



Rabah Ameur-Zaïmeche, cinéaste de contrebande

Sidoine Janiere

► To cite this version:

Sidoine Janiere. Rabah Ameur-Zaïmeche, cinéaste de contrebande. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-02945373

HAL Id: dumas-02945373

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02945373>

Submitted on 22 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paul-Valéry Montpellier 3

Mémoire de Master 1 Arts du Spectacle
Parcours Études cinématographiques et audiovisuelles



Rabah Ameer-Zaïmeche, cinéaste de contrebande

Sidoine JANIÈRE

N° étudiant : 21502782

Sous la direction de M. Vincent DEVILLE

Année universitaire 2018-2019

Je, soussigné Sidoine Janière, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Date : 30 mai 2019

Signature :

REMERCIEMENTS :

En premier lieu, je tiens à remercier vivement Vincent Deville qui a accepté de diriger mes recherches, et dont les remarques et conseils m'ont aiguillé tout au long de cette année et me sont toujours apparus très précieux.

Je remercie également mes relecteur.ice.s, Catherine J. et Thierry C., pour leur patience et leurs retours.

Enfin, mes remerciements vont bien évidemment à mes ami.e.s et camarades de route : Vincent P., Zoé Z., Esteban J., Clément M., Gueric G., Justine C., Simon B. et tout.es les autres de Montpellier et d'ailleurs, sans qui ce mémoire ne ressemblerait sans doute pas à cela aujourd'hui.

« On ne se soulève pas sans une certaine *force*. Quelle est-elle ?
D'où vient-elle ? N'est-il pas évident – afin qu'elle s'expose et
se transmette à autrui – qu'il faut savoir lui donner forme ? »

Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*

« Monté sur la potence
Je regardai la France
Je vis mes compagnons
À l'ombre d'un, vous m'entendez,
Je vis mes compagnons
A l'ombre d'un buisson. »

La complainte de Mandrin

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
I – ALLER À L’ENCONTRE DES FORMES DU CINÉMA DOMINANT	9
I.1 – Des films hybrides aux formes multiples	10
I.1.A – Un amateurisme revendiqué	10
I.1.B – Entre fiction et documentaire	13
I.1.C – Une dimension anti-spectaculaire.....	17
I.2 – Un positionnement contre la transparence	21
I.2.A – La distanciation	21
I.2.B – Des films au travail	23
I.2.C – Des interstices comme moments de réflexion.....	26
II - ... POUR PERMETTRE UNE JUSTE REPRÉSENTATION DES SUJETS FILMÉS ...	30
II.1 – Déléguer la parole	31
II.1.A – Dans la lignée de l’anthropologie partagée	31
II.1.B – Donner une place à ceux que l’on filme.....	34
II.2 - ... Afin d’exposer avec justesse.	38
II.2.A – Mettre en lumière des corps et des dialectes.....	38
II.2.B – Du portrait de groupe aux singularités des individus.....	42
II.2.C – Sortir de la stigmatisation	45
III – ... ET AFFIRMER LA DIMENSION POLITIQUE DE SON CINÉMA.	49
III.1 – Un certain rapport à l’Histoire	50
III.1.A – Contre l’Histoire dominante.....	50
III.1.B – Filmer toujours au présent : donner à voir les aspirations d’aujourd’hui.....	54
III.2 – L’appel à la lutte.....	58
III.2.A – L’implication de l’auteur dans le film	58
III.2.B – Éloge du soulèvement	61
III.3 – À la recherche d’un espace privilégié	65
III.3.A – La communauté : entre impasse et solution.....	65
III.3.B – Contre la société marchande : le repli vers la nature	69
CONCLUSION.....	74
FILMOGRAPHIE	77
BIBLIOGRAPHIE	80
ANNEXE – Entretien avec Simon Bothorel, étudiant en cinéma et stagiaire sur <i>Terminal Sud</i>	85

INTRODUCTION

En 1970, Jean-Luc Godard publiait le manifeste *Que faire ?* dans lequel il opposait en quarante points successifs deux postures selon lui antagonistes : faire des films politiques et faire politiquement des films. En refusant de « rester un être de classe bourgeoise » et de « faire des descriptions de situations¹ », Godard y prône la nécessité de « prendre une position de classe prolétarienne » afin de « faire une analyse concrète de situation concrète² » en vue d'adopter la deuxième posture. Le cinéma est donc ici revendiqué clairement comme un acte militant par Godard. Cette réflexion, bien que portée au début des années 1970 par le cinéaste, semble toujours d'actualité, comme en témoigne le numéro 714 des *Cahiers du cinéma* intitulé « Le vide politique du cinéma français », dans lequel Stéphane Delorme fait le « constat alarmant que le cinéma français de fiction fait tout pour se débarrasser de la politique³ ». Néanmoins, cette façon de se servir « des images et des sons comme des dents et des lèvres pour mordre⁴ » et de penser l'acte cinématographique comme un engagement politique se retrouve chez certains auteurs contemporains, et me semble particulièrement résonner avec le travail de Rabah Ameur-Zaïmeche. Ce réalisateur franco-algérien présente à ce jour cinq films à son actif, et son sixième long-métrage est en phase de post-production au moment même où j'achève ce mémoire. Ameur-Zaïmeche m'apparaît en effet être l'une des figures majeures du cinéma politique français contemporain tant il s'emploie à « montrer le peuple en lutte⁵ » tout en se positionnant en marge du système de production classique, investissant la fiction comme un véritable espace de liberté, une zone d'autonomie dont il faut s'emparer. En effet, outre la nécessité apparente de dénoncer les systèmes de domination et les violences sociales subies par le peuple, faire du cinéma un acte politique suppose, aujourd'hui plus que jamais, de se positionner contre les images dominantes dont le flux incessant empêche toute réflexion vis-à-vis de ces représentations calibrées du réel. D'une part, les sujets auxquels s'attaque Ameur-Zaïmeche dans ses films sont la preuve directe de son engagement : il témoigne de la répression subie en banlieue dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* (2001) ; dénonce l'absurdité de la double peine dans *Bled Number One* (2006) ; ou pose la question de l'instrumentalisation de la religion dans *Dernier Maquis* (2008). Mais il s'agira ici pour nous de tenter de démontrer que, dans sa pratique même du cinéma et des motifs qu'il travaille au sein de ses films, Rabah Ameur-Zaïmeche conçoit la création cinématographique comme un acte politique de résistance aux formes et aux discours dominants.

¹ GODARD Jean-Luc, « Que faire ? » dans *Afterimage* n°1, avril 1970, reproduit en ligne sur le site *Dérives.tv*.

² *Loc. cit.*

³ DELORME Stéphane, « Vide politique » dans *Cahiers du cinéma* n°714, septembre 2015.

⁴ GODARD Jean-Luc, « Que faire ? », *op. cit.*

⁵ *Loc. cit.*

Le réalisateur débute le cinéma après un master d'anthropologie en réalisant *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* en 1999, un film qui s'annonce rapidement comme une aventure collective en marge du système économique et du paysage audiovisuel français. L'amateurisme de ce film, son tournage éclaté sur plusieurs années⁶ et la justesse avec laquelle il traite son sujet illustrent déjà la manière de faire du réalisateur. Cette idée d'agir en parallèle du circuit cinématographique et de s'introduire presque clandestinement dans ce milieu nous poussent à vouloir explorer ici les films d'Ameur-Zaïmeche à l'aune de la notion de « contrebande ». Si c'est un terme qui revient régulièrement lorsque ses films sont évoqués dans la presse, c'est qu'Ameur-Zaïmeche semble en effet agir en véritable contrebandier au sein d'un système cinématographique relativement uniformisé. Sans cesse en mouvement, il propose un cinéma hybride dans lequel il contourne les attentes des producteurs⁷, introduisant une parole trop souvent réprimée en laissant une forte part d'expression aux personnes qu'il filme, et allant jusqu'à donner corps à des figures majeures de la contrebande du 18^{ème} siècle en filmant la troupe de Louis Mandrin dans *Les Chants de Mandrin* en 2012.

De fait, il semble important de revenir sur le terme de « contrebande » afin de mieux appréhender ce qui en découle et de définir clairement en quoi cela viendra éclairer notre recherche. Selon sa définition la plus stricte, la contrebande est l'introduction clandestine, via un commerce parallèle, de marchandises prohibées dans un pays. Le contrebandier et sa bande, en amis du peuple, vont donc chercher à se procurer des ressources par des moyens irréguliers afin de les introduire clandestinement dans un milieu et de les délivrer au gré de l'industrie marchande en place. Il semble déjà que le champ sémantique déployé nous éclaire et nous offre des pistes de réflexions sur le rapprochement possible entre la réalisation d'un film et l'acte de contrebande. D'une part, l'idée de troupe est au centre de l'œuvre de Rabah Ameur-Zaïmeche, qui s'est constitué au fil de ses réalisations une solide bande de cinéma dont les postes semblent interchangeables d'un film à l'autre. De plus, s'il n'a pas suivi de formation classique de cinéma, les images qu'il va produire se détachent de l'académisme et de la perfection qui peuvent en découler. En se positionnant contre un cinéma que l'on pourrait désigner de « dominant », et en donnant à voir ses aspirations politiques, Ameur-Zaïmeche s'illustre donc en contrebandier dans le paysage cinématographique français contemporain. Par ailleurs, on retrouve dans l'ouvrage *Contrebande et contrebandiers d'aujourd'hui* de Paul Bequet une définition fort intéressante qui semble bien résumer les enjeux de cette notion :

⁶ AZOURI Philippe et SEGURET Olivier, « *Wesh Wesh* signé cité », *Libération*, 30 avril 2002.

⁷ FRODON Jean-Michel et DELORME Stéphane, « Rabah Ameur-Zaïmeche : sous tension avec amour », *Les cahiers du cinéma* n°612, mai 2006.

« Aujourd'hui, la contrebande, si elle est devenue moins spectaculaire [...], reste cependant une infraction fort bien originale. L'étude de ses formes multiples pose de nombreuses questions tant humaines qu'économiques [...], c'est ce qui en fait l'intérêt.⁸ »

Ainsi, si les films de Rabah Ameur-Zaïmeche peuvent relever d'une forme de « cinéma de contrebande », c'est qu'ils sont eux-mêmes faits en parallèle de l'industrie du cinéma dominant, et que le réalisateur y travaille des formes non communes, en adéquation avec son projet cinématographique et politique. Au fil de cette recherche, nous chercherons donc à savoir en quoi le cinéma de contrebande mis en place par Rabah Ameur-Zaïmeche lui permet d'exposer son discours. L'expérience du tournage et l'esthétique qu'il développe au sein de ses films sont-elles à même de donner forme aux enjeux politiques que suppose cet acte cinématographique ?

Afin de mener à bien notre étude, nous nous appuierons sur des scènes issues de l'ensemble des films de Rabah Ameur-Zaïmeche que nous confronterons et que nous analyserons en nous appuyant sur divers textes théoriques venant éclairer nos propos. Mais nous nous autoriserons également à aller puiser des ressources du côté de la génétique, puisque cela nous permettra parfois de mieux appréhender les intentions de l'auteur. Si nous ne consacrerons pas directement de partie dédiée à la notion de contrebande, cette dernière sera régulièrement convoquée dans notre analyse, de manière à mettre en lumière la façon dont les formes ou les motifs du cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche s'en rapprochent.

Nous nous intéresserons donc dans un premier temps à la manière dont Ameur-Zaïmeche cherche, via le système de production qu'il invente, à contrecarrer les formes du cinéma dominant sur le versant de l'esthétique. Puisqu'il s'agit pour lui d'effectuer son travail en parallèle des attentes marchandes du paysage audiovisuel français, nous verrons ici en quoi cela relève d'un acte de résistance envers ces dernières. Puis, nous chercherons ensuite à savoir en quoi ces manières de faire lui permettent de délivrer une image juste des sujets qu'il filme, dans un acte d'introduction presque clandestine de visages, de paroles et de points de vue au sein des représentations dominantes. Enfin, nous verrons comment Ameur-Zaïmeche expose au sein de ses films son discours, et la manière dont le cinéma apparaît comme une arme au service de son engagement mais également comme le lieu d'une utopie politique qu'il cherche à mettre en place.

⁸ BEQUET Paul, *Contrebande et contrebandiers*, P.U.F, 1959, p.68.

I – ALLER À L'ENCONTRE DES FORMES DU CINÉMA DOMINANT ...

