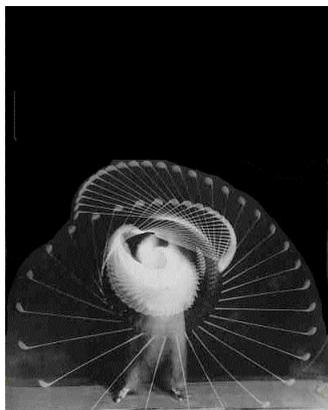


voix de traverses

Journal de Peuple & Culture Marseille • n°1 • Juin 2005



Harold Edgerton (1935)

L'association Peuple & Culture Marseille lance *Voix de traverses*, une publication gratuite à parution aléatoire, en résonance aux actions proposées. Une publication en construction, destinée à évoluer au gré des élans et à s'enrichir de contributions nouvelles.

Ce premier numéro est consacré à *Des gestes du travail à l'œuvre*, séance de *Traverses documentaires* programmée le 7 juin 2005 au Polygone étoilé (Marseille, 2^{ème}), autour de la projection de deux films - *La peau trouée* de Julien Samani et *Fabric* de Sergueï Loznitsa - qui donnent à voir et à réfléchir des gestes du travail dans leur dimension archaïque, universelle et atemporelle. Critiques des films, entretiens avec les cinéastes (pp. 2 à 5) et contributions au débat (pp. 6 à 11) jalonnent ce numéro.

La peau trouée de Julien Samani

► C R I T I Q U E

Les liens du sang

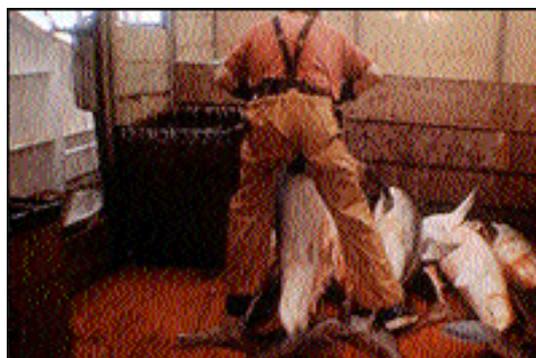
Malgré des prémisses peu engageantes sur lesquelles plane l'ombre dévorante de la télévision (ballet aquatique de dauphins et couchers de soleil carte postale), *La peau trouée* est une épopée humaine et cinématographique captivante. Passé les premiers plans d'ouverture, ce que l'on pressentait comme un reportage de plus sur la pêche en haute mer s'avère en fait une fausse piste. En effet, le beau film de Julien

Samani, au titre énigmatique, ne s'intéresse pas aux lois élaborées à Bruxelles ou ailleurs qui fixent les différents moratoires, quotas ou autres sanctuaires marins. Pas plus qu'il ne dresse le portrait d'une catégorie socio-professionnelle au bord de

l'épuisement, ni ne milite en faveur de la protection d'espèces en voie d'extinction. De fait, *La peau trouée* est une aventure sensible d'une tout autre envergure. Tendue vers un unique objectif, une pêche sanglante, le film est un document rare sur une forme de vie enracinée dans des temps immémoriaux.

Embarqué pendant quinze jours avec cinq pêcheurs de requins-taupes au large de la mer d'Irlande, Julien Samani enregistre des gestes séculaires qui visent à la mise à mort de dizaines d'énormes poissons. Conçu comme un triptyque, ce voyage démarre sur un rythme léger. Manger, prendre le quart, dormir, scruter le ciel, rester en contact radio, préparer les appâts, jeter les lignes : autant d'actes de la vie quotidienne à bord d'un bateau, effectués dans un quasi mutisme. Si dans notre monde résolument dévolu au bavardage de la communication ce resserrement de la parole peut dérouter, il est en revanche l'une des clés du film. Cette pénurie de mots

ouvre indéniablement un vaste champ de possibles pour le cinéma qui ne passe pas seulement par l'information verbale ou l'injonction. Il faut donc lâcher prise. Abandonner un certain nombre de repères pour s'attarder sur les visages de ces marins taiseux qui brûlent de leur présence la pellicule. Sans se douter que la mort à venir gît déjà dans les sourires complices à peine esquissés, ou les regards, exceptionnellement "caméra", comme si celle-ci s'était peu à peu éclipsée.



C'est pourtant par un cri puissant (« *Fish !* ») que le film, rompant avec son rythme nonchalant, bascule brusquement dans une dimension archaïque. Une fois la présence des poissons identifiée, le moment de la pêche proprement dite vire au rituel primitif. Se penchant dangereusement au dessus du bastingage, harponnant les proies à une cadence infernale à l'aide de puissants crochets, les hommes transforment la parcelle d'eau de mer sur laquelle ils opèrent en un champ de bataille sanguinolent. En transes, comme possédé par la tâche à accomplir, l'équipage œuvre sans discontinuer dans le ►►►

Par Eric Vidal

(article paru dans *Hors Champ*, journal des Etats généraux du documentaire de Lussas, août 2004)

▀▀▀ bruit assourdissant des machines, et c'est le cœur parfois bien accroché que l'on assiste à la métamorphose de la cale du bateau en salle mortuaire. Serait-ce la violence convulsive de ces étranges créatures marines ? La construction d'un climax parfaitement dominé, avec progression graduelle, acmé et retour à la normale ? La captation instinctive d'un climat sacrificiel au voisinage des écrits théoriques de Georges Bataille ou des crucifixions colorées de Francis Bacon ? Toujours est-il qu'une obscure tension érotique travaille ses images.

Car c'est le propre des grands récits cinématographiques, notamment, que d'échapper à la raison et à la volonté de maîtrise de leur créateur. Une perte, souvent décisive, pour que le cinéma s'ouvre à une pluralité de lectures ou de sensations. Et que le spectateur soit



(at) tiré vers des zones plus sombres de la psyché où la complexité des expériences humaines s'exprime sur un autre mode, ici ésotérique. Engagé dans une recherche forcément insensée et dérisoire, Julien Samani renoue sobrement avec la grande tradition du cinéma direct. Ses images, ce qui n'est pas rien du point de vue de la transmission de l'art cinématographique, en convoquent d'autres : les épopées lyriques et poignantes de l'italien Vittorio de Seta, ou les films des Québécois Michel Brault et Pierre Perrault, recueils fascinants sur la pêche traditionnelle au large de la Sicile (*Contadini del mare*, 1955) ou dans le fleuve Saint-Laurent (*Pour la suite du monde*, 1963). Sans aucune concession au folklore, avec pour seuls commentaires sonores la clameur des hommes, le tumulte des flots et le bruit des machines, *La peau trouée* s'inscrit à son tour dans une mémoire qui lie le geste à la technique. ●

Julien Samani

est né en 1973. Formé d'abord à l'Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris - image et graphisme -, il s'initie à la pratique du cinéma à la Cooper Union Scholl of Design de New York où il réalise deux courts métrages.

Il travaille aujourd'hui comme graphiste et illustrateur. *La peau trouée* est son premier film.

Questions à



L'origine du projet

L'idée du film découle de rencontres que j'ai faites lors d'un séjour à l'île d'Yeu. J'ai passé trois soirées de suite dans un café du port et, à chaque fois, j'y ai rencontré un marin avec qui j'ai parlé et bu toute la nuit. Il y avait une similitude frappante entre ces trois hommes, qui étaient des gens assez âpres et en même temps très touchants, portant en eux quelque chose de tendre, de fragile. Chacun trimbait une sorte de blessure, comme une meurtrissure, tapie sous son apparence de gros dur. Ils parlaient de ce qui se passe en mer comme d'une chose merveilleuse, fantastique, que personne ne pourrait jamais comprendre. De retour à Paris, je me suis dit que j'avais envie de faire quelque chose de ces rencontres. En y réfléchissant, ni l'écriture ni la photo ne me semblaient appropriées. Je voulais restituer le temps du silence, ce temps où les choses ne sont pas dites, mais se font dans le toucher, les gestes, le corps. (...)

