

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'abiment sous le soleil — les locaux-ales, 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 Fordlandia : 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 Fordlandia 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 impasible et inquisiteuse 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. Qui 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 Fordlandia existe toujours. Les insectes et les oiseaux sont bien là. Les papillons des légendes savent bien autre chose que les drones ; les habitant·es de Fordlandia 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 Fordlandia, un seul, il est fou. Il fume des cigarettes grosses comme ça ! L'Indien, il habite dans la rue. »

De Fordlandia 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 Fordlandia d'aujourd'hui, construit sur les séquelles 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 fabriques 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 Fordlandia ; les caméras du pouvoir ne voient rien lorsque l'âme de Guanambi veille sur la forêt.

Les habitant·es de Fordlandia n'ont pas besoin d'une voix pour parler à leur place, et Susana de Sousa Dias les laisse parler, elles/oux qui aiment leur terre. Ne pas pointer du doigt, non plus, ni les gens ni les choses, et accepter l'insaisissable. Simplement, 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 : *Sacred Kingfisher, from Birds of the Tropics series (N38) 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 Miesghani • 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.

Épuisé et à la frontière de la Macédoine, Ahmad gît dans la bousculade, en compagnie de son ami Reza. La télévision est là qui, sûrement, informe. Une productrice de 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 traîniers qui auraient encore l'idée de partir, l'exil, 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'émblée. 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 mouvoir la danse. Leur corps, leur voix, leurs fréquences et le verbe débordé. Ils en profitent avec une impulsion provocante. La présence nous fait rester là. Leurs visages en gros plan, en noir et blanc, se nimbent imperceptiblement d'une aura cinématographique. On se prend à les voir comme les ragazzi de Pasolini : de jeunes gars 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 compatir, 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 « radinerie » des Français ; s'empare violemment contre le collocataire de Reza réfugié 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 réfugié. Il ne cesse de faire face à ses « contraintes » de ne pas paraître « déviant » pour faire prendre des décisions, faire des couilles pleines, « il évoque inlassablement sa débandade, métaphore à ses yeux de l'impuissance. Car Ahmad veut une réussite économique et la liberté individuelle de mourir 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 chambre d'Amiens, on sentira combien ses propos sur son « manque de charme et de sexe » se situe dans l'ambiguïté de l'adulte. L'adulte est mouvement, recherche d'autres choses, une tension vers l'autre. Du désir en action. Mais dans cette quête d'El Dorado, 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 chanceux 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'Azerbaïdjan, 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 jalouse
Ne sait plus sur quelle branche se poser. »

Ils sont, ne leur déplaise, 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 grivois, il se prend à dire : « Ça me saoule, je n'étais pas comme ça avant. » Les propos crus sur ses démagénérations génitales sont repris de séquence en séquence, mais Payam Maleki file avec pudore 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 cinéma. L'espoir d'une relation véritable possible du delà de l'exposition médiatique. On comprend pourquoi Payam Maleki cite Pasolini au seuil de son film :

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

Son film sera l'expression palpitative de son amour pour ces hommes. Il laisse percevoir des états de désirs 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 malice. Mais parfois, sans que l'on s'en rende véritablement compte, il se déplace dans l'espace du film, et la caméra se glisse dans le film qui sans cesse menace de le rejeter comme un corps étranger. Extérieur / intérieur, 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 quel sert de parler encore des risques, des trafics, de xénophobie et de violence policière ? À quel 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 paragraphe sensible d'une expérience. Le cinéaste, les spectatrices, les exilés, prétent 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. Pour comme les journalistes dont ces hommes sont les derniers relais, mais aussi les derniers relais de l'information, l'intellectuel, ventit ses tripes dans le noir de la nuit après avoir consommé avec eux du cristal mort. Il est dépossédé tout à la fois de sa caméra et de son corps. La jungle redévieit cet espace qui l'exclut, et perdit ce qu'elle avait retrouvé furtivement : le sens premier en farci, 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 regarde son téléphone : « Ce sera avec le cul déchiré, si jamais il fait un jour... » La nuit les dévore et les humières crus 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 Cockaigne](#) • Pieter van der Heyden • 1570 ? • Harris Brisbane Dick Fund, 1926

↑ Retour en haut

← Précédent : [Fordlandia Malaise](#)