Préambule

Dans *Cinéma contre Spectacle*, Jean-Louis Comolli effectue un retour sur la « société du spectacle » telle que théorisée près de quarante ans plus tôt par Guy Debord dans son essai éponyme. L'auteur y affirme que « d'un pôle, d'un tropique à l'autre, le capital sous ses formes actuelles a trouvé l'arme absolue de sa domination : les images et les sons mêlés⁹ ». Il rejoint ainsi la thèse développée par Debord, qui démontrait de manière prophétique que l'alliance de la marchandise et du spectacle viendrait à gouverner le monde. En tant qu'objet audiovisuel, le cinéma serait alors inévitablement devenu un instrument de contrôle social et idéologique du fait de cette uniformisation des images et des sons. Pour autant, Comolli se veut quelque peu optimiste et rappelle que « la mise en scène, c'est la question de la place du spectateur. Mettre en scène, c'est considérer le spectateur comme susceptible de se transformer.¹⁰ » Le cinéma, bien qu'asseyant notre aliénation, serait alors à même de nous sortir de notre passivité.

Comme les contrebandiers qui agissaient en leur temps contre les politiques mercantilistes des états, certains cinéastes prennent position, refusent les normes imposées par le cinéma industriel et tentent d'aller à l'encontre de cette spectacularisation du réel qui biaise notre regard. Il est évident que les choix politiques et esthétiques se répondent, et que la mise en scène témoigne donc d'un certain rapport au monde. Nous tenterons alors dans cette première partie de comprendre comment Rabah Ameur-Zaïmeche cherche lui aussi à déplacer nos attentes, à perturber notre position passive de spectateur pour mieux diriger notre regard.

⁹ COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p.8.

¹⁰ *Id.*, *Voir et pouvoir*, Verdier, 2004, p.83.

I.1 – Des films hybrides aux formes multiples

I.1.A – Un amateurisme revendiqué

Au regard de ses films, il semble clair que Rabah Ameur-Zaïmeche peut être considéré comme un cinéaste amateur au sens de « celui qui aime¹¹ » et qui se positionne de fait contre un cinéma industriel régi par l'argent et la technique. Dans ses deux premiers films, il va d'ores et déjà filmer son cercle proche en mettant en scène les membres de sa famille (Yazid et Zina sont respectivement joués par Brahim et Djamil Ameur-Zaïmeche dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* (2001), et le générique d'ouverture de *Bled Number One* (2006) nous présente d'entrée de jeu une liste d'acteurs tous issus de sa famille). Il s'ancre donc d'emblée dans un « espace familial » qui serait, d'après Gérard Odin, le premier terrain de l'amateur :

« Le cinéaste familial apparaît comme l'amateur type : il sature quasiment tous les critères définitionnels de l'amateur sur l'axe de la profession : le cinéma n'est évidemment pas son métier, il ne vit pas de sa pratique [...], il n'a pas de formation et n'a donc pas de compétences spécifiques.¹² »

En effet, lorsqu'il se lance dans le projet de *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* en 1994, Rabah Ameur-Zaïmeche est encore étudiant en anthropologie urbaine. Il n'a alors aucune formation en cinéma et décide de produire lui-même son film grâce à de l'argent touchée d'un héritage¹³. Si, dans un premier temps, il ne vit pas de son travail, c'est bien qu'il se positionne contre un cinéma professionnel où prime le rapport au marché, allant plutôt chercher dans cette pratique quelque chose de l'ordre du plaisir. De plus, c'est en véritable contrebandier que Rabah Ameur-Zaïmeche s'insinue dans le milieu audiovisuel, puisque l'on appelle « de contrebande » une « personne qui s'est introduite dans une société sans y être reconnue¹⁴ ». Encore étudiant, il va chercher à « se procurer des ressources par des moyens irréguliers¹⁵ », louant du matériel à la Fnac et prélevant le film sur des cassettes vidéo¹⁶. De fait, il s'initie lui-même aux pratiques de mise en scène et néglige donc la grammaire cinématographique. Les images qu'il produit ne sont pas dénuées d'imperfections, mais ces dernières

¹¹ Définition d'« amateur » sur le *Trésor de la Langue Française* Informatisé.

¹² ODIN Roger, « La question de l'amateur » in *Communications* n°68, 1999, *Le cinéma en amateur*, sous la direction de Roger Odin, p.49.

¹³ AZOURI Philippe et SEGURET Olivier, « *Wesh Wesh* signé cité », *Libération*, 30 avril 2002.

¹⁴ Définition de « de contrebande » sur le *Trésor de la Langue Française* Informatisé.

¹⁵ BEQUET Paul, *Contrebande et contrebandiers*, P.U.F, 1959, p.22.

¹⁶ AZOURI Philippe et SEGURET Olivier, « *Wesh Wesh* signé cité », *Libération*, 30 avril 2002.

sont gardées telles quelles dans le montage final de ses films. À de nombreuses reprises, on peut apercevoir la caméra, la perche ou leurs ombres à l'image, mais ces erreurs apparentes sont conservées et assumées par le réalisateur. Cela rejoint bien l'idée de Jean-Louis Comolli qui affirme dans *Cinéma contre Spectacle* qu'il faut mener une lutte « contre les formes même que le spectacle met en œuvre pour dominer¹⁷ ». En effet, en ne refusant pas les imperfections techniques, mais au contraire en les accueillant dans ses films, Ameur-Zaïmeche se positionne contre une uniformité des images et des sons, et participe de fait à l'invention de formes nouvelles. Ainsi, le cinéaste ne cherche pas la perfection et la maîtrise totale sur son film, mais revendique au contraire la création comme un cheminement de la pensée. Il semble alors privilégier le geste à la technique puisqu'il n'a pas pour objectif premier de réaliser une scène préalablement pensée et écrite. Le film peut donc être simplement vu comme l'affirmation d'une subjectivité, d'un point de vue qui se construit en collaboration avec les personnes filmées et qui évolue au cours du tournage. Il s'agit pour Ameur-Zaïmeche de faire exception partout où il semble que l'on aménage la règle¹⁸.

En 1969, Julio-Garcia Espinosa, réalisateur et scénariste cubain, rédige son manifeste *Pour un cinéma imparfait*, dans lequel il fait l'état des lieux d'un cinéma latino-américain qui commence à être reconnu à l'international. Or, une reconnaissance internationale témoigne d'une certaine perfection. Et c'est cette dernière qui inquiète Garcia-Espinosa car pour lui, « un cinéma parfait – techniquement et artistiquement abouti – est presque toujours un cinéma réactionnaire¹⁹ ». Si ce texte peut paraître éloigné des films d'Ameur-Zaïmeche, aussi bien dans le temps que dans l'espace, les idées qu'apporte Garcia-Espinosa semblent toujours d'actualité, et résonnent d'une certaine manière avec la pratique du réalisateur. Ce refus d'un dogme de la perfection permet en effet à Ameur-Zaïmeche d'aller vers un nouveau système de représentation, ce qui rejoint à nouveau la thèse que soutient Garcia-Espinosa lorsqu'il écrit que « le cinéma imparfait ne s'intéresse plus à un goût déterminé, et encore moins au « bon goût ». Il ne s'intéresse plus à trouver de la qualité dans les œuvres d'un artiste.²⁰ ». Le cinéaste amateur, en refusant de la sorte la dictature du « bien fait », privilégie donc la force du contenu et l'authenticité. Or, *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* peut-être vu comme une description assez réaliste de la vie en banlieue, dressant le portrait d'une communauté sans cesse confrontée à la violence d'état. Rabah Ameur-Zaïmeche revendique donc son amateurisme en choisissant de poser sa

¹⁷ COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p.10.

¹⁸ J'emprunte cette formule au film sur Notre Dame des Landes qui pastiche Jean-Luc Godard, *Vent d'Ouest* (2018), me référant notamment au passage où les auteurs affirment qu'« aujourd'hui c'est le règne des techniciens », reprenant eux-mêmes les paroles de Godard dans *Je vous salue Sarajevo* (1993) où le cinéaste déclame qu'« il y a la culture qui est de la règle. Il y a l'exception qui est de l'art. [...] Il est de la règle de vouloir la mort de l'exception ».

¹⁹ GARCIA-ESPINOSA Julio, « Pour un cinéma imparfait », dans *Ciné Cubano* n°140, 1969.

²⁰ *Ibid.*

caméra dans la cité des Bosquets où il a grandi et en privilégiant la justesse de son propos à l'excellence formelle. Dans son texte *Le petit autre*, Gérard Leblanc affirme par ailleurs que les imperfections techniques peuvent être vues comme une critique des normes en vigueur dans le cinéma professionnel, et il ajoute que si l'amateur « offre des documents bruts, ses images sont sincères, vraies, pures²¹ ». Ainsi, les imperfections seraient étroitement liées à la justesse du propos et de la représentation.



Présence de la perche et de la caméra à l'image dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*

Privilégier la justesse du propos à l'excellence formelle.

Par ailleurs, si les trois derniers films en date du réalisateur présentent, eux, une certaine perfection à l'image, Ameur-Zaïmeche cherche toujours à se mettre en danger et à bousculer le film afin qu'il conserve un certain dynamisme. Ainsi, il refuse de figer le film dans sa perfection technique et cherche au contraire à le faire déborder. Cette impression de spontanéité passe par exemple par le choix de travailler avec des acteurs amateurs, par le recours à l'improvisation ou bien par l'utilisation récurrente du plan séquence au sein de son cinéma. En effet, le réalisateur cherche sans cesse à enregistrer l'action dans sa globalité, ce qui suppose évidemment des imperfections dues à l'unicité de la prise et des temps de latence qui sont donnés à voir comme la trace du travail de l'équipe. À la fin des *Chants de Mandrin*, le Marquis, interprété par Jacques Nolot, déclame face caméra dans un long plan séquence les vers qui composent les dits Chants. Dans ce plan fixe et frontal sur l'acteur, le temps de la prise semble donc concorder avec le temps réel de l'action. Il s'agit là d'une prise de risque de la part du réalisateur qui opère un choix fort en acceptant les temps morts inévitables, hiatus qui surviennent au fil de la prise. Pour accompagner le poème, de la musique est jouée en direct, ce qui

²¹ LEBLANC Gérard, « Le petit autre ». In *Communications* n°68, 1999, *Le cinéma en amateur*, sous la direction de Roger Odin, p.37.

vient à nouveau ajouter de la spontanéité et du dynamisme à la scène. À la fin de sa tirade, Jacques Nolot oublie le dernier vers, et Rabah Ameur-Zaïmeche, plutôt que de couper et de retourner le plan afin d'assurer la perfection de la prise, s'introduit sur le plateau et vient saisir l'acteur par le col en lui criant au visage la phrase évincée. Jacques Nolot, d'abord perturbé, se ressaisit et finit alors de déclamer son texte. Jean-Louis Comolli insiste dans *Voir et Pouvoir* sur la question du temps, de la durée qu'il considère comme essentielle au cinéma. Il y affirme que « ce ne sont pas tant les images qui manquent, que les images qui durent²² ». Ainsi, nous pouvons ici voir le choix de la durée de la prise comme un véritable acte de résistance pour Ameur-Zaïmeche. Il s'agit d'imposer ce temps réel aux spectateurs trop souvent habitués à la coupe, à l'enchaînement et à la fragmentation de l'action. Mais plus précisément, en recourant de la sorte au plan-séquence, le film s'ouvre aux aléas du réel et induit une représentation plus rugueuse, moins lisse que si l'action avait été préalablement découpée.

Ainsi, lorsque Jacques Rancière affirme que « l'amateurisme est aussi une position théorique et politique, celle qui récuse l'autorité des spécialistes en réexaminant la manière dont les frontières de leurs domaines se tracent à la croisée des expériences et des savoirs²³ », cela semble bien concorder avec le parcours de Rabah Ameur-Zaïmeche. Ce dernier a tracé son itinéraire singulier en faisant le pas des études anthropologiques jusqu'au cinéma, et présente aujourd'hui des films refusant une certaine norme esthétique au profit d'une recherche de justesse dans le discours critique qu'il dresse sur le monde qu'il observe. Nicole Brenez affirme également que « faire des images, quel que soit l'instrument dont on dispose [...], quels que soient les moyens de production que l'on accepte, conquiert ou s'accorde, c'est s'attribuer une parcelle de pouvoir symbolique : pouvoir de créer quelque chose qui n'était pas là, pouvoir de conserver quelque chose qui était ou qui aurait été là, pouvoir de transmission, d'intervention, d'affirmation, de suggestion²⁴ ». De fait, Ameur-Zaïmeche va à la conquête des images, qu'il produit avec des instruments rudimentaires, et cherche ainsi à filmer ce qui n'est pas donné à voir, ici la banlieue parisienne dans toute sa complexité. Se faisant, il entre déjà en lutte et affirme son geste de réalisation comme un acte politique.

1.1.B – Entre fiction et documentaire

Par les dispositifs mis en place qui induisent un rapport plus ou moins fort au réel, chacun des films de Rabah Ameur-Zaïmeche dépasse la simple affiliation au « documentaire » ou à la « fiction », à

²² COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004, p.51.

²³ RANCIERE Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique, 2011, p.14.