Considérez-vous votre film comme un documentaire ?

La question du documentaire est complexe et je crois aussi que c'est une fausse question. Pour moi, *La peau trouée* est un film. Je voulais faire un film qui emporte les gens, qui se donne. Cette notion était très importante pour moi. Je souhaitais qu'il se positionne à un autre niveau que celui de la narration documentaire classique, qui souvent implique des enjeux pédagogiques et sociaux. Je n'arrive pas à dire que *La peau trouée* est un documentaire. Je l'ai conçu comme un film de cinéma, un objet cinématographique avec un souci des

La peau trouée de J. Samani
56', DV/35 mm, couleur, France, 2004.

Synopsis

Cinq pêcheurs de requin-taube partent en campagne au large de l'Irlande. A travers leur isolement face à la mer et la violence de la chasse qu'ils pratiquent, ces hommes interrogent notre rapport à l'animalité.

Fiche technique

MONTAGE IMAGE **Stratis Vouyoucas, Pauline Gaillard**
MONTAGE SON **Alexandre Hecker**
MIXAGE **Benjamin Viau**
MUSIQUE **Franz Schubert**
Winterreise, Auf dem fluss
PRODUCTION **Avenue B Productions**
DISTRIBUTION **SHELLAC**

Grand prix - Brive
Prix de la première œuvre - Nyon
Grand prix du documentaire - Belfort

Julien Samani

couleurs, de l'image, du son, de l'interaction des deux, d'une progression. Les marins du film, par exemple, ne s'y reconnaissent pas du tout. Ils s'ennuient et ils trouvent cela loin de la réalité. Ils m'ont dit clairement et de façon assez dure que ça ne reflétait pas du tout ce qui se passe à bord. En même temps, c'est un film qui assume un parti pris de réalité. Il s'offre comme un documentaire : les protagonistes ne sont pas des acteurs, il y a peu de mise en scène, de découpage. Le vocabulaire n'est pas celui de la fiction. (...)

Le désir d'aller vers ces marins vient d'un flux de paroles, au départ. Pourtant à l'arrivée, la parole est absente de *La peau trouée* ?

Ça vient d'un flux de paroles, mais plus encore d'un besoin d'exister en dehors de cette parole, dans un temps qui ne pourra jamais m'appartenir, et qu'ils arrivaient, eux, à me faire partager par les mots, lors de notre rencontre à terre. C'est leur vie : ils ne peuvent pas ne pas partir. Je sentais cela dans leur récit, et même au-delà de leurs mots. Les marins du films sont dans cette parole-là, presque légendaire, qui leur permet d'exprimer à leur façon le merveilleux de ce qui se passe en mer. En définitive, il y a peu d'échanges verbaux à bord. Il y a des moments très intenses, certes, mais quand la parole surgit, elle peut sembler triviale, elle passe par la déconnade. La parole n'apparaît que lorsqu'ils sont à terre. (...)

En fait, plus que l'absence de parole à bord, il y a une relation entre eux qui n'est pas de l'ordre de l'échange. En tout cas, il est évident qu'il y a un temps étrange à bord, un temps hors du temps, hors de la relation sociale telle qu'elle est définie par les entreprises, et même un peu partout à terre, même dans les milieux de l'art. Je les ai, par exemple, vus chacun face à la mer, à ne rien faire un nombre incalculable de fois. Ils ne faisaient vraiment rien : ils se tenaient là, en silence. C'est une relation à l'autre qui

est peut-être plus fusionnelle, où l'autre n'existe pas vraiment, mais est là, simplement.

Le choix du titre

(...) J'ai été porté pendant le tournage par *L'Odysée* et aussi par un poème d'Henri Michaux, *Je suis né troué*. C'est un petit poème sur un voyage en Amérique du Sud, qui fait partie de son recueil intitulé *Ecuador* (voir encadré). Il y décrit très bien ce que j'ai ressenti chez les marins : cette tristesse, cette blessure qui racle au fond, qui fait mal et qui en même temps motive, cette violence. Lui, il appelle ça un trou. (...)



Chez Henri Michaux comme chez Homère, il y a cette notion d'un rapport aux éléments, de quête incompréhensible, de motivation dont on ne connaît pas trop le fondement, qui est complètement intérieure mais projetée vers l'extérieur. C'est de là que vient *La peau trouée*. C'est un titre que j'aime beaucoup. Il peut sembler prétentieux, mais je l'assume pleinement. Il donne une idée de ce rapport en intérieur et extérieur, de ce que peut être une relation dont la peau, cette fine membrane, est la seule frontière.

Propos extraits de l'interview du catalogue "Collection Décadrage", Shellac. ●

Je suis né troué

Ce n'est qu'un petit trou dans ma poitrine,
Mais il y souffle un vent terrible,
Dans le trou il y a haine
(toujours), effroi aussi
et impuissance,
Il y a impuissance et le vent
en est dense,
Fort comme sont les tourbillons.
Casserait une aiguille d'acier,
Et ce n'est qu'un vent, un vide.
(...)

Ah ! Comme on est mal dans ma peau !
J'ai besoin de pleurer sur le pain
de luxe, de la domination,
et de l'amour, sur le pain de gloire
qui est dehors,
J'ai besoin de regarder par
le carreau de la fenêtre,
Qui est vide comme moi,
qui ne prend rien du tout.
J'ai dit pleurer : non, c'est
un forage à froid, qui fore, fore
inlassablement.

Comme sur une solive de hêtre
deux cent générations de vers
qui se sont légué cet héritage :
"Fore... Fore".
C'est à gauche, mais je ne dis pas
que c'est le cœur.
Je dis trou, je ne dis pas plus,
c'est de la rage et je ne peux
rien.
J'ai sept ou huit sens.
Un d'eux : celui du manque.
Je le touche et le palpe comme
on palpe du bois.
(...)

Les frissons ont en moi du froid
toujours prêt.
Mon vide est un grand mangeur,
grand broyeur, grand annihilateur.
Mon vide est ouate et silence.
Un silence qui arrête tout.
Un silence d'étoiles.
Quoique ce trou soit profond,
il n'a aucune forme.
Les mots ne le trouvent pas,
Barbotent autour.

Henri Michaux
in *Ecuador* (Gallimard, 1929)

Des machines et des hommes

Malgré l'évidence de son titre, *Fabric* est bien plus qu'un documentaire sur le travail dans une usine. Si le film livre de très nombreux éléments visuels quant à la dureté des tâches à effectuer (matérialisée notamment par la répétition mécanique des gestes), il ne dit rien, en revanche, des luttes ni des conflits qui ne manquent jamais d'advenir, du moins on l'imagine, dans un tel lieu.

Ce qui pourrait passer ici pour un manque rédhibitoire - ce temps supposé de la prise de parole et de l'action politique relégué dans les marges de la représentation - n'est pas la marque d'une oblitération ni d'un déni. Car ce hors champ appelle, de fait, tout un pan de l'Histoire

ouvrière : celle des peuples réifiés par les chaînes de montage, et leurs combats afférents. Il n'est donc pas nécessaire pour Sergeï Loznitsa d'insister sur ce point. Considérant, à juste titre, que les images sont suffisamment explicites pour

Par Eric Vidal,
critique, programmeur
aux Etats généraux du film
documentaire de Lussas

réactiver chez le spectateur cette mémoire et la mettre au travail. Le hors champ se confond dès lors avec une dimension politique et sociale omniprésente, bien qu'aveugle. Condition nécessaire, sur un tel sujet, pour s'affranchir de codes narratifs et esthétiques parfois trop balisés.

