

Cette année, *Histoire de la* se transforme en *Histoires des formes*. En quoi cela a-t-il changé votre travail ?

# FORDLANDIA MALAISE

Susana de Sousa Dias • 2019



## Drones et colibris

Une greffe d'arbre, une forêt qui brûle. Une date et un lieu indiqués au milieu d'un diaporama de photos sépia faisant défiler tranquillement des paysages tropicaux, des paysages aux accents piquants de colonie. Des hommes, surtout des hommes ; il y a ceux aux chemises blanches — les ingénieurs de la compagnie Ford — et les autres, aux visages noirs qui s'abîment sous le soleil — les locaux, les, les amérindiennes. Il y a des maisons carrées et bien alignées le long du chemin de terre, des chantiers, des hectares brûlés, et des petits arbres qui poussent en ligne. La première partie de *Fordlandia Malaise* donne l'impression qu'avant ça, il n'y avait rien, rien que des arbres. Le tapis sonore des insectes et des oiseaux, tout ce fouillis de faune tropicale, se fait parasiter, puis brusquement submerger par la fureur d'une batucada. Le rythme épileptique fait vriller le diaporama, les tambours frappent, entraînant avec eux dans leur dispersion final, ce qu'a été Fordlândia : en 1945, les révoltes ouvrières, la mauvaise gestion et le climat hostile ont fait tomber la ville-usine bâtie en 1928 par Henry Ford. Et l'histoire semblerait s'arrêter là : les archives de la Compagnie Ford ne disent rien de la suite ; il pourrait tout simplement ne pas y en avoir. Rien avant, rien après.

Pourtant Fordlândia existe encore. Le film de Susana de Sousa Dias extirpe la ville de son passé autant qu'elle l'y confronte. Vision de drone ; l'image impassible et inquisitrice cherche vainement à capturer le moindre mouvement, le moindre geste, l'oiseau au loin, la moto qui passe, dans un noir et blanc qui crève toute vitalité — héritage dérangeant d'une histoire de la surveillance et du contrôle. Que contrôle-t-on alors ? Le fleuve et la forêt, la ville quasi-déserte, une silhouette au loin ? C'est un lent et long voyage au-dessus d'un paysage sans avenir, comme arrêté dans le temps. R.A.S, impuissance. Susana de Sousa Dias reprend le langage des images de surveillance, et parvient à illustrer leur impossibilité à aller à la rencontre, à descendre vers une vie insoupçonnée dans ce qu'on voudrait appeler une ville fantôme.

« Ce n'est pas une ville fantôme, il y a toujours eu des gens, ceux qui habitaient déjà ici et qui y sont restés, qui y sont toujours, ici il y a de l'avenir, ici on produit. »

Pourtant Fordlândia existe toujours. Les insectes et les oiseaux sont bien là. Les papillons des légendes savent bien autre chose que les drones ; les habitantes de Fordlândia connaissent leurs histoires et leurs chansons. Au bord du Rio Tapajós, là où l'utopie capitaliste tentait un nouvel arrimage, celles et ceux dont le film fait entendre les voix y ont vécu et y vivent encore aujourd'hui. Ne sont montrés ni leurs visages ni leurs corps, ni les couleurs de leurs peaux. De ces invisibles occupants des ruines de l'empire américain — celui-là même qui, s'il faillit, cherche à se faire oublier de la mémoire du monde — les récits tour à tour résonnent et s'opposent à l'image d'une ville impénétrable. Alors que le drone flotte au-dessus de la centrale électrique désaffectée, vieille carcasse aux carreaux cassés, on entend les enfants qui, à l'école, apprennent à dire en anglais : « nous sommes jeunes ».

« Il y a un Indien ici à Fordlândia, un seul, il est fou. Il fume des cigarettes grosses comme ça ! L'Indien, il habite dans la rue. »

De Fordlândia il ne reste que le nom, dit la voix d'une femme âgée. L'attention est étrangement tendue entre les paroles et les paysages, et on saisit le portrait métis d'une ville que l'invisibilité et l'anonymat semblent protéger autant qu'ils l'enferment. Un portrait qui croise les croyances et légendes amazoniennes, la nostalgie d'une activité révolue depuis longtemps, les doutes et les peurs qui se transmettent au fil des générations, la mémoire du dernier siècle qui perdure, le renouveau, aussi. Ce n'est plus le portrait d'une ville fantôme, pas celui d'une défaite, ni du dernier Indien de la ville qui vit dans la rue, seul et ivre. Ces voix proclament l'existence d'un Fordlândia d'aujourd'hui, construit sur les séquences du passé.