²⁴ BRENEZ Nicole, « Pages arrachées au livre de l'histoire culturelle » dans *Cinéma/Politiques trois tables rondes*, coordonnées par BRENEZ Nicole et ARNOLDY Edouard, 2005, reproduit en ligne sur le site *Débordements*.

des degrés certes différents. Il s'agit en effet de films hybrides qui brouillent les pistes, faisant sans cesse le pas entre l'une et l'autre de ces deux démarches cinématographiques. Ameur-Zaïmeche se définit lui-même comme un réalisateur de fiction, et ses films semblent en effet répondre à une certaine attente fictionnelle : on y trouve à chaque fois des acteurs jouant des personnages qui évoluent dans des situations plus ou moins écrites, et les deux derniers films en date du réalisateur sont de véritables « films en costumes » malgré leur minimalisme apparent. Pour autant, ils demeurent tous empreints d'une forte dimension documentaire qui surgit par endroits et vient bousculer les aprioris du spectateur.

D'une part, Rabah Ameur-Zaïmeche s'attache le plus souvent possible à mettre en scène des acteurs amateurs qui jouent de manière plus ou moins directe leurs propres rôles. En cela, bien que répondant à des situations préétablies liées au déroulement narratif de l'histoire, ces acteurs-personnages se font les témoins, au sein du film, de la réalité sociale et historique qu'ils vivent et apportent une première dimension documentaire aux scènes mises en images par le réalisateur. Dès l'ouverture de *Bled Number One*, une ambivalence entre fiction et documentaire se fait ressentir. Le film s'ouvre sur un long travelling descriptif qui longe la route d'un village algérien. Si on peut dans un premier temps se croire face à une séquence documentaire, c'est que le réalisateur capte ici le réel, ce qui se présente à la caméra, en en gardant toutes les imperfections (notamment les quelques regards caméras), mais dans un même temps, il réemploie la musique de *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* et plonge d'emblée le film dans la même diégèse, donc dans un univers fictionnel. De plus, le dispositif choisi par Ameur-Zaïmeche vient renforcer cette porosité entre fiction apparente et captation du réel. En laissant les acteurs improviser sur le plateau, il laisse vivre les êtres à l'écran et ceux-ci vont en effet réellement marquer le film de leur personne. Dans *Dernier Maquis* par exemple, le rôle de l'imam est tenu par Lardi Zekkour, un homme trouvé sur le lieu même du tournage, acteur le temps d'un film, qui s'avère être lui-même imam dans la vie²⁵. En utilisant de la sorte le réel pour nourrir son récit, Rabah Ameur-Zaïmeche bouscule les codes préétablis d'un cinéma trop souvent uniforme scindé entre le documentaire et la fiction. Dans une scène au début du film, l'imam s'entretient avec Titi (Christian Milia-Darmezin) qui se questionne sur la religion. Si cette discussion a certes pour but d'introduire les personnages et la situation de conflit entre le patron et ses employés qui sera développée tout au long du film, l'imam y tient un discours personnel sur la pratique de l'Islam, déclarant que c'est la sincérité qui devrait primer et que c'est à ses yeux le cœur même de la religion. Ce dialogue dépasse donc le simple cadre scénaristique préétabli. Ainsi, Lardi Zekkour, qui joue d'une certaine manière son propre rôle ici, va permettre d'ancrer davantage le film dans le réel en lui

²⁵ PASQUIER Marion, « Le cinéma pour seul discours », sur *Critikat*, 21 octobre 2008.

imposant sa manière d'être, sa pensée, sa façon de s'exprimer devant la caméra qui ne fait alors qu'enregistrer ce qui se présente à elle.

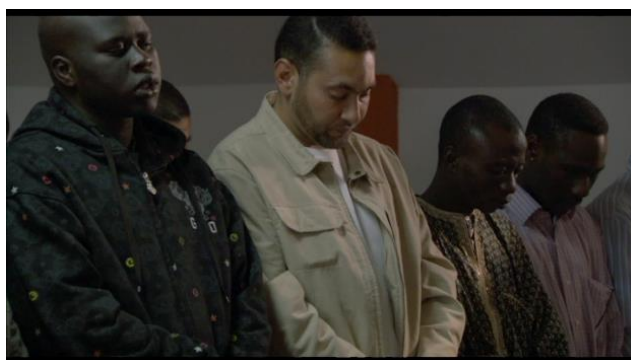
Il s'agit bien là pour Rabah Ameur-Zaïmeche d'ancrer ses films dans un certain réalisme cinématographique en accordant une importance primordiale à la vérité des propos et des situations qu'il met en scène. Bien qu'il s'agisse de fictions, la réalité va sans cesse s'infiltrer dans les films en survenant à des moments parfois inattendus. Si les cinq longs métrages du réalisateur sont essentiellement constitués de situations concrètes jouées par des acteurs, les quelques imperfections apparentes sont bien la preuve que la vie prend le dessus sur le tournage et vient affecter directement les scènes de l'intérieur. Dans une séquence des *Chants de Mandrin*, par exemple, le Marquis et le colporteur se retrouvent assis à converser dans un carrosse qui avance sur une route sinueuse. La discussion est filmée en plan-séquence ce qui, en plus d'assurer la continuité réaliste de la scène, renforce indéniablement l'idée de l'enregistrement brut d'une situation dans sa globalité. Par ce refus de découpage et la durée ainsi imposée par la prise, Ameur-Zaïmeche va chercher à capter une étincelle, un instant où la vie déborde dans le film et vient saisir le spectateur. Dans cette scène, le colporteur, joué par Christian Milia-Darmezin, est pris d'un haut-le-cœur et finira par vomir. Dans le même temps, Jacques Nolot, qui joue le Marquis, ne peut étouffer son fou rire, et quitte alors son personnage le temps d'un dérapage pourtant gardé tel quel dans la séquence. Or, dans son manifeste *Pour un cinéma imparfait*, Julio Garcia-Espinoza présente un cinéma qui, par de nombreux aspects, ne semble pas si éloigné du projet esthétique d'Ameur-Zaïmeche. Il insiste par exemple sur le fait que :

« Le cinéma imparfait peut utiliser le documentaire, la fiction, ou les deux. Il peut utiliser un genre ou un autre ou tous les genres. Il peut utiliser le cinéma comme un art pluriel ou comme une expression spécifique. Cela lui est égal. Ce type d'alternatives et de problèmes ne l'intéressent pas. [...] Le cinéma imparfait peut être aussi amusant. Amusant pour le cinéaste et pour son nouvel interlocuteur. Ceux qui luttent ne luttent pas à côté de la vie, mais à l'intérieur de la vie. La lutte est la vie et vice versa.²⁶ »

Ainsi, en conservant dans la scène ce dérapage qui peut à première vue apparaître comme une erreur ou une imperfection d'un point de vue technique, Ameur-Zaïmeche illustre en fait la manière dont la vie peut s'infiltrer dans le film, ce qui apporte paradoxalement une impression de réalisme supplémentaire, ou du moins une certaine vitalité au sein de la séquence.

²⁶ GARCIA-ESPINOSA Julio, « Pour un cinéma imparfait », dans *Ciné Cubano* n°140, 1969.

De plus, si les dispositifs mis en place par Rabah Ameur-Zaïmeche sont multiples au fil des tournages, ils le sont également à l'intérieur d'un même film. De fait, nous pouvons observer que de nombreuses ruptures de tons s'accompagnent de ruptures de formes dans son cinéma. Des scènes qui relèvent purement de la fiction côtoient parfois au sein du même film des situations très proches du documentaire. C'est le cas dans *Dernier Maquis*, dont la scène finale peut être vue comme un exemple assez signifiant de cette pratique. Dès son ouverture, un lent panoramique vertical descend le long d'une tour de palettes dont le rouge ressort du noir profond de la nuit. La musique extradiégétique plutôt enivrante qui accompagne ce mouvement va peu à peu prendre le dessus sur l'ambiance sonore, et nous plonge alors dans une scène très onirique. Le jeu des couleurs au sein des plans très picturaux, les transpalettes tournoyant au rythme de la musique comme dans une valse, tout nous indique qu'il s'agit là d'une séquence purement fictionnelle à la mise en scène très aérienne, détachée du réalisme pourtant inhérent au reste du film. En effet, ce dernier n'en demeure pas moins proche du milieu qu'il met en scène, et présente en son sein des séquences relevant du documentaire. Le dispositif n'est alors plus le même : dans une esthétique sobre, proche de la captation, Rabah Ameur-Zaïmeche va par exemple chercher à filmer avec beaucoup de justesse la prière dans la mosquée. Le cinéaste prend en effet le temps d'enregistrer le chant de la prière en entier dans un plan unique, non découpé. C'est bien la restitution exacte de la parole dans la durée et le choix de cadrer l'homme de face et à la longue focale, qui confèrent la bonne distance à la prise, entre pudeur et proximité. D'abord dans une succession de plans fixes sur les différents visages des pratiquants, puis, toujours avec un léger retrait, la caméra légèrement mobile va ensuite prendre le temps d'enregistrer les gestes et les paroles du groupe s'adonnant à ce rituel. Nous pouvons donc relever au sein d'un même film une opposition franche entre mise en scène de fiction relevant de la chorégraphie, et captation documentaire d'une situation.



Pluralité des dispositifs chez Ameur-Zaïmeche : entre situations oniriques et esthétique de la captation dans *Dernier Maquis*.

Ainsi, les films de Rabah Ameur-Zaïmeche sont à mi-chemin entre le documentaire et la fiction : ils présentent des situations très concrètes jouées par des acteurs qui endossent la plupart du temps leurs propre rôles, et restent ouverts au débordement en cherchant à capter des moments de vérité. Ameur-Zaïmeche travaille au sein de ses films des formes multiples grâce à la pluralité des dispositifs qu'il met en place, et adopte une posture de contrebandier franchissant sans cesse la frontière entre fiction et documentaire, ce qui lui permet d'assurer la forte dimension réaliste qui émane de ses films tout en laissant la place à des décrochages poétiques. Georges Didi-Huberman, philosophe et historien de l'art, démontre dans *Peuples exposés, peuples figurants* que pour que les peuples prennent figure (se donnent à voir tels qu'ils sont), il faudrait d'abord qu'ils puissent prendre parole. Or, cette prise de parole suppose selon lui deux formes stylistiques d'engagement complémentaires que l'auteur se doit d'adopter. D'une part, une « attitude documentaire » permettra de citer et donc de faire résonner la parole des sujets filmés quand, dans un même temps, une « attitude lyrique » rendra possible l'invention d'une poétique du peuple, une beauté dans laquelle il se reconnaitra. De fait, chercher à allier de la sorte une démarche documentaire et fictionnelle serait donc déjà un acte d'engagement de la part d'Ameur-Zaïmeche, qui enregistre avec fidélité les paroles des sujets filmés en même temps qu'il les agence poétiquement.

1.1.C – Une dimension anti-spectaculaire

Rabah Ameur-Zaïmeche s'est employé, tout au long de sa filmographie, à donner à voir des situations concrètes, proches de la réalité et des conditions de vie des personnes qu'il filme. Ce choix des sujets s'accompagne d'une certaine sobriété dans la mise en scène, même dans ses films d'époques pourtant plus éloignés d'une représentation sociale et réaliste du monde. Refusant un certain baroquisme ou des démonstrations de style, le cinéma d'Ameur-Zaïmeche repose en effet sur des formes relativement simples. En cela, il s'oppose déjà à un cinéma industriel et rejoint l'idée de Jean-Louis Comolli selon laquelle :

« C'est de l'intérieur même de la domination spectaculaire qu'il nous revient, spectateurs, cinéastes, de défaire maille à maille cette domination et la détricoter pour la désynchroniser, la trouer de hors-champs, l'ébrécher d'intervalles²⁷ ».

²⁷ COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p.10.