Le cinéma de Loznitsa est en effet très éloigné des principes formels sur lesquels reposent un grand nombre de documentaires ou de reportages récents, y compris ceux qui reçoivent l'assentiment et la reconnaissance du public. Les "films", si l'on peut ainsi les qualifier, de Michael Moore, palme d'or en 2004 du festival de Cannes pour *Fahrenheit 9/11*, en sont un exemple éloquent. Montage choc, vitesse, dramatisation excessive, avalanche d'informations, musique omniprésente, cadrages agressifs, chantage à l'émotion : le spectateur est bousculé dans tous les sens au risque de la confusion voire, pire, de la manipulation.

Rien de tout cela dans *Fabric*. Conçu comme un diptyque, le film opère une mise en retrait volontaire de la parole. Alors que le style et le ton altermondialistes, qui gagnent peu à peu du terrain, misent sur la prédominance de l'entretien, de la voix off ou du commentaire pour guider le spectateur d'une main ferme. Comme souvent chez le cinéaste ukrainien, le montage des plans et des éléments sonores prend des libertés avec l'enregistrement de la réalité. Au diapason de ses précédentes réalisations, le réel est un matériau modelable susceptible d'être transformé par le travail du cinéma. Au même titre qu'un sculpteur informe la matière brute.

Ce primat du visible et de l'audible sur le dicible traverse l'ensemble de ses œuvres. Même *Landscape*, précédent documentaire pourtant complètement structuré autour de la parole, joue des rapports de musicalité entre les multiples fragments de voix qui s'agrègent pour former

un chœur. Avec *Fabric*, ces choix prennent une autre ampleur, liés notamment à la recherche de nouvelles temporalités et à l'exploration de la pellicule couleur. Nature et qualité des sources lumineuses (absentes du premier acte), nuances des gammes colorées, compositions minutieuses des cadres, étrangeté de la bande sonore, durées inhabituellement longues où s'inscrivent les gestes : le réalisateur compose une série de plans dont certains rappellent la peinture constructiviste, avec son goût pour la machine et la géométrie de ses motifs.



Dans *Fabric*, l'association des images-temps (le cinéma) et de la forme-tableau (la peinture) convoque l'imaginaire et la fiction, ce qui permet d'observer sous un autre angle l'asservissement de l'homme à la machine. Déserté par la parole, ce monde d'avant le langage ressemble en effet à une ruine ou à un champ de bataille (matières en fusion, pluies d'étincelles rougeâtres, amoncellement de déchets informes...). Dans un environnement qui évoque tantôt des temps archaïques, tantôt un univers post-nucléaire, les hommes ressemblent à des automates (mais qu'est ce qu'ils fabriquent, exactement ?). Muets, rivés à leurs machines dévorantes, l'absurdité de leurs tâches exprime non seulement la solitude, mais un sentiment de vide étrange et inquiétant. ●

Fabric de Sergueï Loznitsa

29', 35 mm, couleur, Russie, sans dialogue, 2004.

Synopsis

Une journée dans une usine russe de travail à la chaîne. Aucune parole, seulement des hommes et des femmes qui actionnent des machines et manient des matériaux. Le geste humain et la mécanique de la machine entrent dans une interaction énigmatique. Du monde des machines ou de celui de l'homme, lequel est une partie de l'autre ?

Fiche technique

IMAGE Nikolay Efimenko, Serguey Mikhailchuk

SON Vladimír Golovniczky

MONTAGE Sergueï Loznitsa

PRODUCTION Saint Petersburg Documentary Film Studio

Grand prix - Doc en courts (Lyon)

Pourquoi la diffusion de *Fabric* est-elle réglée sur un tel volume sonore ?

Le son à l'origine est naturellement fort. C'est comme le bruit de la mer, il doit tout recouvrir. Dans *Fabric* c'est ce qui le fait tenir debout. J'ai eu la chance de travailler avec un grand ingénieur du son qui a amené son imaginaire propre. Dans les studios de production de films documentaires en Russie, le son se travaillait de manière classique. Il n'y avait pas de pensée spécifique de son rôle. Il devait être forcément un "son engagé". Peu de gens considéraient le son comme un élément prépondérant de la dramaturgie. Or, pour moi, c'est très important. J'ai besoin que le son remplisse et même qu'il dirige le film. Le son joue avec l'imaginaire du spectateur. Il élargit l'espace du film, surtout quand tu montres quelque chose où il ne se passe rien du tout. Dans ce cas, le son sert à transmettre un événement que le spectateur commence à imaginer.

Le montage du son est-il pensé à part ?

Je monte d'abord toutes les images et je montre le résultat à l'ingénieur. Il "écoute" l'ensemble, puis il propose des associations qui lui semblent nécessaires. Dans *Landscape*, par exemple, on a posé le son d'un hélicoptère au décollage pour renforcer le bruit du départ des autobus. En utilisant ainsi des sons extérieurs, on modifie la perception du spectateur.

Avec quel types de sons ton ingénieur travaille-t-il ?

Il en enregistre un peu partout. Où que l'on se trouve, il a toujours de quoi enregistrer. Il écoute le monde, il ne le regarde pas. Quand on est en tournage, il part souvent de son côté. On ne se dit pas grand chose mais, bien sûr, il a une bibliothèque sonore très importante.

A-t-il carte blanche ? Vous arrive-t-il d'être en désaccord ?

Je lui explique d'abord l'idée générale et il commence à travailler. Il fait ce qu'il veut mais dans certaines limites. Parfois il me pose des questions (« *Ce*

son-là n'est-il pas trop connoté ? »). Sur *Fabric* il a travaillé tous les sons métalliques. Si on l'avait laissé tel quel, cela aurait été une comédie intéressante, mais il y avait un effet comique que je ne voulais pas. On les a donc défaits pour n'en laisser qu'un tout petit peu, au début. Cet ingénieur a une méthode très intéressante. Il pose d'abord toute une gamme sans trop savoir comment cela va sonner. On a ainsi une idée globale du film jusqu'à sa fin. On y revient ensuite de manière plus fine, en se demandant s'il faut ajouter ou enlever des choses. Au dernier passage, le film est nettoyé. Je ne savais pas qu'il fonctionnait comme ça. J'étais habitué à monter dans la progression, pas à pas et il m'est difficile d'enlever quelque chose quand je l'ai posé. Par rapport au rythme du montage, j'essaie de comprendre ce qui va ou ne va pas, car celui-ci dépend du tout premier plan.

As-tu envie d'explorer d'autres voies ?

J'ai pour l'instant des projets formels. J'aimerais bien réaliser un film juste pour le son. Un film dans lequel il tiendrait le rôle principal et où l'ingénieur aurait carte blanche. Cette idée me plaît assez.

Il semble que tu sois engagé dans une forme d'épure, que l'on pourrait qualifier de "bressonienne", qui cherche moins à ajouter qu'à réduire ?

Robert Bresson est l'un de mes cinéastes préférés. Il s'est distancié d'avec les choses. Les événements que l'on observe et les émotions que l'on ressent, nous, spectateurs, les vivons. L'émotion n'est pas dans le film, elle est souterraine. Lorsque je filme, j'essaie d'oublier ma relation à la chose filmée. C'est une question d'éloignement, de mise à distance. J'essaie de dépassionner.

Ce travail "d'appauvrissement" est-il plus difficile avec les images ou avec le son ?

Avec le son car, pour moi, la dramaturgie passe beaucoup par lui. Quand il y a une pause, une chute dans les images, j'essaie de faire en sorte que ce soit le son qui dirige le film.