« Viens des quatre vents, ô souffle de la vie, et souffle sur ces morts pour qu'ils vivent [...]. Ils se sont levés, et c'était une immense armée. »

Dans le vieux cimetière, comme dans l'usine abandonnée, la caméra a fini par atterrir. Les plans se promènent, longuement, sur les pierres, les objets, les fabrications humaines sur lesquels la nature reprend doucement ses droits de végétation et de poussière. Des paroles apaisent, racontent et cherchent un sens. Ce sont les prophéties, ce sont les mères transformées en colibris, qui sauvent ; ce sont les êtres d'un au-delà, au-delà du caoutchouc, au-delà des mines, au-delà des américains de Ford, qui redonnent vie. Et c'est peut-être dans cet au-delà que vit Fordlândia ; les caméras du pouvoir ne voient rien lorsque l'âme de Guaranambi veille sur la forêt.

Les habitantes de Fordlândia n'ont pas besoin d'une voix pour parler à leur place, et Susana de Sousa Dias les laisse parler, elles-mêmes qui aiment leur terre. Ne pas pointer du doigt, non plus, ni les gens ni les choses, et accepter l'insaisissable. Simple, faire le constat silencieux que, « au milieu de rien » au nord du Brésil, il y a des personnes pour se rappeler qu'Henry Ford a perdu, que les petits ont mangé les gros, que la nature a gagné. Et cela, si oublié que ce soit, fait partie de la grande histoire.

Lola-Lý Canac

Image : *Scarlet Kingfisher*, from *Birds of the Tropics* series (1938) for Allen & Ginter Cigarettes • Issued by Allen & Ginter (American, Richmond, Virginia) • 1889 • The Jefferson R. Burdick Collection, Gift of Jefferson R. Burdick

↑ Retour en haut

← Précédent : *Federico Rossin parle d'Histoires des formes*

→ Suivant : *La Jungle de Dunkerque*

Aller au [Sommaire](#)

## LA JUNGLE DE DUNKERQUE

(le voyage d'un réfugié vers Londres)

Payam Maleki Micrijhani • 2020



### L'endurance du désir

Le film de Payam Maleki sur le voyage d'un réfugié iranien vers Londres commence par un geste : prendre la main sur l'image verticale du téléphone portable pour poser sur le jeune Ahmad un regard cinématographique.

Épuisement à la frontière de la Macédoine : Ahmad galère dans la boue, en compagnie de son ami Reza. La télévision est là qui, sûrement, informe. Une productrice est là aussi, qu'il insulte en passant. C'est sa manière de parler, et pas seulement aux femmes. Ces images qu'il prend lui-même sont adressées aux Iraniens qui auraient encore l'idée de partir. L'esil, c'est s'en prendre plein le cul. Et on lui tient l'appareil pour qu'il montre la fente à la couture de son pantalon. Histoire ordinaire d'un migrant. Pourtant le ton frappe d'emblée. La liberté de propos, l'adresse, le rapport au corps disent plus que ce qu'il énonce. Payam Maleki s'engage alors dans l'aventure, pour ouvrir une brèche dans la représentation du jeune homme et de son parcours, qui laissera entrevoir autre chose qu'un désastre contemporain.

Un travelling suit Ahmad dans les couloirs du centre d'accueil des migrants, à Amiens, jusque dans la chambre de Reza qui l'héberge. Payam Maleki, par la maîtrise de ses cadres mouvants, se tient au plus proche des jeunes hommes, qui occupent l'espace à leur guise. Il n'y a pas de structure ni de tension dramatiques dans ce film, pas de suspense. Les scènes sont comme des moments de vie, à vif, des discussions au fil des repas préparés et des déplacements dans les villes. Une chorégraphie de mouvements et de paroles. Ce sont eux qui semblent mener la danse, contents qu'on leur laisse – enfin ! les coudees franches et le verbe débridé. Ils en profitent avec une impudeur provocante. Mais une douce présence nous fait rester là. Leurs visages en gros plan, en noir et blanc, se nimant imperceptiblement d'une aura cinématographique. On se prend à les voir comme les *vagabonds* de Pasolini : de jeunes gens pas forcément aimables, un peu prétentieux, bêtement virils, dont le cinéaste accueille l'insolente irrévérence. Et voilà que ça nous déplace ! On n'est pas là pour compter, pour apprendre comment ils vivent, ces gens-là. Nous ne rencontrerons pas un autre, ce serait trop confortable. Nous allons suivre pendant trois heures Ahmad et Reza, sans connaître ni leurs noms de famille ni leur histoire. Ils nous feront toucher du doigt l'arrachement au pays natal, la quête d'un lieu où vivre, par la manière dont ils en parlent.