Ainsi, même si l'on trouve au sein de ses films des formes, des figures que l'on peut rattacher au cinéma dominant, ces dernières s'accompagnent d'un minimalisme inhérent aux films qui les éloigne de fait de leur mise en spectacle. À titre d'exemple, on trouve dans *Les Chants de Mandrin* une scène d'interrogatoire qui semble rejouer les codes de cette situation souveraine des films policiers. Le colporteur, qui est fait prisonnier, se retrouve face à un groupe de soldats et se voit contraint de répondre à leurs questions. Dès le début de la séquence, un rapport de force s'installe à l'image et nous permet de reconnaître çà et là des éléments propres à une scène d'interrogatoire « classique », telle que souvent représentée à l'écran. Le colporteur subit tout au long de la scène la domination des soldats, il est enchaîné à une chaise tandis que ceux-ci sont armés et le surplombent, obstruant toute ouverture possible dans le champ. On remarque même l'utilisation d'un rapide zoom avant sur le visage du colporteur lorsque la tension atteint son paroxysme, un effet de style assez marqué qui renvoie à un imaginaire lié aux films d'action et qui contraste avec la sobriété de la mise en scène du reste du film. Cependant, il apparaît rapidement que cette séquence va déjouer nos attentes. En premier lieu, les plans durent et imposent un rythme qui permet aux acteurs de déclamer leurs textes. Les dialogues sont en effet au centre de la séquence, l'échange reposant sur un dialogue entre le colporteur et le soldat plutôt que sur les coups que l'on pourrait attendre d'une telle scène. Car la violence, ici comme presque systématiquement chez Ameur-Zaïmeche, n'est que signifiée et n'est jamais montrée directement à l'écran. C'est par le recours au hors-champ que le réalisateur cherche à invisibiliser la violence, qui n'est alors plus présente que par le son. De fait, il refuse ainsi sa spectacularisation, voire une certaine valorisation de la représentation de la violence à laquelle nous sommes habitués. À cela s'ajoute le choix d'Ameur-Zaïmeche de refuser toute musique extradiégétique durant ces scènes, ce qui bouscule à nouveau nos aprioris. Ainsi, le minimalisme recherché induit une dimension anti-spectaculaire qui s'accorde au rejet du cinéma dominant.

De plus, si, dès son écriture, *Les Chants de Mandrin* est pensé comme un film d'époque proche du film d'aventure, Rabah Ameur-Zaïmeche insiste dans sa note d'intention sur son envie d'inscrire le film dans « une reconstitution historique précise et sobre²⁸ ». Pour cela, l'auteur s'appuie sur de nombreuses références iconographiques qui témoignent de cette ambivalence entre l'exactitude de la représentation et la sobriété immanente au film. Les décors et costumes du long-métrage présentent des similitudes parfois frappantes avec les tableaux dont ils s'inspirent, et inscrivent donc le film dans un certain réalisme historique, qui reste cependant assez minimaliste. Les costumes demeurent relativement « simples » et les décors épurés, ce qui rejoint l'idée selon laquelle l'ensemble des scènes vont vers un refus du spectaculaire. Le film présente une étrange sobriété, qui s'avère

²⁸ Dossier de production des *Chants de Mandrin*.

finalement refléter les intentions les plus profondes de l’auteur. En effet, Ameur-Zaïmeche agit ici en véritable faussaire qui « commet un faux, qui imite, qui falsifie quelque chose d’authentique²⁹ » en s’écartant quelque peu de ses références pour en retirer le trop-plein et n’en garder que l’essence, l’atmosphère qui s’en dégage. Le réalisateur se réfère dans le dossier de production du film à une pluralité d’œuvres picturales, allant chercher aussi bien des tableaux du XVIII^e siècle (*La visite à l’imprimerie* de Léonard Defrance, 1784 ; *Atelier de couture à Arles* d’Antoine Raspal, 1760 ...) que des photographies contemporaines (celles de Cristobal Hara par exemple).



Pluralité des références chez Rabah Ameur-Zaïmeche : entre reproduction fidèle ...

(Ici le Colporteur et son modèle en peinture : *Le colporteur*, Anonyme, Ecole Française 18^{ème} siècle)



... et distanciation dans *Les Chants de Mandrin*.

(Ici la scène du combat et son modèle en peinture : *L’attaque de la cavalerie*, Martin des Batailles 17^{ème} siècle)

²⁹ Définition de « faussaire » sur le *Trésor de la Langue Française* Informatisé.

Ainsi, la précision des costumes dans le film renvoie à n'en pas douter aux peintures desquelles ils s'inspirent, et cette fidélité envers les sources picturales permet une exactitude de la représentation, ce qui vient ancrer le film dans une fidèle restitution historique qui pourrait relever de l'évocation plus que de la reconstitution. Les références iconographiques semblent donc essentielles dans *Les Chants de Mandrin*. Elles permettent d'assurer une part de réalisme quand, dans un même temps, Rabah Ameur-Zaïmeche s'en éloigne et en introduit – dans un geste proche de celui de la contrebande – des variations. De la même manière, la séquence de l'attaque des contrebandiers par les dragons à la fin du film s'accompagne d'une sobriété à la fois des décors et de la mise en scène. Les grandes fresques de combats issues de la peinture (*L'Attaque de la cavalerie* de Martin des Batailles) laissent place à un affrontement filmé en une série de champ-contrechamps exclusifs montrant les contrebandiers tirant en gros plans sur quelques soldats filmés en longue focale, ce qui réduit indéniablement l'espace de jeu. Le réalisateur va même se détacher de l'histoire officielle, mettant en scène une petite troupe plutôt que les quelques 300 hommes et 98 chevaux qui constituaient la bande de Mandrin à l'époque³⁰. De la même manière, dans *Histoire de Judas*, les décors sont assez rudimentaires (des ruines, de petites bâtisses, et une place centrale accordée à la nature) et permettent d'évoquer l'époque plutôt que de chercher à la figurer. C'est bien là l'idée défendue par Comolli lorsqu'il écrit que « l'ignominie spectaculaire serait de restituer ce qui a été rasé [...]. Montrer qu'on ne peut pas tout montrer, c'est mettre le spectateur dans une place réelle par rapport à l'illusion de totalité du Spectacle³¹ ». Ainsi, les décors seraient « hors-cadre » puisqu'ils ne peuvent faire image. De cette manière, le réalisateur – plus que dans un souci économique certes bien présent – se positionne dans un refus d'une mise en scène spectaculaire qui nourrit les représentations dominantes au cinéma.

³⁰ BEQUET Paul, *Contrebande et contrebandiers*, P.U.F, 1959, p.26.

³¹ COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p.115.

I.2 – Un positionnement contre la transparence

I.2.A – La distanciation

Dans son ouvrage *Cinéma contre spectacle*, Jean-Louis Comolli oppose deux conceptions esthétiques propres au cinéma. Il expose dans un premier temps la manière selon laquelle la plupart des films (sous-entendu le cinéma dit « dominant ») vont chercher à effacer les traces de leur élaboration, à invisibiliser le processus de création de manière à rendre le film le plus « transparent » possible, permettant ainsi une meilleure identification pour le spectateur. Puis, Comolli présente sa vision du cinéma qui, à l'inverse de la manière classique, va chercher à laisser « voir quelque chose de ses conditions de production³² » et va ainsi permettre au spectateur de se mettre à son tour au travail. Il semble que les films de Rabah Ameur-Zaïmeche relèvent de cette seconde catégorie, tant ils vont chercher à bousculer le spectateur et à le sortir de sa zone de confort.

Tout d'abord, il apparaît intéressant de rapprocher le travail d'Ameur-Zaïmeche de celui de Bertolt Brecht qui a théorisé, vis-à-vis d'un médium certes différent, la notion de « distanciation ». Au théâtre, cette idée regroupe tous les procédés qui visent à perturber la perception linéaire passive du spectateur et ainsi à rompre le pacte de croyance en ce qu'il voit. Il nous faut donc appliquer cette théorie au cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche, ce qui semble relativement éclairant, d'autant plus que nous pouvons aisément affirmer que ses films sont très théâtraux, ne serait-ce que par les nombreuses mises en abymes présentes dans chacun d'eux. En effet, dans la quasi-totalité de ses films, nous faisons face à des espaces scéniques plus ou moins francs mais la plupart du temps relativement épurés, dans lesquels évoluent les personnages comme sur une scène de théâtre. Si nous pouvons considérer que « le seul art qui mérite le titre de réaliste est celui qui confronte le public avec les conditions matérielles de l'œuvre³³ », alors l'infiltration du théâtre au sein des films d'Ameur-Zaïmeche permettrait de rejouer la modestie des moyens de production du film, et donnerait déjà à voir la façon dont se rejoue à l'image l'acte de représentation. Dans *Histoire de Judas*, c'est le personnage de Carabas qui reproduit dans la rue l'arrivée de Jésus à Jérusalem, un épisode canonique du Nouveau Testament. Si le décor est assez rudimentaire, la mise en abyme du théâtre dans le film n'en est pas moins franche : un plan fixe cadre frontalement Carabas qui endosse un pagne comme costume et s'installe sur une petite estrade en bois dans la rue. En un champ-contrechamp exclusif, Carabas rejoue cet épisode de la vie

³² *Ibid*, p.34.

³³ Malcolm Le Grice, « *Material, Materiality, Materialism* » (1978), in *Experimental Cinema in the Digital Age*, p. 170, cité dans DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma avant-garde*, PUR, 2014, p. 177.

de Jésus et déclame son texte d'une manière très théâtrale devant un public qui l'applaudit avec entrain. De fait, Rabah Ameur-Zaïmeche dédouble ici son dispositif afin de mettre en évidence l'acte de représentation. Le spectateur voit alors, au sein même du film, se jouer une scène connue qui n'est pas présente en tant que telle dans la fiction. Cela appelle donc un recul du spectateur sur ce qu'il voit : prenant pleinement conscience qu'il s'agit là d'une simple représentation, il peut se questionner sur ce que l'auteur a à lui en dire. De fait, la présence dans le public de Rabah Ameur-Zaïmeche lui-même, et plus encore le regard effronté qu'il pose sur l'estrade, peuvent laisser penser qu'il laisse à son acteur le soin d'illustrer cette scène évincée du récit filmique, puisque le but du réalisateur n'est pas ici de figurer l'histoire officielle maintes fois représentée, mais bien de la mettre à distance pour en délivrer une version nouvelle.



Mise en abyme comme mise en évidence de l'acte de représentation dans *Histoire de Judas* : quand le film rejoue une scène canonique de l'Histoire.

Mais c'est surtout par le jeu d'acteur que passe cette idée de distanciation. En effet, si certains dialogues peuvent sonner « faux » du fait de l'amateurisme des comédiens jouant chez Rabah Ameur-Zaïmeche, cela rejoint l'idée de Brecht selon laquelle « à aucun moment [l'acteur] ne se laisse aller à se métamorphoser intégralement en son personnage³⁴ ». Ainsi, si le texte peut parfois paraître désincarné ou récité tel quel par les acteurs, cela va heurter le spectateur habitué à une certaine perfection du jeu devenue norme dans le cinéma dominant. Dans *Les Chants de Mandrin*, la séquence dans laquelle Bélissard (Rabah Ameur-Zaïmeche) envoie le colporteur à l'imprimerie exemplifie bien cette idée. D'une part, en faisant le choix de travailler avec des chevaux, Ameur-Zaïmeche est bien conscient de la difficulté qu'ils rencontreront à faire coïncider sur le tournage le comportement des bêtes et le travail du cadreur. Il s'agit là pour lui de garder le film ouvert aux imprévus afin de bousculer

³⁴ BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, l'Arche, 2013, p.45.

aussi bien les acteurs sur le plateau que les spectateurs *a posteriori*. De fait, lorsque Bélissard avance en tirant la mule tout en discutant avec le colporteur, les deux acteurs récitent leurs textes sans y mettre *a priori* beaucoup de convictions tant ils s'emploient à maintenir le cheval dans le cadre puisque celui-ci dévie sans cesse de la trajectoire qui lui était donnée. Et, alors que Rabah Ameur-Zaïmeche décrète au colporteur qu'il va lui confier les précieux « Chants de Mandrin », la mule hennit fortement, perturbant indéniablement ce moment crucial du récit et de la prise. Ameur-Zaïmeche, pourtant saisi d'un fou rire, décide de ne pas couper le plan séquence et va au contraire chercher à rebondir sur cette action spontanée. Le hiatus qui en découle, et le visage du colporteur que l'on voit décontenancé, viennent perturber la position passive du spectateur en le mettant face non plus au simple visionnage du film, mais bien à l'instantané du présent du tournage. De surcroît, en faisant le choix d'utiliser cette action inattendue pour déstabiliser son comédien, Ameur-Zaïmeche refuse la perfection du jeu trop souvent lisse d'un acteur professionnel qui s'en tiendrait mot pour mot aux lignes des dialogues.

Ainsi, Rabah Ameur-Zaïmeche se positionne contre un cinéma de la transparence en produisant des effets de distanciation qui poussent le spectateur à s'interroger sur ce qu'il voit. Cela vient bien renforcer l'idée selon laquelle le réalisateur agit en contrebande d'un cinéma industriel où, comme le souligne Gilles Mouëllic dans *Improviser le cinéma* : « Prétendre à la liberté d'improviser sur un plateau, c'est aujourd'hui plus que jamais entrer en résistance contre un système où faire du cinéma c'est illustrer fidèlement un scénario³⁵ ».

1.2.B – Des films au travail

Dans son texte *Militantisme et esthétique*, Gérard Leblanc insiste sur le fait que le cinéma peut participer à la modification de la société, si et seulement s'il se transforme d'abord lui-même, afin de modifier la position du spectateur devant les films. L'une des manières explicitées par l'auteur dans le texte pour arriver à cette transformation serait de rendre le travail technico-artistique visible au sein du film. Dans la lignée de cette idée, on retrouve chez Rabah Ameur-Zaïmeche des moments où le film s'ouvre et vient bousculer le spectateur jusqu'alors maintenu dans sa passivité devant la transparence des images.