En repérage est-ce que tu entends d'abord comment le lieu résonne avant de filmer ?

On part toujours avec une caméra, un cadreur, et notre matériel. Avant les tournages je visite des endroits qui m'intéressent. Mais on ne fait que regarder. Puis on arrive à l'endroit auquel j'avais pensé et les sensations qu'on a gardées pendant cette phase préparatoire restent. Pour qu'un film se réalise, il faut du temps pour évaluer les sensations que l'on éprouve. Mais quand ce temps est écoulé, on tourne. La manière idéale de travailler serait, une fois le son posé, de laisser le film reposer et y revenir quelques mois après. Mais on n'a pas le temps pour cela.

Propos recueillis par **Éric Vidal** et **Laurent Aït Benalla** (traduction du russe) en août 2004 à Lussas. ●



Sergueï Loznitsa est né à Kiev en 1964. Après avoir étudié les mathématiques, la cybernétique et l'intelligence artificielle, il entre à l'Institut cinématographique de Moscou (VGIK) où le cours de montage est donné par la monteuse d'Andrei Tarkovski. Cet enseignement l'initie au cinéma russe et européen de l'époque, d'Antonioni à Fellini ou Visconti. Il acquiert, en outre, une solide culture des arts plastiques et des littératures occidentales. Après avoir co-réalisé avec Mangabétov, son condisciple du VGIC, *Aujourd'hui, nous construisons une maison* (1996), il réalise seul cinq documentaires : *L'Attente* (2000), *La Colonie* (2001), *Portrait* (2002), *Landscape* (2003) et *Fabric* (2004).

Par Serge Meurant, extrait du Catalogue "Filmer à tout prix", 2004.

Figures de l'œuvre

La *peau trouée* et *Fabric* n'appellent pas d'emblée une pensée sur le travail. Ils ne portent ni bande-roule ni parole, pas plus qu'ils n'expliquent ni ne commentent. Ils se contentent d'exposer, en une série de tableaux souvent empreints d'onirisme, des gestes. Ils échappent tout autant à l'approche ethnographique. Dans chacun d'eux, l'époque comme la localisation géographique importent peu au regard d'une sensation aux contours imprécis qui s'installe avec aise : on touche à quelque chose qui vient de loin, qui relie aux origines et aux éléments, à la mer et à la terre, et qui projette l'homme dans un rapport archaïque à son environnement.

Par **Cathy Vivodtzev**,
Peuple & Culture Marseille

Ce sont bien des gestes du travail dont il s'agit pourtant. Ceux du plus vieux métier du monde, la pêche. Et ceux qui figurent de manière emblématique le monde industriel, le travail à la chaîne.

Que disent-ils alors du travail ? N'est-on pas dans un rapport créé par le travail, non pas à l'objet du travail ni même entre les hommes par la médiation de l'objet, mais à une temporalité inscrite dans la durée ? N'est-ce pas cette temporalité singulière qui confère au travail et à son geste une dimension archaïque ou légendaire (le combat héroïque avec l'animal dans *La peau trouée*), ou mythologique voire biblique (une fabrication qui nous renvoie à la Genèse dans *Fabric*) ?

Face à ce questionnement, la pensée d'Hannah Arendt, dans *Condition de l'homme moderne*, ouvre des pistes d'exploration. C'est tout à la fois une lecture - parmi d'autres - de ces films à travers cette pensée philosophique et, en retour, une relecture de la philosophe avec la mémoire des films, qui est proposée ici. Preuve, s'il en était besoin, que savoirs savants et connaissances artistiques nouent un dialogue fécond.

“Le travail de notre corps et l'œuvre de nos mains” (Locke)

A l'origine de la réflexion d'H. Arendt sur la distinction entre *travail* et *œuvre*, il y a la condition de l'homme mortel. Se sachant mortel, l'homme est en mesure de réfléchir sur sa condition temporelle et, précisément pour cette raison, de penser l'éternité. D'où sa tentative, pour endurer sa condition mortelle, de conférer l'immortalité à des objets et d'assurer ainsi un lien entre la vie et la permanence du monde.

Cette distinction entre la vie (cyclique, limitée dans le temps) et le monde (éternel, permanent) est le fondement d'une différenciation entre *travail* et *œuvre*. Le travail est à la vie ce que l'œuvre est au monde. Le *travail* est une activité soumise aux nécessités vitales et au souci de survie, il a pour fonction de renouveler la vie et

de produire des objets consommables (donc périssables), tandis que l'*œuvre* a pour fonction d'édifier un monde d'artifices faits de main d'homme dont la permanence s'oppose à la vie, et de fabriquer des objets d'usage dont la durée excède le temps de vie d'un homme.

D'un côté, le corollaire du travail est la consommation ; sa temporalité est le passage, par conséquent le changement. De l'autre, le corollaire de l'œuvre est l'usage ; sa temporalité est la durée, et finalement la permanence. Et c'est seulement quand cette distinction entre consommation et usage est préservée que l'homme peut accéder à la signification tragique de sa condition.

Mais le travail et l'œuvre, qui assurent la production des choses que l'on consomme et des objets dont on se sert, tout comme l'action et la parole, ne sauraient exister sans la mémoire.

« Pour être réel et continuer d'exister, tout le monde factuel des affaires humaines dépend premièrement de la présence d'un autrui qui voit, entend et se souvient, et secondement de la transformation de l'intangible en objets concrets. Sans la mémoire, et sans la réification dont la mémoire a besoin pour s'accomplir et qui fait bien d'elle, comme disaient les Grecs, la mère de tous les arts, les activités vivantes d'action, de parole et de pensée perdraient leur réalité à chaque pause et disparaîtraient comme si elles n'avaient jamais été. »

Dans un tel schéma, l'opposition élimée entre travail manuel et travail intellectuel, entre “l'homme qui peine avec ses mains” et celui qui “peine avec sa tête” est vaine puisque tout travail, fut-il de la pensée, nécessite l'usage des mains et l'appel à la mémoire pour se matérialiser. Ici commence le travail de l'œuvre.

La temporalité singulière des deux films, renforcée par la lenteur du rythme, exprime un certain rapport au monde qui fait penser à cette notion d'*œuvre*. Comment préserver ou réintroduire une dimension d'œuvre dans le travail ? Est-il possible, par le geste, de (re)transfigurer



Henry Lewis (1980)

Condition de l'homme moderne Hannah Arendt

Editions Pocket, Agora, 1994
(1ère édition : Calmann-Lévy, 1961)

le travail en œuvre ? Autrement dit, face à l'évanescence des produits du travail (le produit de la pêche destiné à être consommé, le matériau fabriqué à la chaîne destiné à être transformé), le geste du travail est-il à même, par la médiation de la mémoire et de la transmission, de témoigner d'une référence au temps comme durée (et non comme passage) et, de ce fait, d'assurer la permanence du monde ? L'histoire de ce geste englobe et dépasse celle de l'homme. Cette dimension est d'autant plus frappante que dans les deux films, le geste du travail est complètement "isolé" d'autres activités, en tout cas déconnecté de la parole et des émotions, celles-ci ayant été délibérément mises à l'écart de l'écran, reléguées à un possible hors champ. Ou bien est-ce l'œuvre du cinéaste, transcendant et immortalisant ce geste, qui produit cet effet d'inscription dans le temps et ce rapport au monde ?

Enchaînés au cycle vital

L'activité de travail, exclusivement concentrée sur la vie et son entretien, se situe hors du monde ; elle ne fait que se calquer sur le processus biologique humain et le mouvement cyclique de la nature qu'elle reproduit indéfiniment en cercles répétés. Ce processus trouve son paroxysme dans le travail à la chaîne : plus semblable encore à l'automatisme du processus vital, il reproduit le rythme circulaire qui conditionne la vie humaine en son mouvement unique et linéaire. Ainsi, ce qu'accomplit le travail n'est que la préparation de sa destruction : la consommation.