Car Ahmad ne cesse de prendre la parole : il conseille sur le pays le plus propre, le plus apte à donner des papiers ; il précise qu'il faut être un Iranien homosexuel ou converti au christianisme pour obtenir un droit de séjour ; dénonce la « radicalité » des Français ; s'empare violemment contre le colocataire de Reza retif à l'accueillir. Il garde le cap, il trace sa route. Comme si pour garder vivace l'impulsion qui le mènera à Londres, il taisait la réalité, toutes les embûches de son parcours de migrant. Pourtant, il ne cesse de répéter à ses « compatriotes » de ne pas partir, s'ils veulent éviter de « se faire prendre par derrière », « les couilles pleines. » Il évoque inlassablement sa débânde, métaphore à ses yeux de l'impuissance. Car Ahmad veut une réussite économique et la liberté individuelle de jouir sans entrave !

« *Voilà ce que je cherche : réjouissance et festivité. Picoler, fumer des cigarettes, faire la fête.* »

Payam Maleki cherche, lui, patiemment à entendre autre chose que des propos dictés par le formatage du monde contemporain. La première remarque qu'Ahmad fait à Payam est qu'il ne sert à rien de perdre son temps à faire un « navet », qu'il lui faudrait de l'argent. Une des dernières, de filmer en Full HD. Il semble ne connaître que les réseaux sociaux et les médias ; sa façon de se présenter s'adapte à leurs clichés.

Dans la durée du film, on sentira combien ses propos sur son « manque de chatte » et sur « sa bite » en berne disent l'amoinrissement du désir. L'exil est mouvement, recherche d'autres choses, une tension vers l'autre. Du désir en acte. Mais dans cette quête d'Ildorado, sa boussole s'est affolée. Pour Payam Maleki, comme jadis pour Pasolini, ce désir est malade, vicié par une volonté de puissance et de satisfaction consuméristes. Il se mue en chance qui creuse, en vide qui mine tout. Corps et cœur amoindris, blessés tout ensemble. Dans la chambre, les trois garçons s'amusent de ce qu'il leur devra s'il passe en Angleterre : « Scène de sexe avec Ahmad ! » Mais Ahmad ne leur répond pas. Il est parti dans une autre région du sentiment. Il écoute une chanson d'Aerthulijn, la beauté d'un chant d'amour porté par une voix de femme. Les chansons qu'ils serinent, celles qu'ils écoutent sont des romances faites des mots qui leur manquent.

« *L'oiseau qui est mon cœur ne peut plus chanter par jalousie. Ne sait plus sur quelle branche se poser.* »

Ils sont, ne leur déplaît, comme ce voisin sourd et muet qu'ils rejettent violemment, incapables de formuler de quoi nouer un lien. Quand Ahmad évoque l'Iran, il parle des relations amoureuses que ce pays rend impossibles. Après un geste groviers, il se prend à dire : « Ça me saoule, je n'étais pas comme ça avant. » Les propos crus sur ses démanœuvres génitales sont repris de séquence en séquence, mais Payam Maleki file avec pudeur le motif du sexe blessé. Il parvient à rendre poignant le plan le plus obscène du film. Quelque chose de sublime est mis à nu : la confiance que le jeune homme accorde enfin au cinéaste. L'espoir d'une relation véritable possible au delà de l'exposition médiatique. On comprend pourquoi Payam Maleki cite Pasolini au seul de son film :

« *Le cinéma est une explosion de mon amour pour la réalité.* »

Son film sera l'expression palpitante de son amour pour ces hommes. Il laisse percevoir des éclats de desirs purs, intimes, encore vierges et intacts. Il existe une part de l'individu que la violence du monde n'a pas atteint.