Aller au Sommaire

NOUS LA MANGERONS, C'EST LA MOINDRE DES CHOSES

Elsa 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 bérégrie : abattre elle-même ses bêtes. Le film la suit dans les rites qui lui permettront d'atteindre ce but. Différents travaux mortuaires, autant de facettes qui 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 contre-carrer son artifice, cette violence industrielle du massacre sanglant, ce lieu où prend vie la transubstantiation de l'animal en produit, cette frontière farouchement légitimée 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 imminent, l'insérer 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 partageons cet irréparable, alors nous, humaines, pourrons 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 prauds et fertiles, brusques et brutaux, parfois apeurés. Il n'est pas question du lieu, de l'auteur : 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 bémolments 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 extériorise la bergère de sa réalité et suggère l'ampleur du mythe. Par là, le film priviliege la passion métémprérique 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 ferment une autre expression, en dehors de la sensibilité brusquante que nous leur trouvions 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 essentieliste 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 réinvention¹ : 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, génératrice nourricière et transformante, 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 la vérité inébranlable, qui ensouffle 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 emploie joyeusement des guirlandes organiques, elle provoque des moments de transmission et d'émergence du savoir que cherche la bergère, par lequel elle souhaite se transformer : la mort fait vie.

Romain Goetz

1 : 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 *feminin*, comme bienfaisantes et procurant du pouvoir — *empowerment*. *Nature* et *feminin* 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 • Cambou-rakis • Paris • 2016

Image : *A Young Man Seized by Death*, from *Himmelwagen auf dem, wer wil lebt*, • Hans Schäuflein • 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](#)



Je ne souhaite pas figer le cadre

Le générique achève, des images revenant sur l'écran. En pleine nuit, un groupe d'hommes traverse les rues désertes, scandant un hymne à leur ville, Jérada, dominée par sa montagne d'anthracite. Ville sinistre depuis la fermeture de la mine, condamnée à vivre en retrait, enfermant leur destin dans des cercles étroits. Ville où la stagnation et le syndicalisme défaillant, où l'abus encore la fierté ouverte. 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 faire entendre leurs voix, battant fustigant les mineurs, dénonçant leur état de dépendance, mais aussi ceux qui dorment et se gavent de l'argent de tous en paix. « *Apophysis* » Vigilante qui exige d'exposer les coupables plutôt que les victimes, de dénoncer l'imposture du monstre afin d'y reconnaître nos humanités turpitudes. À ce risque qu'il y a à dénuder l'écheveau des responsabilités, à focaliser les regards vers les puissances de maire, Ouahib Mortada préfère le courage de l'oralité, de la lâcheté¹. 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 *Numer0 Zéro*. Pourquoi ce choix ?

Ouahib Mortada : Si nous avons choisi avec *Numer0 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 (environnemental, reportage, documentaire) est devenu un peu tout.

Le travail dans ce collectif nous nous renvoyons au collectif *Jeudi et Ouahib Mortada*, en 2008. Ouahib portait tout son projet au *Polygone étroit*, 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 s'est mis en place avec Stéphane Gravat et Bruno Yon. Depuis, nous proposons des ateliers, des projections et des résidences. *Numer0 Zéro* est à notre image : il nous permet de nous renouveler et de renouveler l'autre dimension.

OM : Nous nous sommes associés avec *ReMéa* 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 sensés d'embûches de toutes sortes qui entravent l'aventure filmique. Il est difficile d'obtenir les autorisations de tournage, qu'il s'agisse d'un film fait hors des canaux de l'industrie télévisuelle 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 se peut pas être à tous les extrêmes de la chaîne. Je suis dans ce film. Le documentaire n'est pas toujours facile, mais c'est nécessaire, essentiellement à la production et au montage, pour que le texte flâne à la recherche de l'âme. Les premières images datent de 2004, j'ai monté certaines de ces rushes au *Polygone étroit*. Je traduisais 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 jusqu'en 2008. Ensuite, nous avons été invités à nous installer pour une résidence de montage à Bruxelles. Caroline et moi avons repris ces images, apporté des gars 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'accordent.

LT : Dans tout conte, il y a un fond de vérité qui permet de revenir aux origines de notre histoire. Ouahib, enfin, écoutait les mineurs raconter le mythe de Béni-Ner : « cette montagne est dangereuse, si vous y allez un monstre va manger vos bras, vos corps. Voilà alors par là ! Ce monstre, il n'existe pas et en même temps, il existe.