Seule l'œuvre est en mesure de dépasser ce processus en donnant aux objets d'usage une durabilité qui assure la permanence du monde. Les produits de l'œuvre – tables, maisons... mais aussi outils et instruments qui servent au travail – puisent leur durabilité dans la solidité d'un "matériau arraché aux entrailles de la terre" et ne le sont donc qu'au prix d'une destruction, sinon une violation, infligée à la nature. Création de l'artifice va de pair avec destruction de la nature.

On conçoit aisément ce que put être le travail de l'œuvre dans une société largement dominée par l'artisanat. Mais depuis bien longtemps déjà, sous l'effet conjugué de l'introduction des instruments dans le processus de travail et de la généralisation de la division du travail, y compris dans la fabrication de l'œuvre, les objets sont fabriqués en masse et ont perdu leur qualité "d'objets-du-monde" (destinés à servir et à durer) pour devenir des produits du travail (destinés à être consommés puis détruits).

Que reste-t-il de l'œuvre ?

L'œuvre transfigurée

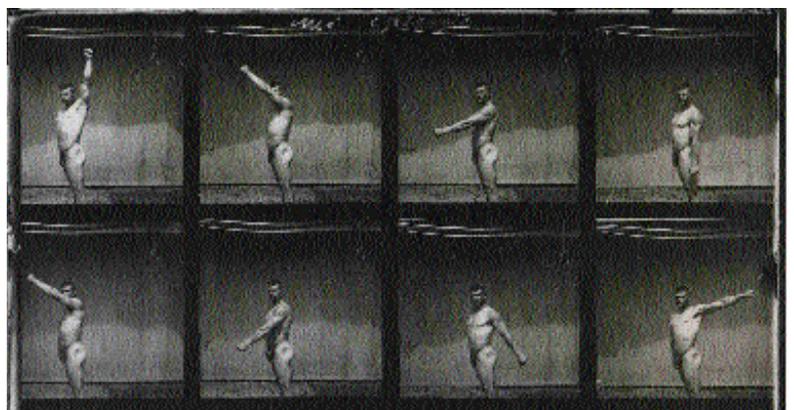
Les frontières entre l'homme et ses instruments et, partant, entre la fin et les moyens de l'activité sont devenues poreuses et confuses. A l'usage de l'outil en vue d'une fin spécifique s'est substituée l'union rythmique du

corps au travail et de son instrument, les deux participant du même mouvement de répétition. Les mouvements de la machine ont fini par régler ceux du corps.

Or, s'interroge H. Arendt, on peut se demander si les machines servent encore le monde et les objets ou si elle n'ont pas commencé à dominer, voire à détruire le monde et les objets.

Cette réflexion est au centre de *Fabric*. A la vision du film, on est confronté de manière troublante à une double perception paradoxale : d'un côté, on assiste à une fabrication – certes mystérieuse et comme prise dans une alchimie insaisissable – qui utilise des éléments naturels (le feu, la terre) et reproduit non seulement le cycle de la vie mais du monde (la glaise redevient terre) ; de l'autre, la machine, filmée comme un organisme vivant, animée d'une autonomie propre, semble utiliser le travail de l'homme autant qu'il l'utilise elle, faisant alors de l'homme l'instrument non seulement de son geste et du produit de son travail mais aussi l'instrument de son instrument qu'est la machine. Comme si, finalement, les ouvriers de *Fabric* transcendaient leur travail et s'y aliénaient dans le même mouvement.

Dans une société qui s'est débarrassée des limitations de la propriété et de la consommation individuelles, le progrès de l'accumulation de richesses devient lui aussi sans limites, toute richesse produite étant dissoute dans l'argent à dépenser et à consommer (gain et dépense étant par essence ce qui caractérise la reproduction du métabolisme humain).



Albert Londe (1890)

De ce fait, les objets d'usage deviennent des objets de consommation : on consomme une chaise aussi vite qu'une robe et une robe presque aussi vite que de la nourriture.

Et c'est ainsi que "nous avons changé l'œuvre en travail", transformant la société en "société du travail", nivelant une à une la plupart des activités humaines pour les réduire au même dénominateur : pourvoir aux nécessités de la vie et produire de l'abondance.



Retour à l'usine

La tâche exigeait la fraîcheur des forces, une sorte de disponibilité nerveuse pour l'effort qu'elle demandait au tact ou à la vue. Pour le modeler, il ne fallait faire qu'un avec le métal, se marier, n'être qu'avec lui, être en relation constante avec le grignotage de la petite râpe, l'enregistrer, le mesurer à l'intérieur. On dirait que la précision, la mécanique n'admettent pas chez l'homme une vie seconde, mais veulent de lui une identification parfaite avec sa tâche. A force d'attention, je ne sentais plus ma pesanteur, tout en ayant mal dans le dos d'être courbé, besoin de m'étirer et de respirer profondément. Avec la sensation d'être aussi vide qu'un tambour, je me réjouissais, dans ma tâche toujours difficile, d'être un homme, une combinaison de forces, de facultés aux prises avec le noir de la matière.

(...)

Dans le monde de l'usine, ce qui reste de la nature, c'est l'homme, c'est le compagnon, le reflet, le semblable.

Tout seul on y crèverait. Plus d'arbres, plus de plantes, plus de chiens, un monde entièrement artificiel que l'effort humain a fabriqué.

Rien que des matières dures, denses. La pâte des mains est bien fragile à côté.

Dans le monde froid du métal, on se rassure à rencontrer un camarade.

Extraits de *Retour à l'usine*, in *Travaux* de Georges Navel (Editions Stock, 1945).

» En dépit de ces analyses, on peut-être précisément en contrepied, n'y a-t-il pas dans les deux films une tentative intentionnée ou non de la part des réalisateurs – dans leur œuvre de cinéaste –, de donner aux gestes de ces hommes au travail une dimension d'œuvre, alors même que ce travail ne relève pas de l'œuvre ? Que cette tentative soit désespérée ou vaine, que cette dimension d'œuvre soit seulement apparente ou illusoire, elle peut naître dans le regard du spectateur. Comme si cette dimension permettait de lutter contre la disparition d'un geste dans *La peau trouée* (la pêche au requin taupe étant menacée de disparition) et de transcender l'absurdité ou l'aliénation dans *Fabric*. Comme si ce rapport à la durabilité du monde, sublimé par l'esthétique du geste et de l'image, faisait écran au sens (ou à son absence) et au caractère asservissant de la pêche au requin comme du travail à la chaîne et, de ce fait, permettait d'opérer un déplacement du propos. Comme si exhaler la force du geste, et seulement cela, permettait de suggérer autre chose.

Qu'on ne s'y trompe pas, penser le travail à travers ces films en remplaçant cette activité humaine dans une perspective philosophique n'a en aucune façon la finalité de le glorifier, encore moins de donner une signification à des tâches qui peuvent ne pas en avoir, en particulier les tâches répétitives du travail à la chaîne. Sous prétexte de relier le geste à l'œuvre, il n'est pas question d'accorder aux gestes de ces hommes fatigués, à ces mains qui harponnent et pétrissent une quelconque vertu ni d'en encenser la forme esthétique.

En abordant le travail sous cet angle, dans une approche existentielle et historiquement datée – bien que peu ridée –, dans ses liens immuables, inextricables et forcément asservissants à la vie, mais surtout en laissant muettes toutes les problématiques socio-politico-économiques du travail dans notre société post-moderne, cette lecture masque pour

déplacer, elle tait pour mieux faire entendre une autre voie (voix ?), celle de la vie hors (après ? sans ? à côté ?) du travail : un autre rapport au monde.