Payam est leur hôte, mais il habite aussi le film. Étrange matière que ce film d'ailleurs, où le cinéaste semble progressivement plonger. Film aux frontières poreuses. Payam Maleki affirme à plusieurs reprises sa présence « derrière la caméra », sa volonté de maîtrise. Mais, par moments, sans que l'on s'en rende véritablement toujours compte, on est dans l'œil du cinéaste. La caméra se glisse dans le film qui sans cesse menace de le rejeter comme un corps étranger. Extérieur / noir / jungle de Dunkerque, au cœur du film, Payam détache dans un halo de lumière les visages et les paroles d'autres réfugiés iraniens qui évoquent l'économie souterraine des jungles. À quoi sert de parler encore des rixes, des trafics, de xénophobie et de violence policière ? À quoi leur sert de raconter, quand des images ont été prises et déjà envoyées sur le net ? C'est que quelque chose se passe ici : le partage sensible d'une expérience. Le cinéaste, les spectateurs, les exilés, prêtent l'oreille ensemble, à la veillée, aux propos échangés, repris, contestés, peut-être fabulés. Pour que soit possible cette écoute-là, inouïe, Payam a payé de sa personne. Pas comme les journalistes dont ces hommes évoquent les déboires. « L'étudiant » comme ils l'appellent, un brin ironiques, l'intellectuel, vomit ses triques dans le noir de la nuit après avoir consommé avec eux du crystal meth. Il est dépossédé tout à la fois de sa caméra et de son corps. La jungle redevient cet espace qui l'exclut, et perd ce qu'elle avait retrouvé furtivement : le sens premier en farsi, celui de forêt, celui qui permettait une autre forme de communauté. Il s'agit d'une défaite. Le cinéaste échoue à se mouvoir avec sa caméra dans l'obscur de leur vie.

« *Cherchons donc les expériences qui se transmettent encore par-delà tous les "spectacles" achetés et vendus autour de nous, par-delà l'exercice des règnes et la lumière des gloires [...]. Le cours de l'expérience a chuté, mais il ne tient qu'à nous, dans chaque situation particulière, d'élever cette chute à la dignité, à la "beauté nouvelle" d'une chorégraphie, d'une invention de formes.* »  
Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*

Le film va progressivement au corps-à-corps avec ces vies meurtries, ces désirs dévoyés par les délires de l'époque. Il cherche à attraper les sentiments, susciter des rencontres. Mais c'est fragile. Et la fin du film, brutale. Ahmad reprend son leitmotiv : « Ce sera avec le cul déchiré, si on arrive un jour... » La nuit les dévore et les lumières crues sont celles des phares d'une camionnette de nettoyage. Cut sec, et l'image est à nouveau celle du téléphone portable : il a fini par arriver.

Marie Clément

Image : *The Land of Cockayne* • Pieter van der Heyden • 1570 ? • Harris Brisbane Dick Fund, 1926

T Retour en haut

← Précédent : *Fordlandia Malaise*

Aller au Sommaire

# NOUS LA MANGERONS, C'EST LA MOINDRE DES CHOSES

Élsa Maury • 2020

Dans ce texte, les termes génériques ont été mis au féminin.



## Du sang, fluide, fertile et chaud

*Nous la mangerons*, c'est la moindre des choses nous plonge dans la quête d'une bergère : abattre elle-même ses bêtes. Le film la suit dans les rites qui lui permettent d'atteindre ce but. Différents travaux mortuaires, autant de facettes que revêt la mort au sein d'un élevage, constituent son initiation. Chacun aura pour conséquence une tuerie, chacun sera l'occasion de se rapprocher de son objectif : apprendre un peu mieux à mettre à mort, un peu mieux à équarrir. Un souhait d'auto-abattage à contre-courant de la législation de l'élevage et de l'imaginaire pastoral. L'enjeu est de sortir la mort de l'abattoir, de ne plus la reléguer à cette intendance autoritaire, à cette industrie déshumanisée. C'est contrecarrer son artifice, cette violence industrielle du massacre sanglant, ce lieu où prend vie la transsubstantiation de l'animal en produit, cette frontière farouchement légiférée à laquelle notre société octroie le droit de fabriquer de la consommation à partir du vivant.

