, aux intonations et langages corporels. « J'ai eu beaucoup de surprises sur *Makala* concernant la langue que je ne parlais pas. La traduction est un moment de redécouverte du film. J'ai tourné un moment où je pensais que Kabwita disait des choses douces à sa femme alors qu'il lui reprochait d'être sortie dans le village. »⁴ Emmanuel Gras « 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 », affirme Gaspar Claus⁵, le violoncelliste qui a composé la bande originale du film.



1 Entretien en bonus du DVD de *Makala*.

2 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.

3 Propos recueillis par Sandrine Marques, dossier pédagogique cité.

4 Thibault Elie et Maxime Rodriguez, podcast cité.

5 Propos recueillis par Sandrine Marques, dossier pédagogique cité.

Parallèles

Le cinéma en RDC

Le parc des salles de la RDC a quasiment disparu dans les années 2000 et les films nationaux peinent à être diffusés largement. La télévision passe peu de films au point que les auteurs montrent leurs œuvres directement sur des plateformes payantes ou gratuites. Le cinéma de la RDC ne connaît pas de financements publics. Néanmoins, en dehors des cinéastes belges qui documentent l'histoire postcoloniale, un cinéma national se développe.



Nuit debout (2020) © Twenty Nine Studio & Production

● Une production à la marge

Le numérique constitue un tournant majeur de la production cinématographique en RDC. Après l'approche artistique de quelques pionniers du cinéma zaïrois¹, dont Mweze Ngangura avec *La vie est belle* (1987), l'émergence dans les années 1990-2000 d'une nouvelle vague de cinéastes et la création de sociétés de production, le cinéma d'auteur de la RDC est aujourd'hui constitué surtout de courts métrages. Vingt films courts sont produits chaque année à Kinshasa, en l'absence de modèle économique viable pour des productions plus longues. Le documentaire connaît une certaine vivacité, en particulier avec un auteur comme Dieudo Hamadi qui entreprend depuis 2000 de documenter le fonctionnement de son pays. *Atalaku* (2013) s'intéresse au fonctionnement complexe des élections avec ses « crieurs » qui rabattent des voix pour leur candidat ; *Examen d'État* (2014) suit pendant une année une classe qui prépare son examen final d'études secondaires ; *Maman colonelle* (2017) fait le portrait d'une policière chargée de la protection des violences sexuelles dans l'est du Congo, qui reçoit beaucoup de victimes de la guerre des six jours de Kisangani. C'est en rencontrant cette femme que Dieudo Hamadi prend connaissance de l'association de victimes qu'il va suivre dans leur demande de réparation



En route pour le milliard (2020)
© Les Films de l'oasi sauvage / Kicipifilms

dans *En route pour le milliard* (2020). En 2018, il couvre dans *Kinshasa Makambo* les manifestations s'opposant à ce que Joseph Kabila se présente pour un troisième mandat, ainsi que l'interdit la constitution [Contexte].

● Une reconnaissance internationale

Présentés dans de nombreux festivals, les films de Dieudo Hamadi, qui font un portrait en cinéma direct de la société congolaise, connaissent une forte reconnaissance internationale. C'est aussi le cas de Nelson Makongo dont

le premier film, *Nuit debout*, a été sélectionné au festival Cinéma du réel en 2020 et témoigne de la vie durant les nuits sans électricité à Kinshasa. La formation des techniciens sur place est un enjeu important de l'existence d'un cinéma national. En l'absence de diplôme congolais de cinéma, l'apprentissage des métiers de l'image se fait par formations courtes dispensées par des organismes européens (La Fémis, l'INSAS) ou privés. Dieudo Hamadi milite ardemment pour que le métier s'enseigne et se pratique. Lui-même a tourné les images des rues de Kinshasa dans *Félicité* (2017) d'Alain Gomis, récit d'une femme qui fait tout pour sauver son fils hospitalisé à la suite d'un accident.

● Le cinéma du continent africain

La question du regard de l'intérieur se pose tout particulièrement avec le continent africain où le cinéma est inégalement implanté. Comment définir un cinéma africain ? Un cinéma fait par des cinéastes et des équipes techniques africains ? Pour un public vivant en Afrique ? Avec des financements africains ? Un très récent rapport de l'UNESCO fait le point sur les données chiffrées de la filière cinéma sur tout le continent. S'il dévoile des disparités très fortes, il impose néanmoins trois constats : 1) d'une part, les nouvelles technologies ont donné un essor considérable aux productions d'œuvres audiovisuelles ; 2) d'autre part, les recettes de ces productions échappent en majeure partie aux pays dans lesquels elles sont réalisées ; 3) enfin, le parc de salles extrêmement limité empêche l'accès aux œuvres. Ainsi, on dénombre sur l'ensemble de l'Afrique un écran de cinéma pour 800 000 habitants, ce qui en fait le continent le moins bien doté en salles et qui favorise le piratage effréné. Commercialement, le Nigéria connaît depuis les années 2000 un essor impressionnant : 2 500 films sont produits chaque année à très bas coût à « Nollywood », ainsi nommée en référence à l'industrie indienne juste derrière laquelle elle se classe en termes de puissance économique. Concernant le cinéma d'auteur, la production s'est développée après les mouvements de décolonisation, en particulier en Afrique de l'Ouest — par exemple au Mali, en Côte d'Ivoire ou au Burkina Faso où se déroule le FESPACO (Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou). Aujourd'hui, les pays africains connaissent peu de politique interne de soutien à la création. La forte augmentation de productions audiovisuelles (clips ou publicités notamment) permet de compenser en partie le manque de formations en cinéma et le manque de financements publics, mais aussi d'assurer aux techniciens des revenus pour vivre et une pratique de leur métier. En France, l'Aide aux cinémas du monde portée par le CNC et créée à l'initiative du ministère de la Culture et du ministère des Affaires étrangères constitue un soutien financier d'importance.