Car paradoxalement, au moment où la quantité de travail nécessaire pour assouvir les besoins devient de moins en moins importante, libérant ainsi l'homme de son fardeau le plus ancien qui est l'asservissement à la nécessité, le travail se trouve glorifié. Hannah Arendt en avait eu la vision bien avant beaucoup d'autres : « *L'époque moderne s'accompagne de la glorification théorique du travail et elle arrive en fait à transformer la société toute entière en une société de travailleurs. Le souhait se réalise donc, comme dans les contes de fée, au moment où il ne peut que mystifier. C'est une société de travailleurs que l'on va délivrer des chaînes du travail, et cette société ne sait plus rien des activités plus hautes et plus enrichissantes pour lesquelles il vaudrait la peine de gagner cette liberté.* »

Post-scriptum

Qu'aurait dit et écrit H. Arendt si elle avait connu la troisième grande révolution – celle des technologies de l'information et la communication – qui, corrélée au développement de nouvelles formes du capitalisme, donne un tout autre tableau de la société du travail ? Aujourd'hui, si la pêche au requin et le travail à la chaîne demeurent des formes non négligeables – et pourtant négligées – du monde du travail, ce n'est plus la forme dominante. Ce qui constitue la fin et les moyens du travail, sa matière première et son instrument, ne se matérialise plus majoritairement dans des objets, qu'ils soient d'usage ou de consommation, mais dans des formes immatérielles, non tangibles, qui circulent, souvent insidieusement, à des vitesses jamais égalées, d'un point à l'autre de la planète. Que véhiculent et quelle mémoire transmettent les gestes de ces nouvelles formes de travail ? Tel est un autre débat.

En 1958, Hannah Arendt écrivait :
 « L'évolution de ces dernières années, en particulier les perspectives qu'ouvrirait le progrès de l'automatisation, font que l'on peut se demander si l'utopie d'hier ne sera pas la réalité de demain, et si un jour l'effort de consommation ne sera pas tout ce qui restera des labeurs et des peines inhérents au cycle biologique dont le moteur enchaîne la vie humaine.

Cependant cette utopie elle-même ne saurait changer l'essentielle futilité mondaine du processus vital. Les deux stades par lesquels doit passer le cycle perpétuel de la vie biologique, celui du travail et celui de la consommation, peuvent changer de proportion pour arriver même au point où presque toute la "force de travail" de l'homme se dépenserait à consommer, ce qui entraîne le grave problème social des loisirs, problème, essentiellement, d'occasions suffisantes d'épuisement quotidien pour maintenir intacte la capacité de consommation.

Une consommation sans peine ne changerait rien au caractère dévorant de la vie biologique, elle ne ferait que l'accentuer : finalement une humanité totalement "libérée" des entraves de l'effort et du labeur serait libre de "consommer" le monde entier et de reproduire chaque jour tout ce qu'elle voudrait consommer ».

S'émanciper de la nécessité du travail, et plus encore s'émanciper par le travail, est un leurre. Reste la troisième dimension introduite par Hannah Arendt, en contre point du travail et de l'œuvre, celle de l'action qui permet à l'homme de dépasser la futilité et l'évanescence des produits du travail ainsi que la durabilité et la permanence des produits de l'œuvre, « la seule activité qui mette directement en rapport les hommes, sans l'intermédiaire des objets ni de la matière », pour "commencer" quelque chose dans le monde : apparaître, être vu et entendu par d'autres. Un accomplissement qui passe par la parole et l'espace public. ●

Chanson de geste et cinéma

*Je vois les rêves secrets,
 j'accepte les derniers instants,
 et les origines aussi, et aussi les souvenirs,
 comme une paupière atrocement relevée par force
 je regarde*

*Et alors il y a ce son :
 un bruit rouge d'os,
 un accouplement de chair (...)*

*Je suis en train de regarder, écoutant,
 avec la moitié de l'âme sur la mer
 et la moitié de l'âme sur la terre,
 et avec les deux moitiés de l'âme je regarde le monde.*

Pablo Neruda, *Eau sexuelle**



Michel Szulc-Krzyżanowski (1980)

Par
Pierre Guéry
 Peuple & Culture
 Marseille

Voilà ; ils sont fabuleux les poètes, les troubadours, ceux qui nous accompagnent partout, en toute chose depuis toujours. Quoiqu'on fasse, qu'on réfléchisse ou qu'on rêve, ce vers quoi on se tourne, ce à quoi l'on tend que l'on cherche sans savoir, respirant juste dans le texte par sa voix, on le trouve d'instinct ; c'est là ça bat quelque part, ça nous ramène quelque chose qui vit et remue, ferré aux lignes que notre œil-oreille intérieure- a (en)tendu. Quelque chose de l'autre qu'on reconnaît comme un signe de soi, et que presque on signerait de son nom. Par cette parole quelque chose d'autre apparaît et commence, quelque chose s'accomplit ; on remonte la ligne et c'est dit, magique passe-passe... **DD**

* in *Résidence sur la Terre II, 1931-1935*, Editions Gallimard, 1972, pour la traduction française par Guy Suarès.

■■■ Ainsi de ma *vision* de ces films, merci Pablo pour l'ouverture que tu me fais dans ce volume qu'est l'écriture du "cinéma du réel" ! Ce volume de toutes les lectures possibles dans la rêverie de ces images de mer, de feu, de sel et de sang, de métaux rougeoyants, de terre molle et dure ; ces images comme des *Odes élémentaires* dont chacune transpire et goûte la sueur de l'homme au travail dans un empêtrement de gestes et de matières ; ces images de la répétition qui *gènèrent*, et qui font naître en moi un SONGE. Songe de *la geste*, aux traits héroïques de la grande aventure humaine du travail, *percussion* de la violente épopée dans laquelle l'homme toujours doit dompter "ça" qu'il y a. *Il y a l'acier de la douleur/ il y a le rouge du danger/ tout ce qui tourne autour de nous engoncés*¹.

Je regarde j'écoute ces films, et l'écran vu de mon fauteuil est *comme un rideau qui se lève/ le ventre crevé s'ouvre et dévide ses entrailles/ long fracas du tonnerre répercuté de nuage en nuage*. Je vois *l'opacité d'un bras nu qui se love/ la fixité d'une main véritable/ l'air immobile que troue le luxe des ongles/ et l'arène incurvée d'un éternel retour*¹. J'entends, *dans le rire de sel des rochers aux flaques marines/ s'élever le bruit/ comme une rumeur sans écho de l'Histoire/ son vrai commencement*². Je vois *l'exode/ os soudé à l'os par le corail/ mosaïque couverte par la bénédiction de l'ombre du requin*². Je vois *les anneaux concentriques du ciel et de la foule/ zone ombreuse où la chirurgie se prépare*¹. Plus tard *le fouet des suprêmes arpèges/ l'estoc gicle soudain et darde son étincelle négatrice/ tronçon des horizons brisés (...) Jubilation/ O jubilation/ vite évanouie/ comme sèche au soleil la dentelle de la mer*¹...
Devant ces images sans paroles je rêve dans ces mots...

historique, écologique, philosophique... il y a toujours un *-ique* quelque part). Il m'est permis d'entrer dans une FORME, et de me laisser modeler par elle. Forme solide, forme liquide. Forme qui bouge. Car comment taire l'explication, le soulignement, la ratiocination, la mastication informationnelle ? Dans "information" il y a "forme", on l'oublie trop souvent. Nous cherchons un cinéma d'information, un cinéma "utile" (il faut s'entendre sur ce terme) ; un cinéma qui déforme et reforme, sans conformisme ; qui nous laisse du rêve, ne nous floue pas de notre propre mastication, notre pensée. Or c'est une vraie question : comment le cinéma, par la mobilité (même fixe) de ses images, peut-il me proposer d'autres mouvances de pensée, qui me soient utiles ? Non pas en m'imposant des savoirs que je devrais tirer à moi ou passer à la moulinette d'une discipline, à la scansion d'une théorie, mais en me suggérant ma propre pensée, ma rêverie, le songe des êtres et des choses qui vont me faire co-naître. Et m'acheminer ensuite, peut-être, vers des savoirs nouveaux. Peut-être.

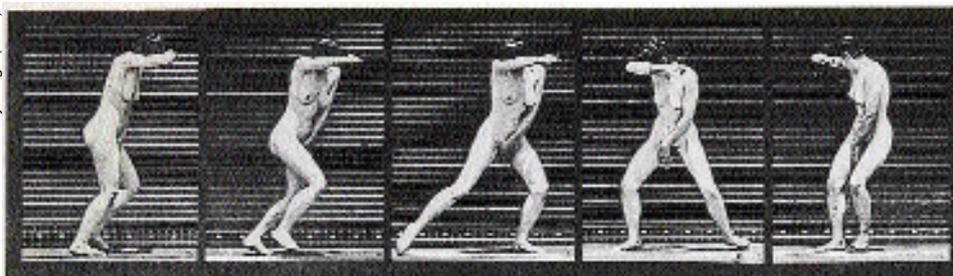
Lorsque je vois ces deux films, je vois deux documents "silencieux" qui ne me font pas taire. Bien bouclés, pourtant : un début, un climax, une fin. Et recommencement. Alors je parle, je tire les mots de mon œil, de mon âme qui rêve. Je me troue du regard et fabrique : ma poétique à moi, et non "ma" critique, pêchée à la bouche des autres ou à l'écume des journaux. Et je parle de la mémoire, du vent, du souffle, du son de la mémoire que j'entends dans ces images. Une mémoire archaïque, originelle, épique et primitive de l'humanité sociale. Deux films, deux blocs stupéfiants de mémoire pour n'en faire qu'une. Les gestes auxquels j'assiste me chantent le travail, bien sûr. Mais ils évoquent autre chose, dans le songe qui est le mien.

Un ballet organique

Derrière ce ballet furieux de poissons et de glaise, d'eau et de métaux, je vois la geste du langage.

La naissance et l'élaboration par l'homme du langage de l'Homme. L'aventure d'une genèse difficile, d'un matériau arraché aux entrailles de la terre. Il ne s'agit pas ici de *démontrer* ce que je dis et ressens, mais de le proposer. Le langage de l'homme, qui a pu lui donner l'acte de penser et d'agir, de parler et de faire, a d'abord été un geste, le geste d'un corps à corps avec le monde et sa violence, le geste de la construction d'une emprise sur la matière, et aussi sur le corps de l'homme, sur le corps des objets qui l'entourent. Et je pense à la danse, à la chorégraphie, qui est pour moi ce qu'il y a de plus proche du verbe, qui précède le verbe juste avant qu'il éclate. La danse comme prémisses immédiates au langage verbal, à la

Eadweard Muybridge (1887)



Pâte à modeler

Mais au commencement n'était pas le Verbe. Au commencement étaient l'image et le son, ces films-là me le disent. Quand le documentaire se passe de commentaire et pétrit la matière originelle du cinéma, il est permis au spectateur de voir et d'entendre, il est permis de songer : ici, dans l'espace-temps du mythe qui s'étire jusqu'à nous, de songer dans la brève durée de deux films. Il m'est permis de rêver et de penser, de rêver une pensée, de penser dans le rêve, et par lui. Il m'est permis, dans ce cinéma-là, de ne plus faire qu'attendre, passivement le plus souvent, l'information (économique, sociologique,

parole sur le point de jaillir ; chez les anciens grecs, d'ailleurs, danse, musique et poésie ne sont qu'une seule et même chose : échafaudage artistique du langage humain, à la fois action et témoignage de cette action ; inscription du corps de l'Homme dans l'espace du monde. Par le ballet de gestes qu'ils déroulent (ballet visuel mais aussi sonore, la mer comme les machines apportant leurs musiques), ces films organisent (rendent organique) une mémoire de cette fabrication archaïque du langage, des étapes du corps à corps : la pêche sanglante de la matière nutritive, son extraction depuis le sein de la mer d'où l'Homme vient lui aussi, puis l'édification pénible (et non dénuée d'absurde) d'une chaîne signifiante. *La peau trouée* puis *Fabric* nous le donnent à sentir, justement parce que ne s'agit pas dans ces films la fameuse *langue informationnelle* si chère à de nombreux documentaires. Pas de langue à l'image, pas d'images de langue, pas de langue faisant écran à l'image sur l'écran.

Le songe, le corps et la pensée

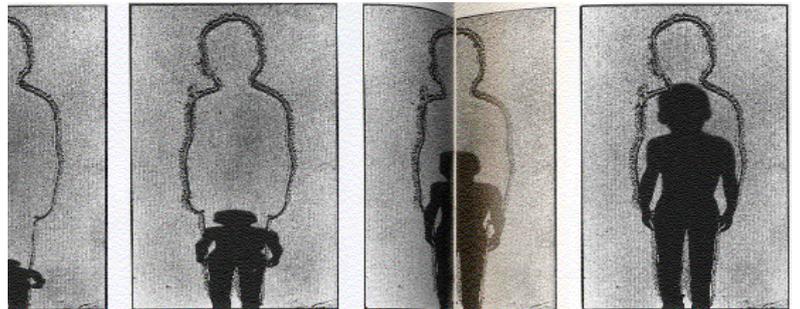
Ce retour à un cinéma "pur" (sonore mais muet) m'autorise à rêver, et dans cette rêverie je dérive et retourne à l'élaboration laborieuse du langage des hommes. A ce point de retour s'achèvent les deux films, la lumière revient dans la salle et je m'éveille, ma raison se réveille. Nourrie du songe elle se réveille et me dit, un peu plus tard : oui, on peut à cet endroit, à cet instant, anéantir cette cruelle et stupide opposition qui nous divise, celle faite entre travail manuel et travail intellectuel. Il y a, comme l'écrivait Locke, *travail de notre corps et œuvre de nos mains*, que l'on peine avec nos mains ou bien avec la tête. Le langage vient du corps, de l'univers des corps, du corps à corps, et y retourne, héroïquement, cycliquement. Il n'y a pas d'acte de pensée sans acte de nos mains pour la transmettre, et rien n'existerait sans acte de mémoire pour *matérialiser*. La mémoire est donc bien *le début du travail de l'œuvre* dont parle H. Arendt. Ces films transmettent *kékchose* de l'importance capitale du geste (langage) dans la vie et la survie de l'Homme, tout en faisant eux-mêmes acte de mémoire dans un langage élaboré, "moderne" : un ART, que l'on nomme le septième, langage capable de se passer des mots à nouveau.

Dans ce retrait du mot ce langage récupère une puissance plus spirituelle qu'intellectuelle, qui nous relie, nous réconcilie. L'absence de parole et de texte, transformant notre perception temporelle, signale d'autant mieux "*l'union rythmique du corps au travail et de son instrument (...) transcendance et aliénation dans le même mouvement*" (H. Arendt), et amplifie le chant circulaire des termes et notions qu'analyse la philosophe dans la chaîne signifiante qu'elle recrée : travail/ œuvre/ action/ pensée...travail/ œuvre/ action/ pensée... Et c'est bien cette poésie humaine dont l'art, transcendance de la condition de l'Homme "moderne", peut *rendre un conte*, dans un mouvement contraire à la destruction, à l'entropie du monde physique et...