Quelques scènes symboliques ponctuent ce voyage mortifère, comme les degrés de son accomplissement. L'une d'elles, communion chaleureuse, voit la bergère et des convives faire repas d'une bête qu'elle tua et prépara plus tôt. Elle se souvient de celle qui est mangée, donne son nom, parle de sa vie. La scène illustre ce désir d'autonomie, la question contemporaine de la nourriture en manque d'une histoire. Mais aussi, la réappropriation de la mort : la prendre en soi comme un pouvoir immanent, l'infuser de sensible et de considération. La bergère revendique la mise à mort avec ses contradictions, ses erreurs et ses forces, là où elle peut devenir l'outil d'une subsistance et d'une indépendance. Si ce pouvoir sur nous responsabilise, si nous en portons la culpabilité, nous nous pardonnons cet irréparable, alors nous, humaines, pourrions à nouveau considérer l'abattage comme l'une des sources de cohésion de nos communautés.

La caméra est prise dans la mêlée, elle filme de près, dans la sueur des bêtes, des plans comme chauds et fertiles, brusques et brutaux, parfois apeurés. Il n'est pas question du lieu, de l'autour ; le contexte et le décor sont évacués, ils sont inessentiels. Le regard minimaliste fait jeu seul de la relation, des micro-événements, des mots ou des bémols indistincts. Seuls quelques intertitres portent le point de vue de la bergère et situent sa transformation. Ils nous expliquent sporadiquement le sens des étapes, les raisons de ses actes. Ce choix de confronter la vibration du réel à une narration écrite produit un film à l'apparence biographique, à l'allure de journal intime. Et en même temps, il extirpe la bergère de sa réalité et suggère l'ampleur du mythe. Par là, le film privilégie la passion métémpirique sur la transmission d'une subjectivité. C'est-à-dire, la réflexion sur l'expérience produite par le geste est plus intéressante que la personne qui l'exécute. Ce que la bergère génère de ses mains a plus d'importance que ce qu'elle est. Mais, c'est aussi l'une des forces du film : dans les interstices de l'image, il ne nous reste que quelques mots frugaux pour accéder à l'émotion.

Un pas de côté. Dans un abattoir, une employée enseigne à la bergère les bons gestes, comment travailler une carcasse afin d'en faire de la viande. Alors, la curiosité soutenue de la caméra pour les entrailles est inquiétante. Les plans sont froids et lancinants, longs et malaisants, picturaux ; le sang n'y coule pas. Ils font une autre expression, en dehors de la sensibilité bruisante que nous leur trouvons lorsqu'ils faisaient corps avec le bétail. Ce contraste révèle les deux visages de l'initiation : la capacité émotionnelle à tuer et la compétence technique d'exploiter. Il évoque aussi la séparation habituelle de l'abattoir : l'espace sale où l'on tue et saigne et l'espace propre où l'on découpe et éviscère. La récurrence de ces plans au cours du film dit l'obsession, la fascination provoquée par l'apprentissage et l'engagement qu'il demande, cette impression sous-jacente que tout événement, même bénin, serait favorable à la bergère pour abattre une de ses bêtes.

Le rite initiatique, l'habitation féminine des rôles, ainsi que la recherche essentialiste du film, interrogent l'abattoir. Il incarne la perspective patriarcale sur la nature, l'exploitation systémique de l'animal. Ce symbole est confronté à la relation écoféministe et sensibilisée à la tuerie, prise dans un processus de réappropriation, de réhabilitation et de réinvention<sup>1</sup> : revendiquer donner la mort et donner la vie comme deux pouvoirs coexistants, deux actes qui perpétuent le vivant. De ce fait, l'animal, au lieu d'être un matériau conduit vers un état idéal de collecte par la technique et le savoir, devient un être inséparable de la fertilité naturelle. Il naît d'une mère nature non inerte et non passive, génitrice nourricière et transformative, qui le repositionne au sein du cycle. L'animal et l'humaine sont engagées au même titre dans la coexistence et incluses dans le partage des fluides, des forces et des corps. Cependant, l'armature même de la relation de domination de l'humaine sur l'animal n'est pas ici mise en question, la cohérence de l'élevage ou du droit de gestion du jardin monde reste une vérité indérivable, qui essouffle les interrogations nécessaires du film et souligne ses contradictions. La bergère fait le choix conscient d'élever et d'abattre ses bêtes, ainsi que de faire de cette activité son métier, bien qu'elle souffre de leur mort. En d'autres termes, tout l'amour qu'elle éprouve pour ses brebis est engendré par son dessein de les tuer.

Sortir la mort de l'invisible, assumer que nos relations avec l'animal puissent être majoritairement déterminées par elle, lui rendre une valeur sensible et spirituelle, c'est accepter une certaine idée de la condition humaine. Et bien que moins hypocrite, toujours aussi dogmatique. Une fois cette capacité à tuer maîtrisée, la bergère dit de la bête qu'elle a mangée : « *Je m'en suis occupée jusqu'au bout* ».