1 La République du Zaïre est le nom que portait la RDC entre 1971 et 1997 sous le régime autoritaire de Mobutu.



Document

Aux lisières de la fiction

Dans cet article paru dans *Libération* lors de la sortie du film, le critique Marcos Uzal insiste sur la forme cyclique du film qui amène à ressentir le labeur de Kabwita comme un éternel recommencement, et désigne la volonté de forme fictionnelle qui habite le cinéaste pour rendre compte du réel. Il note la parenté du film avec le néoréalisme italien, genre à la frontière du documentaire et de la fiction, et dont le film le plus célèbre, *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica, met en scène un homme que le vol de son vélo empêche de retrouver du travail.

« Makala suit, au sens le plus précis du terme, le travail et le cheminement d'un charbonnier congolais, Kabwita Kasongo, pendant qu'il choisit un arbre, l'abat, le découpe, le transforme en charbon (qui, en swahili, se dit makala) dans un four en terre construit par lui, puis empaquetant ce charbon dans des sacs, les attachant sur un vélo et traînant péniblement ce véhicule surchargé sur cinquante kilomètres jusqu'à arriver à Kolwezi (République démocratique du Congo) pour vendre le fruit de son labeur. C'est l'essentiel de ce que montre ce film aussi patient et obstiné que l'homme auquel il est consacré.

Présence. Emmanuel Gras fait plus que documenter une réalité extérieure, il accompagne littéralement Kabwita, adopte sa temporalité, marche sur ses pas, éprouve le monde avec lui, dans un effort conjoint. Puisqu'il est un vrai cinéaste, il sublime cette réalité en révélant sa part d'étrangeté, de grandeur ou même de beauté, et il élève son personnage à hauteur de mythe en faisant résonner la condition humaine en ce seul être, sorte de Sisyphe incarné en un miséreux prolétaire africain. Le film n'a cependant rien de forcé, il n'interprète pas, n'esthétise pas la condition de cette population qui se nourrit parfois de rats, ne double le concret d'aucune lecture allégorique.

Au contraire, sa force est de se contenter de voir et d'entendre, mais avec une disponibilité telle que tout s'offre ici à nous avec une intensité extraordinaire : les humains mais aussi les paysages, les éléments, la lumière. Il n'y a pas un plan

où l'on ne sente cette présence fusionnelle du cinéaste et la force agissante de son regard, comme rarement dans un documentaire. Le film est traversé par un lyrisme discret, qui souffle notamment dans les nombreux mouvements de caméra.

Dans la très belle séquence où Kabwita abat l'arbre, les plans s'élèvent et tournoient lentement, comme portés par le vent et guidés par les circonvolutions des branches. Plus tard, des travellings fluides le long des routes découlent comme naturellement de la marche du charbonnier lors de son pénible parcours vers la ville. Et lorsque, de nuit, il entre enfin à Kolwezi, le montage s'accélère dans une accumulation de bruits, de lumières électriques, de visages croisés furtivement. Ce lyrisme vibre aussi dans les violoncelles de la musique composée par Gaspar Claus, qui rappelle parfois celle d'Arvo Pärt utilisée par Gus Van Sant dans *Gerry*. On pense justement à ce film lorsque le cinéaste (qui revendique cette influence) suit la marche fatiguée de Kabwita dans des paysages secs et sous une chaleur hostile, comme une errance qui nous paraît sans fin.

Prédicateur. C'est l'une des beautés de *Makala* que de se tenir toujours aux lisières de la fiction, par la force de ce qu'il enregistre et l'inspiration de sa forme. Ce pourrait être aussi un film néoréaliste, un *Voleur de bicyclette* contemporain. La dernière séquence est une fin parfaite, que bien des scénaristes pourraient envier. On y retrouve Kabwita dans une église, en compagnie d'hommes et de femmes, sûrement ses semblables (tels ceux qu'il a croisés plus tôt sur une route blanche, portant comme lui un vélo surchargé, alors qu'on le croyait unique). Entraînés par les paroles d'un prédicateur, ils prient et chantent, les yeux fermés, comme en transe, et c'est comme si toute la douleur et la détresse de ce peuple, jusqu'ici contenues dans le silence et l'épuisement de Kabwita, s'exprimaient soudain dans un déchirant exutoire. Puis le jour revient et l'homme reprend la route.»