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

OM : Comme d'autres cinéastes, je dois travailler ma langue d'origine pour qu'elle parle autant aux francophones qu'à des arabophones. Un mot mal placé peut suffire pour que je sois, moi même, mal compris d'un algérien. La langue est un moyen de faire échouer le conteur. Mais il faut faire un compromis avec les gens de se rassembler, même s'ils parlent 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'accordent.

LT : Dans tout conte, il y a un fond de vérité qui permet de revenir aux origines de notre histoire. Ouahib, enfin, écoutait les mineurs raconter le mythe de Béni-Ner : « cette montagne est dangereuse, si vous y allez un monstre va manger vos bras, vos corps. Voilà alors par là ! Ce monstre, il n'existe pas et en même temps, il existe.

L'image fonctionne contrarialement, 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. Ce qu'on faites sont souvent velléitaires, une sorte de malice. Les mineurs avaient besoin de se livrer et je ressentais beaucoup de joie à pouvoir les filmer. Alors, je ne craignais pas la caméra, j'écris comme je parle, je filme comme je me 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 mineurs de Jérada et de Jorf, et les mineurs de la mine de fer de Tizi-Ouzou qui ne connaissent pas leur passé. La ville ne retient pas assez leur attention.

LT : Caroline et moi avons été attrapés par cette rugosité de l'image. Cela nous a fait tout ! Ouahib filme librement, il filme ce qu'il vit : la peur de filmer les mineurs, la complexité de les filmer. Monter 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 tremble, pour moi, ce n'est pas du cinéma ! Cela ne me plaît pas de le garder. Ce fut un moment crucial du montage, je voulais raconter par des cadres, j'ai dû donner cette liberté à Ouahib pour qu'il ne me mente pas. L'avantage, c'est que le 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 filmait l'anciale des anciens de Jérada, qui permet aux personnes qui en sont parties de se retrouver, sa caméra ne tremblait plus. Nous avons compris que ces images appartenait à une autre histoire.

OM : Je ne suis pas un membre actif de l'amicale de Jérada. J'ai filmé leurs réunions et je pense que ces images vont trouver une place dans un autre film. Je continue les récits en prenant de nombreux différents, d'origines différentes. Il me suffit de faire le récit d'un ancien film, d'enlever de la mine, intitulé *Jérada* – le nom de la ville avait 1932. J'ai pensé *Mineurs* comme le premier volet d'un triptyque qui irait jusqu'à la fin des descendances. 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 descendances sont l'objet d'allusions. Avez-vous d'emblée choisi de ne pas aborder frontallement 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 moins développés, y compris en Europe, participent encore à cette histoire mondiale de l'extraction minière. Encore aujourd'hui, en Algérie, il y a toujours des mines. L'exploitation des descendances clandestines est prélevée, car elle révise la faute des jeunes loin de la mine. Après avoir fermé une mine qui n'était plus rentable, les mineurs n'ont aucune alternative d'emploi. Certains peuvent dire des mineurs : et bien, ils veulent mourir, alors qu'ils y affluent ! Mais cette phrase passe sous silence une question impossible que je cherche à poser : Comment la misère de la mine, clairement partagé par les déclairs, a-t-elle pu aboutir à sa liquidation ?

En 1992, le ministère 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 sauveur : On entre dans les galeries, on nettoie les surfaces, on voit si on peut continuer. Pour redresser la mine, il a appliquée une forme de pression psychologique aux mineurs, en comparant leur salaire à ce qu'ils gagnaient en surface. Il leur a demandé de travailler nuit et jour. Des files d'attente énormes se formaient devant les bâtiments. Il a cité un philosophe anglais du XVII^e siècle, Samuel Johnson : « La perspective de la pendaison concerne merveilleusement l'esprit. » lorsque les rébels de l'opposition avaient à cheval entre la corde et le bâton, ils choisissaient la corde. Les fils de la mine gagnaient plus que les autres. Il se souvient que pour descendre pour dérober, il ne faut pas avoir peur de mourir. La corde, comme dernière descente.

Cependant, mon but n'est pas de dénoncer les horreurs du charbon mais plutôt de leur faire entendre la souffrance et les appels des mineurs qu'ils recruteent. 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 Billard, dimanche 9 août 2020.

1 : Eddie Firmin, Je-corps et arts visuels, *Voix/voies entravées, percées émancipatrices*, Tumulus n°54. Textes réunis par décoloniser les arts, juin 2020, p. 72.

Image : Chimigrammes • Beauté vue de haut / Francesca Veneriano