Dans une scène, une vétérinaire réalise une autopsie sur une bête abattue d'urgence. Par la lecture de ses viscères, elle renseigne la bergère sur la santé du troupeau, elle s'émerveille de la vie qui surgit, des vers, des parasites, des nécrophages. La scène est colorée et foisonnante, la femme empoigne joyeusement des guirlandes organiques, elle provoque des moments de transmission et d'émersion du savoir que cherche la bergère, par lequel elle souhaite se transformer : la mort fait vie.

Romain Goetz

<sup>1</sup> : Le *reclaim* est un concept majeur des écoféminismes, mais trouve difficilement une traduction satisfaisante en français, tant son amplitude est large. Le principe est de revendiquer, se réapproprier, réhabiliter et réinventer les notions de *nature* et de *féminin*, comme bienfaitantes et procurant du pouvoir — *empowerment*. *Nature* et *féminin* furent élaborées comme synonymes par la modernité, l'une justifiant l'oppression et l'exploitation de l'autre, et inversement. Voir *Reclaim, Anthologie de textes écoféministes* dirigé par Émilie Hache • Cambourakis • Paris • 2016

Image : *À Young Man Seized by Death, from Hymnchen auf dem wasser wol leben* • Hans Schäufelein • 1517 • Purchase, Anne and Carl Stern Gift, 1959.

↑ Retour en haut

← Précédent : *Ouahib Mortada et Lo Thivolle parlent de Mineurs*

→ Suivant : *Federico Rossin parle d'Histoires des formes*

Aller au [Sommaire](#)

## OUAHIB MORTADA ET LO THIVOLLE PARLENT DE MINEURS

Ouahib Mortada • 2020



### Je ne souhaite pas figer le cadre

Le générique achevé, des images reviennent sur l'écran. En pleine nuit, un groupe d'hommes traverse les ruts désertés, scandant un hymne à leur ville, Jerada, dominée par sa montagne d'anthracite. Ville sinistrée depuis la fermeture de la mine, condamnée à voir ses enfants risquer leur peau dans des descentes clandestines. Ville où naquit le syndicalisme marocain, où flambe encore la fierté ouvrière. Cette manifestation, repoussée hors du film, pourrait être la signature des mineurs posée à côté de celle du réalisateur Ouahib Mortada. Car il n'a cessé de nous faire entendre leurs voix, tantôt fatiguant les ministres, tantôt prenant à partie le cinéaste : « Va plutôt voir tous ceux qui dorment et se gavent de l'argent de tous ces pauvres. » Agnostrophe vigoureuse qui exige d'exposer les coupables plutôt que les victimes, de démasquer l'oppression du montre afin d'y reconnaître nos humaines turpitudes. À ce risque qu'il y a à démentir l'écheveau des responsabilités, à focaliser les regards vers les puissances de mine, Ouahib Mortada préfère le courage de l'outil, de la loi. En nous emmenant sur cette voie parallèle, il nous propose une autre manière de former notre jugement.

Le film *Mineurs* a été réalisé au sein du collectif *Numéro Zéro*. Pourquoi ce choix ?

Ouahib Mortada : Si nous avons choisi avec *Numéro Zéro* de travailler ensemble à faire du cinéma, c'est pour créer d'autres sens. Ce n'est possible qu'en arrêtant de suivre toujours les mêmes chemins. C'est pourquoi ce film qui au départ n'avait aucunement l'intention d'appartenir à un genre ou une forme particulière (enquête, reportage, archive...) est devenu peu à peu un essai.

Lo Thivolle : Quand nous nous sommes rencontrés avec Caroline Beuret et Ouahib Mortada, en 2008, Ouahib portait seul son projet au *Polygone étiole*, ce cinéma international de quartier situé à La Joliette à Marseille. Nous n'avions pas fait d'école et il nous était nécessaire d'apprendre en faisant, auprès de gens qui avaient une certaine expérience, mais surtout avec qui nous avions des affinités. Un collectif n'est mis en place avec Jérémy Gravat et David Von, depuis, nous proposons des ateliers, des projections et des résidences. *Numéro Zéro* est à notre image : il nous permet de défendre l'autoproduction et *Déroule* l'autodiffusion.