D'une manière assez simple, presque rudimentaire, la présence à l'image du matériel audiovisuel dans les premiers films d'Ameur-Zaïmeche vient déjà mettre en évidence le travail du réalisateur et de son équipe. À de nombreuses reprises dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* et

³⁵ MOUELLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Côté Cinéma, 2011, p.34.

Bled Number One, les appareils techniques apparaissent en effet à l'écran. Rabah Ameur-Zaïmeche, qui ne cherche alors pas à répondre à un dogme du bon goût, garde ces imperfections apparentes qui se font les témoins du travail du tournage. Par l'apparition d'une perche, d'une caméra ou de leur ombre dans le champ, le dispositif cinématographique se révèle inévitablement aux yeux du spectateur. Celui-ci prend donc conscience de la mise en scène et de la mise en fiction du réel qu'elle suppose. De même, le dispositif est parfois mis en crise et apparaît malgré lui aux yeux du public. À la fin de *Bled Number One*, la caméra suit une infirmière dans l'hôpital psychiatrique et fait face à un groupe de femmes qui va directement prendre à partie l'équipe du film. Par leurs regards et leurs mots (« *Ecoute, nous sommes... Nous sommes comme ce lit !* »), ces femmes s'adressent frontalement à la caméra. En conservant cette injonction qui met à mal sa transparence, le film dépasse alors sa simple fonction divertissante. Ici, la « machine cinéma se montre, elle fait percevoir son action³⁶ » et vient à son tour mettre le spectateur au travail en le positionnant face au film en train de se faire. D'une manière certes moins démonstrative, nous pouvons retrouver cette idée du « film au travail » dans la façon dont Rabah Ameur-Zaïmeche laisse de la place à des moments non-contrôlés dans ses longs métrages, cherchant ainsi à redonner de la spontanéité aux films. En effet, en faisant par exemple le choix d'enregistrer la musique jouée en direct sur le plateau des *Chants de Mandrin*, le réalisateur prend des risques et met en péril le bon déroulement de la prise. Mais il s'agit bien là pour lui de libérer le film, de le faire sortir de ses gonds afin de rendre la représentation plus rugueuse.

Par ailleurs, les deux premiers longs métrages de Rabah Ameur-Zaïmeche dévoilent leur artificialité par l'utilisation récurrente du jump-cut. En effet, le réalisateur développe au début de sa carrière une esthétique de la captation en privilégiant le plan-séquence, allant parfois jusqu'à enregistrer des prises de près de 90 minutes³⁷. Ainsi, les coupes qui apparaissent inévitablement au sein des plans peuvent parfois heurter notre vision du film, allant à l'encontre de l'impression de continuité généralement recherchée au cinéma. Dans *Cinéma contre Spectacle*, Jean-Louis Comolli définit le jump-cut comme :

« Une coupe dont il se voit qu'elle provoque une saute dans la continuité d'un plan, dans l'unicité d'une prise de vue. Ellipse là où il ne peut y en avoir : dans la continuité d'une situation elle-même filmée en continu³⁸ ».

³⁶ COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p.35.

³⁷ PERON Didier, « J'étais habitué à ma terre » dans *Libération*, 17 mai 2006.

³⁸ COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, op. cit., p.94.

Ainsi, en coupant de la sorte dans les blocs d'images à sa disposition, Ameur-Zaïmeche fait le choix de chercher ce qui lui apparaît comme essentiel – un mot, un geste qui fera sens – et de rompre avec un cinéma classique soucieux d'assurer à tout prix la lisibilité et l'enchaînement de l'action. De fait, « les traces du travail ne sont pas effaçables au cinéma³⁹ », un travelling ou une coupe seront toujours visibles en tant que tels, comme la marque d'une action de l'équipe sur le réel capté. Une fois de plus, le spectateur prend conscience du travail technico-artistique – ici la coupe comme déchirure au sein d'un plan – et va sortir de sa posture passive en adoptant un nouveau regard face au film.

D'une toute autre façon, Rabah Ameur-Zaïmeche semble mettre son œuvre au travail en jouant dans *Les Chants de Mandrin* quelque chose de l'acte même de la fabrication des films. Il va en effet y tisser une métaphore en liant la conception des dits Chants et la pratique même du cinéma. Au cours d'une séquence, l'imprimeur joué par Jean-Luc Nancy (lui-même philosophe dans la vie) invite Bélissard à venir « voir comment on fabrique le papier sur lequel on imprimera vos poèmes ». L'ambivalence entre le personnage que campe Rabah Ameur-Zaïmeche et son statut de réalisateur est ici très forte. Lors de la visite de l'imprimerie, il met littéralement la main à la pâte, témoignant de sa forte implication dans le film (il y est à la fois acteur, réalisateur, auteur et producteur, mais nous y reviendrons). Il erre par la suite entre les morceaux de papiers qui, suspendus en bandelettes au plafond d'une pièce obscure, ne sont pas sans rappeler des bobines de pellicules en chambre de développement. Si ce parallèle entre la fabrication des Chants et la conception du film lui-même peut ne pas paraître évident au premier abord, Ameur-Zaïmeche va développer cette métaphore en la filant tout au long du film. Un gros plan sur les mains de l'ouvrier montre par exemple la fabrication du titre du livre qui apparaît de manière inversée tel un premier négatif. Puis, on retrouvera cette idée lors de la séquence de l'impression dans laquelle la roue qui tourne évoque très directement une bobine de pellicule. Les pages imprimées qui en sortent peuvent renvoyer aux photogrammes d'un film en train de se faire, dont l'ensemble, une fois relié, forme le livre intitulé *Les Chants de Mandrin* à l'instar du titre du film. D'une manière encore plus frontale, un lent travelling avant accompagne la découverte de ce livre par l'imprimeur et vient se terminer sur un gros plan de la couverture sur laquelle on peut lire « R.A.Z » comme une signature du cinéaste lui-même. En insérant de la sorte dans *Les Chants de Mandrin* un parallèle sur la conception du film, qui est montrée de manière quasi-chronologique, Rabah Ameur-Zaïmeche met son propre film au travail et opère un certain décalage qui appelle à la relecture de l'œuvre par le prisme du cinéma. Ainsi, il se positionne de fait contre la transparence, qui désigne bien « une esthétique particulière (mais tout à fait répandue, voir dominante) du cinéma,

³⁹ *Ibid*, p.38.

selon laquelle le film a pour fonction essentielle de *donner à voir* les événements représentés et non de se donner à voir lui-même en tant que film⁴⁰ ».



Le film au travail : rejouer la fabrication du film dans *Les Chants de Mandrin* comme une nouvelle lecture possible.

1.2.C – Des interstices comme moments de réflexion

Dans *Militantisme et esthétique*, Gérard Leblanc affirme que « transformer l'homme et la société passe, au cinéma, par la transformation du spectateur, c'est-à-dire par la double relation du spectateur au cinéma et aux films⁴¹ ». Ainsi, le travail du réalisateur pourrait être de se positionner contre une transparence totale qui maintient le spectateur dans sa passivité, puisqu'une fois émancipé des attentes du cinéma industriel, celui-ci n'ira plus chercher au cinéma qu'un simple monde de satisfaction. Or, de nombreux éléments semblent entrer en résonnance avec cette idée dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche.

Tout d'abord, on remarque que le réalisateur s'éloigne des conceptions usuelles du montage pour en proposer des formes nouvelles. Le cinéma dit « classique » cherche, lui, à maintenir à tout prix une impression de « continuité et d'homogénéité⁴² ». Considéré comme « ce qui assure l'enchaînement des éléments de l'action selon un rapport qui, globalement, est un rapport de causalité et/ou de temporalités diégétiques⁴³ », la fonction première du montage serait donc sa fonction narrative. En effet, Gérard Leblanc ouvre le deuxième volume de *Scénarios du réel* sur le triste constat

⁴⁰ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Armand Colin, 1983, p.52.

⁴¹ LEBLANC Gérard, « Militantisme et esthétique », dans *CinémAction* n°110, 2004.

⁴² AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Armand Colin, 1983, p.52.

⁴³ *Ibid.* p.45.

que « l'industrialisation du cinéma a institué le primat du scénario », avant d'ajouter qu'« un scénario, c'est ce qui permet d'arrimer le cinéma à du maîtrisable, c'est-à-dire du récit⁴⁴ ». Or, si les films d'Ameur-Zaïmeche peuvent paraître quelque peu « désordonnés », en présentant des successions de séquences hétéroclites, c'est que le travail d'improvisation auquel se livre le réalisateur se poursuit jusqu'au moment du montage. En travaillant ces « formes d'écritures originales que l'on peut appeler "ouvertes"⁴⁵ », le film impose au spectateur son rythme et son déroulement bien particulier qui le sortent à nouveau de sa zone de confort. Chez Ameur-Zaïmeche en effet, à l'inverse des schémas classiques de scénarios, les séquences sont rarement reliées entre elles, comme si seule la vie qui passe et qui s'infiltré au sein des films dictait le cheminement du récit. C'est, entre autres, le cas dans *Bled Number One* dont la structure semble accompagner l'errance du personnage : on passe sans lien logique d'un lieu à l'autre, et ces changements d'espaces engendrent régulièrement des changements de tonalités, de styles ... D'une séquence quasi-documentaire en extérieur, on se retrouve par exemple en un *cut* dans un bar lors d'une séquence qui reprend des codes renvoyant au genre du western. Ainsi, le réalisateur refuse la fluidité du récit en construisant son film comme une succession de scènes hétérogènes qui ne se répondent pas directement les unes aux autres, mais qui perdent le spectateur à l'instar du personnage de Kamel errant lui-même, perdu dans ce pays qu'il observe comme un étranger. Ameur-Zaïmeche affirme d'ailleurs que si « l'écriture du scénario a été très précise pour avoir toutes les chances au CNC », lui et sa scénariste se sont « ensuite [...] totalement libérés de la narration⁴⁶ ». On retrouve bien là l'idée selon laquelle :

« Le montage ne constitue pas une clôture pour le film, il est au contraire garant de son ouverture, puisqu'il fonctionne à coup d'*hiatus*, interruptions et coupes qui sont comme autant de brèches dans la totalité.⁴⁷ ».

Rabah Ameur-Zaïmeche exploite en effet le montage pour ouvrir encore plus ses films aux aléas du réel, s'écartant à nouveau du modèle dominant pour proposer une composition plus personnelle et atypique. Le montage apparaît alors comme le « démontage de la continuité et de son illusion au cinéma⁴⁸ ». Mais la mise au travail du spectateur qui en découle se rejoue également, plus que dans l'enchaînement des situations, au sein même de certaines séquences. En effet, on retrouve régulièrement dans les films d'Ameur-Zaïmeche des scènes totalement indépendantes, des interstices

⁴⁴ LEBLANC Gérard, *Scénarios du réel – Tome 2*, L'Harmattan, 1997, p.8.

⁴⁵ MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Côté Cinéma, 2011, p.18.

⁴⁶ FRODON Jean-Michel et DELORME Stéphane, « Rabah Ameur-Zaïmeche : sous tension avec amour », *Les cahiers du cinéma* n°612, mai 2006.

⁴⁷ DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, PUR, 2014, p.27.

⁴⁸ *Ibid*, p.22.

qui agissent comme des moments de pause, de flottement au sein du film. À nouveau, les exemples les plus frappants de ces décrochages poétiques se trouvent dans *Bled Number One*, et une séquence semble bien en résumer les enjeux. Au détour d'une scène, Kamel se révolte et s'en prend à son cousin Bouzid. Comme le personnage qui sort de ses gonds, le film va lui aussi effectuer un pas de côté. La scène de dispute est assez crue et l'échange est, comme le reste du film, montré de manière réaliste ; la caméra au poing calquant les mouvements des personnages dans un style sobre proche de la captation. Mais petit à petit, le décrochage devient apparent. Alors que Kamel (joué par Ameur-Zaïmeche) quitte les lieux, un des hommes lance à Bouzid « *On va bien le prendre en main ne t'inquiète pas* », alors même que le réalisateur est justement en train d'ouvrir le film à quelque chose qui dépasse le simple cadre de la fiction. Dans un premier temps, nous suivons Kamel marcher de nuit dans la rue tandis qu'une enivrante musique extradiégétique s'installe. Rapidement, on ne distingue plus à l'image que des formes abstraites : des silhouettes qui marchent dans la noirceur de la rue et de la fumée bleue qui remplit l'écran. Déjà, un glissement s'est opéré, et la fiction laisse peu à peu la place à une séquence plus expérimentale. Alors que la musique s'intensifie, un fondu sur un écran noir vient renforcer la scission entre cette séquence et le reste du récit. Puis, en un panoramique horizontal, on découvre Ameur-Zaïmeche face à une vaste étendue d'eau. Cette séquence vient rompre en tout point avec la continuité du film. D'une part, la nuit a laissé place au jour et la ville à la nature, et un musicien installé derrière le réalisateur joue de la guitare électrique (tout câbles et installations apparentes), faisant donc passer la musique de fond d'extra à intra-diégétique. Enfin, c'est en ouvrant des volets à l'image que l'on retournera à l'histoire, ce geste montrant bien l'insistance avec laquelle le réalisateur isole cette séquence du reste du film. Ainsi, nous ne sommes définitivement plus dans la fiction, mais bien dans un intervalle que l'on pourrait considérer comme « faille, béance, réservoir d'irreprésenté⁴⁹ ». En effet, si « le cinéma narratif est aujourd'hui dominant, tout au moins sur le plan de la consommation⁵⁰ », Ameur-Zaïmeche démontre qu'il y persiste néanmoins des éléments non-représentatifs. Cette séquence de *Bled Number One* relève de l'ordre du sensible puisque l'on nous fait quitter la narration et la diégèse à laquelle nous étions habitués. Cet interstice, ce « petit espace vide entre les parties d'un tout⁵¹ », nous plonge en effet dans un état réflexif, tout comme l'est le réalisateur, écoutant la musique seul face à ses pensées.

⁴⁹ *Ibid*, p.33.

⁵⁰ AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Armand Collin, 1983, p.65.

⁵¹ Définition d' « interstice », *Larousse* en ligne.



Sortir du film : des interstices comme moments de réflexion, ici dans *Bled Number One*.

Outre l'évènement que représente cette séquence au sein du film, elle correspond de plus à un véritable moment de rupture qui fait basculer le récit. Car c'est bien à la suite de cette dernière que le rapport de Kamel à la communauté qui l'accueille va radicalement changer, puisqu'il en sera de plus en plus mis à l'écart. Il s'agit là d'un geste fort d'Ameur-Zäïmeche qui utilise le montage non pas pour chercher à reproduire la lisibilité du réel, mais pour fissurer le récit, participant ainsi à la mise au travail du spectateur. Cette fuite de la fiction vers un à-côté plus expérimental rejoue la fuite mentale de Kamel, et cette échappée suppose et requiert bien un moment d'égarement pour le spectateur.

II - ... POUR PERMETTRE UNE JUSTE REPRÉSENTATION DES SUJETS FILMÉS ...

Préambule

Si « la “société du spectacle” est une société dans laquelle l’image [...] ne cesse, en réalité, d’être contrôlée jusqu’à l’interdit que suppose son illisibilité⁵² », c’est bien qu’il semble aujourd’hui nécessaire de contrôler l’image pour assurer le silence de la pensée. Pour autant, comme nous venons de le voir, Rabah Ameur-Zaïmeche travaille au sein de ses films des formes multiples et singulières grâce au système de production qu’il met en place. Les images qu’il nous donne à voir s’opposent ainsi aux normes en vigueur dans le cinéma industriel, et viennent *de facto* sortir le spectateur du cocon créé par l’uniformité des sons et des images auxquelles il est trop souvent exposé. Cela rejoint bien la pensée de Comolli, qui affirme que le cinéma est « l’arme ou l’outil qui – de l’intérieur – permet de démonter les constructions spectaculaires⁵³ ». Ainsi, Ameur-Zaïmeche cherche à proposer un nouveau système de représentation qui serait à même de mettre ses films au travail et d’aller vers un nouveau comportement spectatorial.

Mais le cinéaste semble par ailleurs s’écarter des modèles formels dominants pour donner corps aux sujets qu’il filme, et ce avec le plus de justesse possible. Comolli évoque d’ailleurs le lien que suppose la lutte des formes et la représentation des peuples en affirmant que « se battre contre la domination du spectacle, c’est mener un combat vital pour sauver et tenir quelque chose de la dimension humaine de l’homme. *Cette lutte doit se faire contre les formes mêmes que le spectacle met en œuvre pour dominer*⁵⁴ ». Or, si les populations auxquelles s’intéresse Ameur-Zaïmeche ne trouvent pas leur place dans les systèmes de représentations majoritaires, c’est bien qu’il faut se détacher des normes en vigueur dans le cinéma pour produire une image juste dans laquelle ces personnes se retrouvent. Il s’agirait donc d’« organiser notre attente pour espérer voire un homme⁵⁵ ». Cette finalité suppose alors non plus seulement de rendre le spectateur actif et critique face à ce qu’il voit, mais bien de faire droit à la parole et au regard aux sujets filmés pour que les êtres s’exposent à nous et apparaissent le plus justement possible. Nous chercherons donc ici à étudier la manière dont Rabah Ameur-Zaïmeche organise notre attente, inscrit les personnes filmées dans le processus de création et donne corps aux populations à l’image pour qu’un portrait de communauté puisse peu à peu se dessiner.

⁵² DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.107.

⁵³ COMOLLI Jean-Louis, *Voir et pouvoir*, Verdier, 2004, p.8.

⁵⁴ COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p.10.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.13.

II.1 – Déléguer la parole ...

II.1.A – Dans la lignée de l'anthropologie partagée ...

C'est en 1973 que Jean Rouch, cinéaste et ethnologue français, écrit *La caméra et les hommes*. Ce texte à l'allure scientifique est un manifeste dans lequel Jean Rouch théorise son travail à l'aune de sa propre pratique. À travers cette auto-analyse, Rouch nous donne donc sa conception du cinéma ethnologique et explicite la notion « d'anthropologie partagée », qui relève d'une véritable collaboration entre le cinéaste-ethnographe et les personnes filmées. On perçoit au travers de ce texte l'affirmation d'une éthique pour Jean Rouch, qui s'efforce de produire un rapport d'égalité entre le filmeur et le filmé. Malgré les trente années qui séparent l'écriture de ce manifeste de la réalisation du premier film de Rabah Ameur-Zaïmeche, on retrouve dans *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?* de nombreux points qui renvoient au texte de Rouch. D'une manière très franche, Ameur-Zaïmeche avoue avoir été fortement inspiré par le travail de Jean Rouch⁵⁶, et sa pratique même du cinéma semble en être la preuve. La notion de troupe est en effet centrale dans l'œuvre du réalisateur qui, d'un film à l'autre, s'entoure des mêmes personnes dont les rôles semblent interchangeables. De cette manière, l'équipe alors réduite au strict minimum peut se faire plus discrète et tenter de capter le plus justement possible ce qui l'entoure sans trop influencer sur le réel. De plus, on retrouve dans le texte de Rouch l'idée selon laquelle le réalisateur « passera un temps très long sur le terrain avant d'entreprendre le moindre tournage. Cette période de réflexion, d'apprentissage, de connaissance mutuelle » permettant d'accéder à « la qualité irremplaçable d'un contact réel entre celui qui filme et ceux qui sont filmés⁵⁷ ». Ainsi, Ameur-Zaïmeche accorde une importance primordiale à la connaissance du terrain et des populations qu'il met en image. Il s'intéresse dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* à la cité dans laquelle il a grandi, et pour *Bled Number One* et *Dernier Maquis*, l'équipe s'est rendue sur les lieux plusieurs semaines avant le début du tournage afin de rencontrer les habitants et d'appréhender au mieux les situations locales.

Il s'agit pour Ameur-Zaïmeche de faire du cinéma une expérience collective en incluant les sujets filmés dans le processus de création. De même qu'en leurs temps, les contrebandiers collaboraient avec le peuple et étaient soutenus par celui-ci⁵⁸, les personnes filmées par Ameur-Zaïmeche ont un rôle central dans ses films, car elles y sont actrices de leur propre représentation. Jean-Louis Comolli

⁵⁶ POKEE Morgan, « Histoire(s) de Rabah », en ligne sur *Critikat*, 7 avril 2015.

⁵⁷ ROUCH Jean, « La caméra et les hommes », dans *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Mouton, 1979.

⁵⁸ DECEULAER Harald, « Violence, magie populaire et contrats transfrontaliers », dans *Fraude, contrefaçon, contrebande de l'Antiquité à nos jours*, BEAUR Gérard, BONIN Hubert et LEMERCIER Claire (dir.), DROZ, 2006

rappelle dans *Voir et Pouvoir* qu'il y a un « devenir image » commun à tout individu et qu'il y a donc une certaine attente, une capacité des sujets à produire la mise en scène de leur propre personne. Dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, Ameer-Zaïmeche fait le choix de filmer sa famille et les gens du quartier dans lequel il a grandi. On retrouve dans le film de nombreuses scènes de discussions entre les jeunes qui oscillent entre le rire et la provocation, utilisant leur langage et leur attitude pour se faire les témoins de la violence sociale qu'ils subissent. En faisant de la sorte appel à des acteurs amateurs, en prenant le temps de filmer ces échanges et en leur laissant la liberté d'improviser sur le plateau, le réalisateur, à la manière de Jean Rouch, leur délègue une part du travail et ne cherche pas à projeter sur eux l'image qu'il s'en fait, mais au contraire à les laisser libres de s'exprimer.

Cette volonté de laisser les sujets maîtres de l'image qu'ils délivrent d'eux-mêmes s'accorde avec la recherche de justesse qui passe également au sein du film par la manière de filmer. Rouch, en son temps, assurait que « La technique de la caméra à la main [...] semble particulièrement efficace, car elle permet de s'adapter à l'action en fonction de l'espace, de pénétrer dans la réalité plutôt que de la laisser se dérouler devant l'observateur.⁵⁹ » Ameer-Zaïmeche semble, du moins dans ses deux premiers films, reprendre cette idée. En utilisant une petite caméra de reportage portée à la main, le chef opérateur accompagne les actions des personnages dans leurs mouvements et leurs durées. On constate donc une réelle proximité entre la caméra et les sujets filmés, ce qui permet au réalisateur de s'éloigner du rapport de domination qu'engendrerait l'utilisation d'un appareil sur pied et d'un zoom dont « l'arrogance involontaire [...] n'est pas seulement ressentie *a posteriori* par le spectateur attentif [mais est] plus encore perçue par les hommes que l'on filme comme un poste d'observation⁶⁰ ». Cela témoigne donc de la volonté d'Ameer-Zaïmeche d'être au plus près de ses personnages afin d'enregistrer au mieux la rencontre, dans un rapport horizontal aux hommes qu'il filme. Ce cinéma à mi-chemin entre fiction et documentaire permet d'apporter un regard singulier sur les sujets mis en scène, et si ce regard semble d'autant plus juste, c'est qu'il n'apporte pas de jugement et se place au plus près des personnes, à leur hauteur. Aussi, la présence d'Ameer-Zaïmeche dans le film se fait double : outre le personnage de Kamel qu'il interprète lui-même, le réalisateur fait, par l'intermédiaire du caméraman, l'expérience du rythme des personnages au travers de travellings marchés. Gilles Mouëllic dira d'ailleurs à propos de *Bled Number One* que « l'opérateur [y] investit physiquement l'espace et marque le plan de ses propres mouvements⁶¹ ». Or, cet emboîtement des corps qui se fait palpable à l'écran induit indéniablement un emboîtement de la vision, et le cinéaste

⁵⁹ ROUCH Jean, « La caméra et les hommes », dans *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Mouton, 1979.

⁶⁰ *Loc.cit.*

⁶¹ MOUELLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Côté Cinéma, 2011, p.9.

adopte donc ici le rythme des acteurs, cherchant la justesse du propos plutôt que l'excellence technique. En cela, le réalisateur affirme son projet esthétique et idéologique par le dispositif de caméra portée mis en place et par la délégation de la parole aux sujets concernés.



Ameur-Zaïmeche « fait corps » avec les personnes qu'il filme. Ici dans *Wesh Wesh (...)* et *Bled Number One*.

De plus, l'anthropologie partagée permet de considérer le film « comme un processus relationnel et un support de création collective⁶² ». Ainsi, si le film nous donne à voir quelque chose des personnes mises en scènes, ces dernières produisent également un discours sur celui qui les filme. À ce titre, on retrouve dans *Bled Number One* une scène qui semble faire directement écho au travail de Rouch. La séquence qui nous présente le rituel de la Zerda semble en effet relever du film ethnographique. L'action y est filmée dans son intégralité, de la capture du bœuf jusqu'au partage équitable des morceaux entre les différentes familles du village. La caméra au poing, sans cesse en mouvement, ne fait que filmer ce qui se présente à elle et suit les déplacements des personnages dans un moulage de la réalité proche de la « ciné-transe » théorisée par Rouch. Si au début de la séquence, Rabah Ameur-Zaïmeche – via Kamel, son homologue dans le film – observe, seul dans le plan, les coutumes qui se présentent à lui, c'est en quittant le cadre qu'il s'inclut dans l'action, en allant à la rencontre des hommes qui se préparent. Dès le plan suivant, Ameur-Zaïmeche est en mouvement et participe au rituel. Le rapport filmeur-filmés semble déjà s'être inversé. Alors qu'il tire le bœuf hors du camion sous le regard des hommes du villages, ces derniers commentent la façon dont il s'y prend et s'en amusent, clamant « *Laissez faire Kamel la France !* ». Or, c'est bien là l'idée que développe Jean Rouch lorsqu'il évoque à la fin de son texte :

⁶² SAVELLI Julie, « *Il était une fois la banlieue ou l'expérience ordinaire du cinéma* », dans *Recherches & Travaux* en ligne, 12 novembre 2018.

« Une caméra tellement “participante” qu’elle passera automatiquement aux mains de ceux qui jusqu’ici étaient derrière la caméra. Alors l’anthropologue n’aura plus le monopole de l’observation, il sera lui-même observé, enregistré, lui et sa culture. Ainsi le film ethnographique nous aidera-t-il à “partager” l’anthropologie.⁶³ »

Si la caméra ne passe pas ici à proprement parler dans les mains des sujets filmés, elle se fait toutefois le témoin de la rencontre entre le cinéaste et les habitants de ce village qui vont, tout au long du film, exposer leurs traditions et émettre un discours, *leur* discours, sur la société et sur l’arrivée de Kamel qui vient bousculer leurs habitudes.

II.1.B – Donner une place à ceux que l’on filme

Comme nous l’avons vu, la frontière entre acteur et personnage se fait trouble chez Rabah Ameur-Zaïmeche, et les sujets filmés, qui se font acteurs de leur propre représentation, peuvent trouver dans ce dispositif un moyen d’exposer leur parole. Pour accompagner cette délégation de la parole, le cinéaste cherche à laisser une place aux acteurs au sein du film, à mettre en place un lieu propice au surgissement de la réalité dans la fiction. Or, on retrouve régulièrement dans ses films des mises en abymes de scènes de spectacles dont les espaces scéniques apparaissent comme autant d’occurrences qui participent à l’expression des sujets filmés. Cette idée semble d’ailleurs effective dès les premiers plans de son cinéma. *Wesh Wesh qu’est-ce qui se passe ?* s’ouvre en effet sur un surcadrage formé par des buts de foot. Les jeunes présents à l’image – protagonistes du films, personnages en devenir – ne sont alors plus seulement filmés dans le simple cadre de la caméra, ils s’inscrivent dans un cadre qui leur appartient. En réinvestissant de la sorte l’espace filmique par le biais du terrain de foot, ils s’adonnent pleinement au jeu et se donnent en spectacle en se mettant eux-mêmes en scène. C’est d’ailleurs suite au premier but marqué que les premiers dialogues se font entendre et que le générique se termine, lançant inéluctablement la fiction. Ainsi, si l’on retrouve de nombreuses mises en abymes chez Ameur-Zaïmeche, c’est qu’elles permettent d’inscrire les protagonistes dans un espace qu’ils peuvent s’approprier et au sein duquel ils se sentent libres de se mouvoir. Gérard Leblanc défend dans *Le petit autre* l’idée que « le caméscope offre également la possibilité de libérer la fiction du récit auquel, trop souvent, on veut la réduire. Êtres, choses et lieux sont alors filmés pour eux-mêmes sans que le réalisateur envisage un seul instant de les faire servir à quelque narration que ce soit. Délivé du récit, le visible capté par la caméra est également délié de toute

⁶³ ROUCH Jean, « La caméra et les hommes », dans *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l’Homme, Mouton, 1979.

construction fictionnelle préalable à sa saisie⁶⁴ ». De fait, grâce à l'utilisation d'une petite caméra numérique propre aux reportages télévisuels pour *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, Ameur-Zaïmeche peut se permettre de filmer presque intuitivement, enregistrant une grande quantité d'images dont certaines apparaissent comme des « plans de coupes », des images qui n'apportent apparemment rien à la construction ou à la lisibilité du récit. Une analogie peut aisément être faite entre la scène de théâtre et l'espace filmique. Dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, les cages d'escaliers, les halls d'immeubles, sont présentés comme des lieux privilégiés où les jeunes se réunissent, des espaces qui occupent une place centrale dans le film. Dans une séquence, on retrouve à l'extérieur d'un hall d'immeuble trois jeunes qui discutent face caméra, assis en haut des marches du perron comme déjà installés en hauteur sur une estrade. Kamel entre dans le champ par le fond de l'image comme un comédien qui rentrerait à son tour sur scène, et rejoint les plus jeunes au premier plan. Alors que ces derniers lui demandent « *Pourquoi tu restes avec nous dans l'escalier ?* », Kamel répond rapidement « *Mais où tu veux que j'aille franchement ? J'ai nulle part où aller.* », conférant à nouveau à cet espace une aura protectrice. Au fil de la discussion, les enfants affirment à Kamel qu'ils font du kung-fu, et lui offrent une prestation. La caméra, jusqu'alors fixe, se met en mouvement en même temps que les corps des personnages se libèrent. Au travers de cette chorégraphie effectuée à l'unisson, les jeunes se mettent eux-mêmes en scène et se donnent en spectacle devant Kamel qui se fait spectateur. Ainsi, les deux garçons sont ici filmés pour ce qu'ils sont et non pas pour un quelconque schéma narratif. Ils exposent leur savoir-faire devant la caméra dans un cadre qui leur appartient, qu'ils investissent par leurs mouvements.

Par ces nombreuses mises en abymes, le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche rejoue des scènes de spectacles, et la scène devient alors un lieu de libération du corps et de la parole. À cela, bien sûr, vient s'ajouter l'improvisation qui va de pair avec cette idée et qui permet d'enregistrer les acteurs amateurs dans leurs mots, de les laisser maîtres de ce qu'ils délivrent à l'image. Dans *Dernier Maquis*, c'est bien la fiction qui s'infiltré dans le réel comme le théâtre s'infiltrerait en contrebande dans le film. Dans la séquence de la Mosquée, la contestation politique s'immisce dans le cadre *a priori* purement documentaire du rite religieux. La mise en scène relève dans un premier temps du documentaire, on nous présente les hommes qui retirent leurs chaussures et qui saluent l'Imam par le biais de panoramiques en longue focale à visées descriptives. En parallèle, Mao se détache du groupe et tire des rideaux. De fait, le réalisateur définit l'espace, le cadre de la scène, et dresse dans un même temps une analogie avec le théâtre, comme si la fiction s'infiltrait déjà ici dans le cadre documentaire. On

⁶⁴ LEBLANC Gérard, « Le petit autre ». In *Communications* n°68, 1999, *Le cinéma en amateur*, sous la direction de Roger Odin, p.42.

retrouve au début de la scène les fidèles assis comme un public face auquel Mao et l'Imam, figures du pouvoir en place à l'usine, se tiennent debout sur une petite estrade. Suite à la prière, la parole, jusqu'alors contenue, se libère, et la fiction reprend ses droits. Michel Foucault affirmait que c'est la confrontation, la rencontre avec le pouvoir qui arrache les êtres à la nuit : « Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces – brèves, incisives, énigmatiques souvent – qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir.⁶⁵ » Or, c'est bien ce qui semble se jouer ici. Alors qu'un homme prend la parole pour demander à Hadj pourquoi il n'y avait pas eu de consultation sur le choix de l'Imam, la caméra s'arrête sur son visage et le place de fait au centre de la scène. Le politique s'introduit dans la séquence, et une parole semble en entraîner une autre. Au sein de cet espace scénique, le discours politique des hommes filmés se donne à voir, et la parole semble bien être le cœur du sujet. En effet, ces personnes qui n'occupaient pas jusqu'à présent une place centrale dans le film en viennent à contester le choix de l'Imam, soulevant des questions essentielles. Qui va prêcher et délivrer la parole, et surtout au nom de qui. Le débat prend place et plus les protagonistes échangent, plus la contestation s'installe et laisse place à un vacarme dans ce lieu jusqu'alors silencieux. Georges Didi-Huberman rappelle d'ailleurs qu'« exposer les peuples, ce serait alors faire figurer les sans-parts et les sans noms au rang de sujets politiques à part entière⁶⁶ ». De fait, les personnes ici filmées s'engagent et exposent leurs visions des choses. À la fin de la séquence, certains corps se lèvent et les contestataires vont jusqu'à quitter l'espace scénique en repassant derrière le rideau. Les derniers hommes restants demeurent assis face à l'Imam qui, répondant aux attentes du patron, cherche à immobiliser les corps et les consciences.



Espaces scéniques comme lieux possibles de l'expression des sujets filmés. Ici dans *Wesh Wesh (...)* et *Dernier Maquis*.

⁶⁵ FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », dans *Les Cahiers du chemin* n°29, 15 janvier 1977, p.12.

⁶⁶ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.108.

Ainsi, grâce à l'improvisation et à l'introduction de procédés relevant du théâtre, les personnes filmées parviennent à exprimer leurs idéaux politiques et se donnent à voir comme des agents du film à part entière. En cherchant à proposer un nouveau système formel permettant la libération de la parole, Rabah Ameur-Zaïmeche rejoue également les conditions de productions du film. Ces espaces scéniques sont en effet très simples, voire épurés. Les acteurs y déclament leurs propos de manière très frontale, et l'improvisation devient alors plus qu'une proposition esthétique : elle est l'illustration d'un *modus operandi* qui permet au réalisateur de se libérer d'un scénario très écrit qui induirait inévitablement un rapport de pouvoir entre le metteur en scène et les acteurs. Lorsque Gérard Leblanc écrit qu'« on ne peut lutter pour la disparition des rapports d'exploitation et de domination dans une organisation où de tels rapports existeraient ou, en tout cas, y seraient dominants comme dans le reste de la société⁶⁷ », il affirme que les fins doivent être présentes et actives dans les moyens du cinéma, auquel cas elles seraient inévitablement abandonnées. Rabah Ameur-Zaïmeche ne cherche donc pas à reproduire les systèmes de domination mais tente au contraire de s'en libérer grâce à la création collective. L'idée de troupe est en effet essentielle dans son cinéma, et les génériques de ses films peuvent déjà nous renseigner sur la manière dont ils sont faits. Les acteurs y figurent toujours en premier, et sont parfois également crédités dans l'équipe technique, preuve qu'ils sont au cœur du film et qu'ils participent activement au processus de création. De la sorte, le cinéaste peut s'éloigner d'un système où tout est contrôlé. Car :

« L'ordre républicain veut que chacun soit à la place à laquelle son travail l'oblige et ses capacités le destinent. [...] Malheureusement, il existe un lieu – matériel et symbolique – où les rôles et les identités se brouillent, car le travail y consiste justement à se faire autre que ce que l'on est. Ce lieu s'appelle théâtre.⁶⁸ »

Dans ce cinéma salvateur, les corps et la parole se libèrent alors que les sujets expriment leurs pensées. Les films d'Ameur-Zaïmeche sont donc bien les effets d'un « cinéma collectif qui met à mal la hiérarchie entre le metteur en scène et les traditionnels collaborateurs de création⁶⁹ ».

⁶⁷ LEBLANC Gérard, « Militantisme et esthétique », dans *CinémAction* n°110, 2004.

⁶⁸ RANCIERE Jacques, « Un soulèvement peut en cacher un autre », dans DIDI-HUBERMAN Georges, *Soulèvements*, Gallimard, 2016, p.67.

⁶⁹ MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma, op. cit.*, p.35

II.2 - ... Afin d'exposer avec justesse.

II.2.A – Mettre en lumière des corps et des dialectes

Dans son quatrième opus de *L'œil de l'histoire* intitulé *Peuples exposés, peuples figurants*, Georges Didi-Huberman fait le triste constat que « les hommes sont exposés à disparaître⁷⁰ ». Afin d'explicitier ce postulat, il s'attache dans ce livre à étudier la mise en image des peuples depuis les tableaux de la Renaissance jusqu'à nos représentations contemporaines. Or, à travers l'uniformisation des images et la tentation du spectacle, Didi-Huberman affirme que :

« Les peuples sont exposés à disparaître par ce qu'ils sont [...] sous-exposés dans l'ombre de leurs mises sous censure ou, c'est selon, mais pour un résultat équivalent, sur-exposés dans la lumière de leurs mises en spectacles⁷¹ ».