économique (cf. la pêche à la perche cannibale du *Cauchemar de Darwin*), ce qui pourrait presque nous rendre optimiste !

Pour un usage de l'image

Et comme on dirait tout le reste n'est que littérature (expression bête s'il en est), ceci n'est que du cinéma, le leur et le nôtre. Et pourtant : dans ce cinéma-là, il peut y avoir une activité de *pensée* (le songe), une *action* (moteur !), et un *travail* (une autre table de montage, comme une alternative à celle du reportage qui fait loi mais ne rapporte pas – si ce n'est un peu d'argent), pour faire *œuvre*. Je pense aussi, maintenant, au ballet de



Michel Szulc-Krzyzanowski (1984)

gestes fascinants que représente le tournage d'un film par ceux qui le font, aux positions et postures de tous les corps-techniciens, derrière et autour du grand œil. Et je me demande si le cinéaste (documentaire ou pas, auteur et artiste en tout cas) ne serait pas *le dernier ouvrier d'une société du travail*. Je me demande si lui aussi se dissoudra dans le jeu qui perdra son sens pour le monde. Si la machine cinématographique servira le monde et les objets (l'Homme), ou bien si elle se fera définitivement dominer pour contribuer elle aussi à détruire ce même monde et ses objets. Ce qui nous ramène, comme à la fin de l'article précédent, à la question de la durabilité du monde par les œuvres. A la mémoire (cette forme de pêche, tout comme ce type d'usine, vont bientôt disparaître).

Ceci nous conduit à une autre distinction, fondamentale : celle que l'on peut faire entre cinéma d'usage et cinéma de consommation. Pourrions-nous continuer à trouver dans le monde ce cinéma d'usage, utile je disais, où le genre dit documentaire a une belle carte à jouer s'il ne la truque pas ? Ou bien tout se fera-t'il bouffer par la consommation ambiante ?

Cette culture d'usage, qui a la capacité de *régénérer* toute nos forces de travail avant leur épuisement, nous aimerions la faire avec vous. Politiquement. Poétiquement. ●

1. Michel Leiris, *Albanico para los toros*, in *Haut Mal* (Editions Gallimard, 1943).
2. Derek Walcott, *La mer est l'Histoire*, in *Le Royaume du fruit-étoile* (Editions Circé, 1992, pour la traduction française par Claire Malroux).

A qui profite la guerre en Colombie ? Images d'un conflit démêlé par les cinéastes

Le 25 février 2005, *Traverses Documentaires* consacrait son premier rendez-vous à la Colombie avec l'intervention de Maurice Lemoine, rédacteur-en-chef adjoint du Monde diplomatique et la projection de deux films : *Ils ont fait taire un homme* de Nicolas Joxe/Yves Junqua et *Bienvenue en Colombie* de Catalina Villar.

Par **Pilar Arcila**,
Peuple & Culture
Marseille

Il existe peu d'images reflétant la complexité du conflit que vit la Colombie. Alors que la production documentaire locale survit malgré la censure, le manque de moyens et les menaces du pouvoir en place, le cinéma de fiction connaît un essor important depuis ces cinq dernières années. Dans ce contexte le choix de l'équipe de *Traverses Documentaires* s'est porté sur deux documentaires franco-colombiens présentant un panorama des enjeux et acteurs de la guerre ainsi que ses conséquences sur la population civile.

N. Joxe et Y. Junqua, journalistes et reporters d'images, signent un des rares films qui aborde l'importance et l'influence de paramilitaires dans le conflit armée en Colombie ainsi que leur connivence avec l'état. Ce pari risqué est permis par le statut d'étranger de ses auteurs et n'aurait pu être assumé par un réalisateur colombien sans mettre sa vie en danger. C. Villar colombienne exilée depuis 1984, revient en Colombie. Au fil de ses rencontres elle tente de dénouer la complexité d'un conflit aux ramifications multiples et de rendre hommage à ceux qui élèvent la voix.

A partir des expériences et témoignages dévoilés par les films, Maurice Lemoine a proposé une lecture historique et des éléments de compréhension du conflit à l'échelle latino-américaine (l'intérêt du gouvernement étasunien vis-à-vis de la Colombie comme point stratégique pour neutraliser le Venezuela et plus largement les mouvements de contestation populaire dans d'autres pays comme la Bolivie ou l'Equateur). L'affluence d'un public éclectique a engendré un débat animé au cours duquel furent évoqués les situations d'autres pays sous l'emprise de l'influence militaire étasunienne et les enjeux économiques de la guerre dont nombreuses multinationales profitent en Colombie et ailleurs, ainsi que la responsabilité des médias. La richesse des échanges qui ont prolongé les films a contribué aussi à désenclaver notre vision du conflit colombien et à en saisir sa dimension internationale.

Nous tenons à remercier tous ceux qui ont généreusement participé à l'organisation de la soirée, en particulier l'"équipe des colombiennes", la plasticienne Juliana Gomez et l'équipe de l'émission radio *Sudacas*.

Cycle Sergueï Loznitsa à Marseille

Le cinéaste a réalisé cinq films documentaires dont la cohérence d'ensemble constitue déjà une œuvre (voir entretien et biographie p. 5). Ses films, primés dans de nombreux festivals, demeurent peu connus d'un public plus large. Nous avons pris l'initiative, avec plusieurs associations d'autres régions, de les montrer et d'inviter le cinéaste à Marseille en novembre 2005 dans le cadre du mois du documentaire.

peuple & culture m a r s e i l l e

Un collectif d'éducation populaire / Une ambition : le partage de la culture, les échanges et la construction des savoirs / Des convictions : "...nous parlons à l'intention de ceux qui veulent savoir, de ceux qui se trouvent sur cette terre avec pour projet un apprentissage permanent, de ceux qui veulent être surpris par tout sans en être désorienté ; (...) l'élite ? Celui qui a fait de son éducation un jeu d'exigences suprêmement libre" (Juan-Gil Albert, 1959) / Deux axes privilégiés : l'image et la langue / Des formes multiples : ateliers de pratique artistique, rencontres d'écrivains et de cinéastes, échanges interculturels, formation / Des espaces pluriels : des lieux communs "où une pensée du monde rencontre une pensée du monde" (Edouard Glissant, 1996).

En cours et à venir

Littérature en effet

Rencontres d'écrivains pour découvrir la littérature francophone, de France et d'ailleurs. A travers une lecture publique et un atelier d'écriture, animé par l'auteur, toucher à l'étrangeté de la langue.

► Ecrivains invités les prochains mois : Virginie Buisson, Gérard Noiret, Guillaume Le Touze et Anouar Benmalek.

► Mise en place d'un atelier régulier d'écriture et de montage littéraire (sous réserve).

Traverses documentaires

Projections-débat pour découvrir des films dont la force tient à la réalité qu'ils éclairent ou aux questions qu'ils posent tout en interrogeant les formes esthétiques.

► Séances prévues les prochains mois : Cycle Sergueï Loznitsa (mois du documentaire) en sa présence (voir ci-dessus), *Figures de l'étranger*, *Entrelangues*.

Stages de formation

Des espaces de formation des acteurs associatifs pour acquérir des connaissances et des démarches pour la mise en œuvre d'actions autour des œuvres littéraires, photographiques et cinématographiques.

► "Le cinéma documentaire : approche culturelle et pédagogique", stage franco-allemand programmé du 2 au 9 juillet 2005 en partenariat avec le Festival International du Documentaire de Marseille.

► "Le montage visuel et sonore", stage prévu en fin d'année 2005 (sous réserve).

52 rue Abbé de l'Épée 13005 Marseille
04 91 42 87 63 / peupleculture.marseille@wanadoo.fr