Marcos Uzal, «*Makala*, charbon incandescent», *Libération*, 5 décembre 2017.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Makala, DVD, Blaq Out.

Autres films d'Emmanuel Gras

Bovines ou la vraie vie des vaches (2012), DVD, Blaq Out.

300 hommes, coréalisé avec Aline Dalbis (2015), DVD, Blaq Out.

Un peuple (2022), DVD, KMBO.

Contexte

Examen d'État (2014) de Dieudo Hamadi, DVD, Potemkine Films.

Films en échos

Duel (1971) de Steven Spielberg, DVD et Blu-Ray, Universal Pictures France.

Point limite zéro (1971) de Richard C. Sarafian, DVD et Blu-ray, 20th Century Fox.

Sátántangó (1994) de Béla Tarr, DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Les Harmonies Werckmeister (2000) de Béla Tarr, DVD, Blaq Out.

Gerry (2002) de Gus Van Sant, DVD, MK2 Vidéo.

La Route (2009) de John Hillcoat, DVD et Blu-ray, Metropolitan Vidéo.

Le Cheval de Turin (2011) de Béla Tarr, DVD et Blu-ray, Blaq Out.

Mad Max: Fury Road (2015) de George Miller, Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

BIBLIOGRAPHIE

Entretiens avec Emmanuel Gras

- Adrien Gombeaud, « Entretien avec Emmanuel Gras : danser avec le réel », *Positif* n° 682, décembre 2017.
- Marie Richeux, « Emmanuel Gras : "Il y a quelque chose de surnaturel à voir des êtres humains pousser une charge qui dépasse leur condition" », *Par les temps qui courent*, France Culture, 6 décembre 2017.

Articles sur le film

- Thomas Choury, « Damné de la terre », *Critikat*, 5 décembre 2017 : <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/makala-2/>
- Charlotte Garson, « Makala d'Emmanuel Gras », *Images documentaires* n° 88-89, juillet 2017.
- Jacques Mandelbaum, « Makala, la course contre la vie d'un vendeur de charbon », *Le Monde*, 6 décembre 2017.
- Dominique Martinez, « Makala, valeur travail », *Positif* n° 682, décembre 2017.
- Marcos Uzal, « Makala, charbon incandescent », *Libération*, 5 décembre 2017.

SITES INTERNET

Thibault Elie et Maxime Rodriguez, « Entretien avec Emmanuel Gras, cinéaste de la sensation et chef opérateur », podcast *Négatif*, 22 avril 2019 :

↳ <https://www.youtube.com/watch?v=lginmFGQB28>

Fabien Lemerrier, « L'énorme effort qui est fait pour vivre », entretien avec Emmanuel Gras, *cineuropa.org*, 25 mai 2017 :
↳ <https://cineuropa.org/fr/interview/329080/>

Sandrine Marques, dossier consacré à *Makala* pour *Lycéens et apprentis au cinéma* en Ile-de-France :
↳ <https://www.lesyeuxdoc.fr/file/5580f3ba-0e13-4a79-91b3-d775f8197c67/pour-aller-plus-loin-5580f3ba-0e13-4a79-91b3-d775f8197c67.pdf>

Olivier Père, « Rencontre avec Emmanuel Gras », entretien pour ARTE Cinéma, 16 juillet 2017 :
↳ <https://www.youtube.com/watch?v=3OFM0q4eDiM>

« Rencontre(s) avec Emmanuel Gras », entretien filmé réalisé par le GNCR et l'AFCAE, novembre 2017 :
↳ <https://vimeo.com/244183850>

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ <https://transmettrelecinema.com/film/makala/>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Kabwita est un jeune charbonnier congolais qui vend sa marchandise à la ville voisine. Avec cette tâche harassante, il espère gagner assez d'argent pour construire une maison pour sa famille. Dans ce documentaire, Emmanuel Gras suit Kabwita tout au long de son périple, de la fabrication de la matière première jusqu'à la transaction finale. À travers la description, sur quelques jours, de cette entreprise capitaliste se dessine une certaine loi du marché. En filigrane apparaît aussi l'économie précaire d'un pays marqué par la corruption, les fantômes de la colonisation et la spoliation des richesses. La sensorialité de la mise en scène nous fait éprouver la dureté du labeur. Figure vaillante face à l'adversité du monde, Kabwita devient un personnage mythique à dimension métaphysique : de Sisyphe, il possède l'opiniâtreté de ne jamais laisser retomber son fardeau, à rester continuellement en mouvement pour demeurer en vie. Mais loin de l'impudence du héros grec, Kabwita ne défie pas les dieux. Le film épouse la sincérité de sa foi dans une transe finale extatique.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas |
Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Raphaëlle Pireyre | Iconographe : Mathilde Trichet | Révision : Capricci Éditions | Conception graphique : module.fr |
Conception et réalisation : Capricci Éditions — 70 rue de Coulmiers, 44000 Nantes — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Estimprim en 2022.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA