



A PARTIR
DE 11 ANS

Production :
Teolocote Films
Réalisation et montage :
Eugenio Polgovsky
Musique :
Banda Mixe de Oaxaca

Les Héritiers

Eugenio Polgovsky / *Los Herederos (Les Héritiers)* / Mexique / vidéo / 1h30 / 2008 / VOSTF

Fiche réalisée par **Emeric de Lastens**

Encore de nos jours, les enfants des ouvriers agricoles des régions pauvres du Mexique n'ont d'autre choix que de travailler dès leur plus jeune âge, garçons comme filles. *Les Héritiers* décrit minutieusement, au plus près des gestes, leur habituelle et pénible journée, alternant et répétant les lieux et les labeurs : travaux divers et exténuants à la ferme, porter l'eau ou le bois, récolte des tomates, des piments ou du maïs, bergers ou ouvriers à la briqueterie pour les plus grands, cuisine ou métier à tisser pour les petites filles. Pas d'école ni de jeux pour eux, sinon à la tombée du jour, le film se terminant sur une petite fête enfantine, des danses et des masques, malgré tout.

Point de vue

L'accablante réalité des enfants de l'Oaxaca sacrifiés au travail, réduits à être les petits bras esclaves d'une économie de subsistance, n'a hélas rien d'exceptionnelle : ce fut autrefois le destin des enfants dans les pays industrialisés et reste celui de ceux des pays les plus pauvres. Destin reproduit, comme l'indique le titre, de génération en génération. Film de constat, *Les Héritiers* dresse un tableau précis de ces petites vies asservies, sans commentaire ni explication didactique, sans pathos ni identification. Ce parti pris purement descriptif s'accompagne d'un montage parallèle, entrelaçant des moments assez brefs, revenant à intervalles réguliers sur tels situa-

tion et enfants. L'ensemble nous est restitué comme une seule et même journée générique les englobant tous, alors même que le film fut nécessairement tourné en plusieurs jours, dans différents villages.

Le film pose ainsi comme condition éthique la nécessité d'exprimer une généralité sans sacrifier la singularité des choses captées. Tandis que sa structure itérative et englobante rappelle les documentaires polyphoniques de la grande école russe de montage, de Vertov à Pelechian¹, où l'image tend vers le symbolisme, a contrario, la durée des plans épousant les gestes, le sens



Né à Mexico en 1977, **Eugenio Polgovsky** se consacre tôt à la photographie documentaire, gagnant en 1995 le concours World Photo Contest de l'Unesco. En 1999, il entre au Centro de Capacitación Cinematográfica de Mexico où il réalise deux documentaires : *Adios Marins* (2001) et *El color de su sombra* (2003). Suivent *Tropico de cancer* (2004), qui obtint le Prix Joris Ivens au Cinéma du réel à Paris, et enfin *Los Herederos (Les Héritiers)*. Son œil alerte, captant au plus juste la vie quotidienne, le place dans la grande lignée du documentaire ethnographique et social.

1. Cinéaste phare, avec Eisenstein, de l'avant-garde révolutionnaire russe des années 20, Dziga Vertov, auteur de *L'Homme à la caméra*, figurant la totalité de la vie d'une ville du matin au soir, élaborait une conception du cinéma, le « ciné-œil », caractérisée par l'absence de toute dramaturgie et la primauté absolue du montage. S'en revendiquant, Artavazd Pelechian composa à partir des années 60 des poèmes visuels élégiaques, notamment sur la paysannerie arménienne, basés sur un montage « à distance », où les motifs reviennent telles des rimes.

Point de vue

2. Nom d'abord donné à la fin des années 50 au courant documentaire américain représenté notamment par Pennebaker et Leacock, producteur et réalisateur du fameux *Primary* sur l'élection de Kennedy. Grâce à la Nagra (pour le son) et des caméras plus légères, s'invente une forme visant la saisie objective du réel et de sa vérité. Le terme est encore parfois employé pour désigner le documentaire d'intervention politique et social.

du détail et des cadrages sur le vif, la caméra souvent à l'épaule suivant les enfants ou en plongée au-dessus d'eux, en somme l'art du filmage, s'inscrit dans une veine réaliste. Celle de Rossellini, Rouch, du cinéma direct², définie par un souci de saisir dans l'instant les choses telles qu'elles sont : faire éprouver la répétition d'une tâche par la durée et la fixité, insister en gros plan sur les doigts ensanglantés d'un enfant, suivre en reculant devant lui le chemin de croix d'un autre portant péniblement un fagot trop lourd pour lui, composer un plan d'ensemble d'un champ de tomates dont la perspective dévoilent des dizaines d'enfants à la tâche, rendre encore plus pénible la traversée d'un petit ruisseau par trois fillettes en raccordant dans l'axe sur leurs gestes épuisés.

Mais ces deux logiques, la généralité symbolisée et la singularité saisie, ne s'opposent pas. Elles se fondent en quelques fulgurances de montage, liant par métaphores les enfants aux vieux courbés, aux animaux harassés, aux objets usés. Alors que la majorité des raccords sont cut, sans effet, certains mouvements mécaniques circulaires, par exemple dans la briqueterie, entraînent des fondus enchaînés, reliant par analogie plusieurs outils et leur « enchaînant » les visages de leurs esclaves. Ainsi, le métier à tisser et le visage de la jeune fille travaillant dessus se « fondent » dans la figure de très vieilles femmes, qui représente hélas ce qui l'attend. La même idée est exprimée à la fin lorsque le gros plan d'une petite fille triste fixant la caméra est associé à plusieurs visages

de femmes fatiguées par cette vie. Ces sortes de « montages intellectuels »³ ne sont pas sans rappeler ceux de *La Ligne générale* de Eisenstein (1929) à ceci près que ce film était une exaltation du travail et du collectif. Ici, le peuple, enfants et adultes confondus, tous hébétés, contemple son asservissement au travail et aux machines. D'autres raccords poétisent la saisie du travail, devenant une plainte muette et sans âge : des fourmis rouges insérées par fondu dans un plan sur les pieds des fillettes, à nouveau suivi de l'image d'une vieille femme fourbue, ou la suite de plans brefs et fragmentaires attachant un garçon de ferme à son monde fatigué, un vieux bœuf, des arbres nus en contre-plongée, un coq famélique, des chaussures en lambeaux laissant voir des pieds boueux, un vieillard. Et lorsque par endroits point de la musique mariachi, c'est d'une triste ironie que se teinte l'air de fanfare, ainsi quand on découvre que le garçon se saignant les mains confectionne des « alebrijes », ces petites sculptures en bois d'animaux, typiques de la région de l'Oaxaca. Et même la fête finale est contaminée par l'incessant cycle du labeur, revenant par alternance le métier à tisser, symbole de leur destin aliéné, joué d'avance.

Ainsi *Les Héritiers* accomplit-il l'essentiel devoir du documentaire : informer de la vie de ces enfants en collectant les gestes pénibles de leur asservissement, construire avec eux, sans apitoiement, un monde commun sensible en hissant ces images, par la poétique du montage, à hauteur de l'universel.

Pistes de lecture

3. Cette notion, découlant d'une conception métaphorique du montage, désigne pour Eisenstein les associations d'images « plus ou moins arbitraires qui doivent conduire [le] spectateur vers les concepts puis les idées préétablies par le cinéaste ». Ses films en fournissent de nombreux exemples : dans *Octobre* (1928), l'association du Christ aux idoles païennes exprime la sentence marxiste sur la religion comme « opium du peuple ».

Exploitant la capacité du cinéma à restituer le réel, le documentaire donne souvent l'illusion première d'enregistrer une réalité sociale en toute transparence. Ce serait oublier le travail de montage, voire de mise en scène parfois, par lequel s'instaure un point de vue subjectif et un discours, même en l'absence de commentaire. *Les Héritiers* est à ce titre un « poème documentaire » dont il convient d'analyser les choix stylistiques.

Filmage et montage

Le film cherche à la fois à montrer une réalité et à exprimer l'idée de sa triste pérennité. Étudier les choix de filmage (cadrages, caméra fixe ou à l'épaule, etc.) dénotant un point de vue immédiat sur le travail des enfants : comment faire ainsi ressentir leur peine ? Puis le travail du montage, créant du sens : fondre le singulier dans le général par la forme alternée ; combiner le sensible et la métaphore par ces moments de « montages intellectuels » rassemblant des visages et des symboles du travail. Être attentif notamment au rôle des fondus enchaînés, qui ont souvent au cinéma un rôle d'ellipse, suspendant ici l'aspect « direct » des prises de vue.

Motifs et figures cycliques

Le monde rudimentaire des enfants, dont est présente un cycle quotidien, s'organise autour de quelques gestes répétés, d'animaux, d'outils, les adultes étant souvent tenus à la lisière, ou alors séparés par le montage (les figures récurrentes de la vieillesse). C'est aussi le monde des éléments : la boue, l'eau, le feu, le bois. Toutes choses que le film rapproche, répète à distance, devenant rimes visuelles. Suivre leurs diverses occurrences, constituant un tout auquel les enfants ne peuvent échapper.

Filmer le travail et la pauvreté

Depuis toujours le travail répété et la survie rurale sont des sujets par excellence du documentaire, peut-être parce que la fiction, sauf à abandonner toute dramaturgie (alors les deux pôles du cinéma se rejoignent), ne saurait montrer des personnages dépourvus de tout choix. On pourrait pour prolonger les pistes précédentes comparer *Les Héritiers* à deux classiques : *Las Hurdes* (1932) de Bunuel et *Les Saisons* (1972) de Pelechian.

VIDÉO DRAMA SECTION DOCUMENTAIRE