OM : Nous nous sommes associés avec DocMa au Maroc pour défendre les intérêts de futurs projets documentaires dans notre région. La production du documentaire au Maroc a beaucoup progressé en quantité et en qualité au cours des dix dernières années. Pourtant, le documentaire reste le parent pauvre du métier de cinéaste. Nos parcours sont semés d'embûches de toutes sortes qui entravent l'aventure filmique. Il est impossible d'obtenir les autorisations de tournage quand notre projet se fait hors du cadre des commandes télévisuelles ou de structures de production et de diffusion officielles. Sans parler de la rareté des fonds engagés pour la préproduction. Les frais sont généralement assumés par les cinéastes du début à la fin. Il faut être doublement fou pour s'atteler à cet exercice.

Même en autoproduction, on ne peut pas être à tous les endroits de la chaîne. Je suis auteur du film. Lo et Caroline m'ont accompagné toutes ces années, respectivement à la production et au montage, pour que je reste fidèle à mon idée de départ. Les premières images datent de 2006. J'ai montré certains de ces rushes au *Polygone étiole*, je traduais au fur et à mesure en français ce qui se disait en arabe, pour que le public comprenne ce qui se tramait dans chaque séquence. J'ai continué à filmer jusqu'en 2009. En 2016, nous avons eu une bourse pour une résidence de montage à Rijāla. Caroline et moi avons repris cet accompagnement des images par ma voix, ce passage entre l'arabe et le français, je pense en arabe et écrit en français, je réfléchis en français et traduis en arabe. C'est dans cette tension que se produit le langage documentaire. Cette première posture du montage m'a convaincu de porter mon choix sur une version originale en arabe.

Votre langue marocaine chemine côte à côte avec l'image, pour évoquer une histoire, un imaginaire. Le choix de passer par le conte a-t-il une dimension culturelle ?

OM : Comme d'autres cinéastes, je dois travailler ma langue d'origine pour qu'elle parle autant à des francophones qu'à des arabophones. Un mot mal placé peut suffire pour que je sois, moi marocain, mal compris d'un algérien. La langue est une frontière solide. Au contraire, le conte a permis depuis longtemps aux gens de se rassembler, même s'ils parlaient des dialectes différents. En se jouant de la langue, le conteur trouve le moyen de se faire comprendre. Pour transmettre les émotions que l'on a en traversant ce village, même si chaque génération dit des choses différentes, le conte parle à tout le monde, et les générations s'accrochent.

LT : Dans tout conte, il y a un fond de vérité qui permet de revenir aux origines de notre histoire. Ouahib, enfant, écoutait les mines raconter le mythe de Ben-Nes-Nes : « Cette montagne est dangereuse, si vous y allez un monstre va mutiler vos bras, vos corps. N'y allez pas ! » Ce monstre, il n'existe pas et en même temps, il existe.

L'image fortement contrastée, parfois en faible définition, tremble, saute, comme si elle subissait la chaleur, les sursauts de la terre. Comment ce choix est-il né ?

OM : J'avais peur, car je filmais sans aucune autorisation. Or ces sites sont surveillés par une sorte de mafia. Les mineurs avaient besoin de se livrer et je ressentais beaucoup de joie à pouvoir les filmer. Alors, je ne coupais jamais la caméra, j'écris comme je parle, le film comme je ne déplace, dans un mouvement perpétuel. Je ne souhaite pas figer le cadre sur une réalité soit-disant uniforme ; la réalité est conflictuelle et contradictoire. Je veux capter la charge émotionnelle liée à l'histoire de la mine. Les habitants de Jerada ne vivent pas les choses de la même manière que ceux qui ne connaissent pas son passé. La ville ne tient pas assez leur attention.

LT : Caroline et moi avons été attrapés par cette rugosité de l'image. Cela racontait tout ! Ouahib filme librement, il filme ce qu'il vit : la peur de filmer les mineurs, la complexité de les filmer. Montrer en respectant ce geste très brut, très vivant, tout en cherchant à le pousser encore plus loin a été un travail délicat. Mais Caroline monte comme Ouahib tourne, de manière viscérale. C'est l'avantage de ne pas avoir fait d'école.

OM : Ce tremblé, pour moi, ce n'est pas du cinéma ! Cela ne me plaisait pas de le garder. Ce fut un moment très tendu du montage. Je voulais raconter par des cadres purs, j'ai dû donner cette liberté à Caroline, accepter de ne pas me censurer. Finalement, ce montage dévoile plutôt qu'il ne raconte.

LT : Ce long travail nous a fait comprendre que certaines matières n'avaient pas leur place dans le film. Par exemple, quand Ouahib filma l'amicale des anciens de Jerada, qui permet aux personnes qui en sont parties de se retrouver, sa caméra ne tremblait plus. Nous avons compris que ces images appartenaient à une autre histoire.

OM : Je ne suis pas un membre actif de l'amicale de Jerada. J'ai filmé leurs réunions et je pense que ces images vont trouver une place dans un autre film. Je collectionne les récits en provenance de confessions différentes, d'origines différentes. Il existe par exemple le récit d'un colonel fils d'un mécanicien de la mine, intitulé *Hjerada* — le nom de la ville avant 1932. J'ai pensé *Mineurs* comme le premier volet d'un triptyque qui irait jusqu'à la fin des descentes. Ce film sensibilise le public à cette situation, et cela nous donne le courage de continuer à prospecter.

La création coloniale de la ville pour l'extraction minière, la manière dont aujourd'hui les pouvoirs locaux et les propriétaires des mines gèrent ces descentes sont l'objet d'allusions. Avez-vous d'embellie choisi de ne pas aborder frontalement cette question des responsabilités ?

OM : C'est un choix. Je ne donne que des indices car personne ne détient la vérité sur la fin des charbonnages. Les pays les moins développés, y compris en Europe, participent encore à cette histoire mondiale de l'extraction minière. Encore aujourd'hui, en 2020, un bureau continue à embaucher des travailleurs. L'exploitation de ces descentes clandestines est tolérée, car elle freine la fuite des jeunes loin de Jerada. Après avoir fermé une mine qui n'était plus rentable, les ministres n'ont créé aucune alternative d'emploi. Certains peuvent dire des mineurs : et bien, s'ils veulent mourir, alors qu'ils y aillent ! Mais cette phrase passe sous silence une question impossible que je cherche à poser : comment la mission de sauvetage de la mine, clamée partout par les décideurs, a-t-elle pu aboutir à sa liquidation ?

En 1992, le ministre de l'Industrie et des mines a fait appel à un manager français, formé à Wall Street, afin de restructurer et de prolonger l'activité. Il devait surveiller les détournements. Il a décidé de jouer au sauteur : On entre dans la galerie, on nettoie les surfaces, on va voir si on peut continuer. Four redresser la mine, il a appliqué une forme de pression psychologique aux mineurs, en comparant la situation à une guerre. Les sept mille employés de la mine devaient travailler nuit et jour. Des files d'attente énormes se formaient devant les bâtiments. Il a cité un philosophe anglais du XVIII<sup>e</sup> siècle, Samuel Johnson : « La perspective de la pendaison concentre merveilleusement l'esprit. » Lorsque les rebelles de l'époque avaient à choisir entre la corde et le bagne, ils choisissaient la corde. Aujourd'hui, de petits gladiateurs continuent à se suspendre aux cordes pour descendre aux fond des puits de mine ; ils continuent à croire que pour vaincre le désespoir, il ne faut pas avoir peur de mourir. La corde, comme dernière descente.

Cependant, mon but n'est pas de dénoncer les barons du charbon mais plutôt de leur faire entendre la souffrance et les appels des mineurs qu'ils recrutent. Le film va être projeté dans la cité minière et j'espère qu'il pourra provoquer des rencontres, être acteur du changement. Je ne rêve pas de faire des films qui marchent bien, je rêve de films qui soient responsables de leurs actes. Au-delà d'un constat, le film doit traverser ce dont il parle.

Propos recueillis auprès de Ouahib Mortada et Lo Thivolle par Gaëlle Kiliard, dimanche 9 août 2020.

1 : Eddy Yrmin, Je-corps et arts visuels, *Voix/Vises entravées, paroles d'ancipatobrian*, Tumbler n°54, Textes réunis par Décloisirer les arts, juin 2020, p. 72.

Image : *Chinigrammes* • *Beauté vue de haut* • Francesca Venetiano

† Retour en haut

→ Suivant : *Nous la mangrons, c'est la moindre des choses*

Aller au Sommaire

News-Champ • 148 ans • *Quatre* • *Pollux* • *Guillaume* et *Emmanuel* • *Dieu*

14/08/2020 | 14/08/2020