Il semble pourtant que Rabah Ameur-Zaïmeche fait le choix d'entrer en résistance contre les représentations dominantes, et tente d'apporter une réponse à cette crise de l'image en mettant en scène des populations trop souvent peu (les travailleurs immigrés dans *Dernier Maquis*) ou mal (les jeunes des banlieues parisiennes dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*) représentés dans les médias. Chez Rabah Ameur-Zaïmeche en effet, la mise en image de ces populations se fait dans une constante recherche de justesse puisque d'une part, les sujets filmés sont acteurs de leurs propres représentations, et que le réalisateur va en plus s'attacher à réellement donner corps à ces individus. Si les communautés privées d'image sont amenées à disparaître selon Didi-Huberman, il est du devoir des spectateurs et des metteurs en scène d'organiser leur attente en leur donnant le droit à la parole et au regard afin qu'ils puissent « apparaître », c'est-à-dire « être sous le regard d'autrui⁷² ». De fait, les sujets représentés chez Ameur-Zaïmeche sont constamment filmés à hauteur d'homme et dans toutes leurs complexités, le réalisateur refusant de porter un quelconque jugement sur ces derniers et s'employant donc à les filmer tels qu'ils sont sans biaiser le regard du spectateur par des effets de mise en scène. Par ailleurs, il s'emploie à filmer les sujets dans leur environnement, adaptant sa mise en scène aux décors et situations qu'il rencontre et non l'inverse⁷³, et prenant le temps de filmer les gestes quotidiens qui caractérisent ces hommes et ces femmes sans les hiérarchiser. Georges Didi-Huberman

⁷⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.11.

⁷¹ *Ibid*, p.15.

⁷² *Ibid*, p.11.

⁷³ POKEE Morgan, « Histoire(s) de Rabah », sur *Critikat*, 7 avril 2015.

insiste en effet sur le fait que, pour que les peuples « apparaissent et prennent figure⁷⁴ », le cinéma doit s'employer à effacer la frontière entre les « premiers rôles » et les « figurants » qui sont, dans le cinéma dominant, utilisés comme simples décors de la fiction. En effet, si les figurants sont les « innombrables soldats inconnus du cinéma commercial », ils sont pourtant la figure même de ces peuples sous-exposés que la « mise en scène [...] veut sans visage, sans corps, sans geste à eux⁷⁵ ». Il semble donc essentiel, pour produire une image juste des peuples, de chercher à filmer les figurants de manière à les faire apparaître comme acteurs de l'histoire. Et c'est bien ce que fait Ameur-Zäïmeche dans ses films lorsqu'il les met en scène non plus comme de simples décors ou accessoires dans une scène mais bien comme des figures libres au sein de son cinéma. En effet, il prend le temps de filmer les visages, les paroles, les gestes parfois anodins de ces personnes au travail et de les incorporer de sorte qu'ils occupent une réelle place dans le film.

Si l'image a pour faculté ontologique de conserver ce qui se présente à la caméra, c'est que celle-ci est à même d'enregistrer le réel jusque dans ces manifestations les plus ordinaires, les plus quotidiennes. Dans son court texte *Notes sur le geste*, le philosophe Giorgio Agamben insiste sur le fait que la disparition du « geste » se généralise, et que cette perte est une fatalité. D'après lui, les peuples seraient peu à peu dépossédés de leurs gestes, qui sont pourtant la marque de leurs puissances d'agir. Or, l'image, et l'image cinématographique en particulier, pourrait être une solution à cette disparition puisqu'elle offre une représentation en mouvement de ces gestes, et qu'elle en permet un enregistrement dynamique qui les empêcherait de tomber dans l'oubli. Ainsi, Ameur-Zäïmeche tente, dans chacun de ses films, de capter ces actions *a priori* anodines qui, une fois que l'on s'y attarde, révèlent leurs puissantes valeurs documentaires. Ce sont, par exemple, les gros plans sur les mains des femmes préparant à manger dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, les scènes descriptives du travail des ouvriers étrangers dans *Dernier Maquis*, ou l'importance accordée à la façon d'imprimer les Chants par l'imprimeur dans *Les Chants de Mandrin*. Le temps accordé aux gestes et l'usage récurrent du gros plan permettent à Ameur-Zäïmeche de donner corps à ces personnes et de faire subsister ces êtres anonymes à l'image, mais il va également en faire des figures à part entière au sein de ses films. Dans *Les Chants de Mandrin* par exemple, une cavalière – apparemment la seule femme de la troupe – apparaît à plusieurs reprises dans le film. Si elle ne prononce aucun mot et que ce personnage n'a pas de fonction première dans le récit, sa présence et la manière dont elle se détache du reste du groupe dans des plans la montrant seule, occupant pleinement le cadre face à la nature, en font un personnage à part entière et apportent une dimension mystique à l'histoire. Par ailleurs, son nom sera

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.11.

⁷⁵ *Ibid*, p.152.

le premier de la bande à apparaître au générique sous l'appellation de « Mandrinette », alors qu'elle n'est aucunement actrice mais seulement propriétaire du haras qui a prêté les chevaux pour le film. Ainsi, Ameur-Zaïmeche s'emploie à faire apparaître tous ses personnages, sans distinction, comme des acteurs de l'histoire qui se joue, et vient de la sorte rendre aux figurants leurs gestes, leurs visages et leurs capacités d'agir. Par ailleurs, le réalisateur accorde une importance première aux micro-événements qui participent à la constitution d'une histoire plurielle et complexe. Dans *Histoire de Judas* par exemple, une très courte séquence peut retenir notre attention. Judas (Rabah Ameur-Zaïmeche), qui vient de rentrer en ville avec Jésus, s'attarde auprès d'un groupe d'enfants et les écoute chanter en frappant dans ses mains, pleins d'entrain. Le regard qu'il jette à la caméra peut nous laisser croire qu'il s'agit là d'un « à-côté » du tournage, d'un plan de coupe pourtant conservé dans le film. La présence de cette scène dans le long métrage permet de mettre en lumière « l'existence éclair⁷⁶ » de ces enfants et leurs capacités à chanter. Dans *La vie des hommes infâmes*, Michel Foucault parle de « milliards d'existences qui sont destinées à passer sans trace ⁷⁷ » et affirme que « pour que quelque chose d'elles parvienne jusqu'à nous, il a fallu pourtant qu'un faisceau de lumière, un instant au moins, vienne les éclairer ». Ainsi, en conservant ces quelques images et en les donnant à voir au spectateur, Ameur-Zaïmeche expose bien ces existences ordinaires et confère à ce micro-événement une valeur de conservation, comme si le film était apte à garder une trace de ces personnes et de leur passage sur Terre. Agamben diagnostiquait d'ailleurs la corrélation entre histoire et destruction, et affirmait à ce sujet que « l'homme contemporain, tout comme il a été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience⁷⁸ ». En filmant de la sorte ces gestes, Ameur-Zaïmeche les ramène donc au premier plan et assure la pérennisation de ces savoir-faire, allant dans le sens de Foucault, pour qui « toutes ces choses qui font l'ordinaire, le détail sans importance, l'obscurité, les journées sans gloire, la vie commune, peuvent et doivent être dites – mieux, écrites.⁷⁹ »

⁷⁶ FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes » dans *Les Cahiers du chemin*, n°29, 15 janvier 1977, p.10.

⁷⁷ *Ibid*, p.12.

⁷⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, 2002, p.62.

⁷⁹ FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », *op. cit.*, p.23.



L'importance du geste chez Ameer-Zaïmeche : le gros plan comme mise en évidence des savoirs faire des sujets filmés (ici dans *Wesh Wesh (...)* et *Les Chants de Mandrin*).

Par ailleurs, Georges Didi-Huberman insiste dans *Peuples exposés, peuples figurants* sur les relations entre les images et les mots. Il y présente l'idée selon laquelle les peuples sont également exposés à disparaître dans l'usage de leurs mots, et que le cinéma doit donc résister dans la langue pour éviter cette finalité. Il s'agirait selon lui de « rendre aux peuples leur parole, c'est-à-dire la multiplicité et la complexité de leurs mots, de leur syntaxe, de leur langue⁸⁰ ». Or, chez Ameer-Zaïmeche, l'importance accordée aux mots et aux dialectes est frappante. Dès son premier film, il s'attache à enregistrer l'argot des cités dans toutes ses nuances et ses complexités, sans forcément se soucier de la compréhension du spectateur puisque là n'est pas l'objectif premier. Dans ce film en effet, la langue est multiple : on passe sans-cesse du français à l'arabe au sein d'un même dialogue, du phrasé relativement soutenu de l'institutrice aux idiomes et expressions propres aux plus jeunes. L'utilisation de musique rap et les quelques travellings latéraux à valeurs descriptives qui nous présentent de nombreux tags sur les murs de la cité participent également de l'enregistrement et de la conservation de ces types d'expressions qui induisent un rapport nouveau à la langue. Même dans les films « historiques » du réalisateur, les mots et le langage employés induisent une certaine contemporanéisation des situations tant les acteurs utilisent leurs locutions, leurs propres façons de s'exprimer (c'est par exemple le soldat dans *Les Chants de Mandrin* qui s'écrie au début du film : « *Il est passé par là c'bâtard... Passe-moi un p'tit coup d'eau là !* »). Cela rejoint l'idée selon laquelle « ceux que l'on filme sont d'abord pris dans leurs mots, et c'est avec ces mots, avec leur langue et leur parole, qu'ils se savent saisis par la caméra⁸¹ ». De fait, Ameer-Zaïmeche ne cherche pas à imposer un texte à ses acteurs, mais plutôt à leur laisser champ libre afin d'enregistrer et de retranscrire le plus fidèlement possible cette parole vouée à disparaître. Il enregistre d'ailleurs très directement cette crainte dans

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.169.

⁸¹ COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004, p.83.

Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ? lorsque Mousse évoque sa sœur mariée à un français et exprime sa peur de voir son identité disparaître face au groupe majoritaire et dominant (« *Et mon neveu, y va s'appeler comment mon neveu ? Julien ? Bertrand ?* »).

Ainsi, si Comolli affirme que « c'est par les formes – mise en image, en sons, montage, narration, mise en forme des corps et des paroles, réglage des durées – que les objets audiovisuels opèrent le façonnage des répétitions, le moulage des perceptions⁸² », Rabah Ameur-Zaïmeche en fait la démonstration inverse. Comme Pasolini en son temps, qui se préoccupait de faire persister les « lucioles », ces petits êtres voués à disparaître (tels que décrits par Didi-Huberman), Ameur-Zaïmeche agit en défense des peuples sous et sur-exposés en faisant « l'éloge de l'argot et de la puissance "antique" des gestes populaires⁸³ ». Et, de fait, en prenant le temps d'enregistrer et de filmer de la sorte ses acteurs, il réintroduit presque clandestinement, dans un geste de contrebande, les visages, les paroles, les savoirs faire de ces gens au sein d'un cinéma duquel ils sont trop souvent écartés.

II.2.B – Du portrait de groupe aux singularités des individus

Dans *Peuples exposés, peuples figurants* à nouveau, Georges Didi-Huberman démontre que pour qu'advienne un possible « apparaître des peuples », il faudrait allier le multiple et le singulier afin de proposer un portrait de groupe qui s'attache néanmoins aux singularités des individus. Il s'agirait donc de « réunir ensemble un grand nombre de singularités agencées en séries » pour espérer « exposer des parcelles d'humanités⁸⁴ ». Et c'est bien ce que semble faire Rabah Ameur-Zaïmeche dans chacun de ses films, puisque l'on constate que l'une des constantes de son cinéma est de filmer à la fois le groupe mais aussi les sujets individuellement. En effet, nous pouvons aisément relever l'occurrence de lents panoramiques horizontaux qui balayent l'espace et offrent des gros plans successifs des visages demeurant néanmoins réunis en un groupe par l'unicité du plan qui les relie. Ainsi, par le biais de ce procédé, le réalisateur s'attarde sur les singularités de chacun et apporte bien « une attention éthique à l'égard du visage humain "quelconque"⁸⁵ ». C'est par exemple le cas dans *Histoire de Judas* lorsque Jésus revient au village après son jeûne. Dans cette séquence de nuit, la caméra panote successivement sur les différents acteurs alors assis autour de Jésus, et nous donne à voir leurs visages, leurs expressions singulières, sans jamais les isoler complètement mais en les maintenant unis par le délicat mouvement de caméra. Cela rejoue bien l'idée de Georges Didi-

⁸² *Id.*, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009, p.73.

⁸³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, 2002, p.60.

⁸⁴ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.51.

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, op. cit., p.60.

Huberman selon laquelle c'est une communauté de visages et non pas le visage en lui-même qui permet de dresser un portrait de groupe. De plus, afin d'approcher au plus près ces corps singuliers et d'en faire émerger des « parcelles d'humanités », Ameer-Zaïmeche a parfois recours au zoom avant, comme dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, dans une tentative de s'approcher un maximum de ces visages, de ces corps stigmatisés, sur-exposés par les mass médias. En atteignant de la sorte une forte proximité avec les visages des personnages alors filmés en gros plans, le spectateur peut y déceler ce qui en fait l'unicité et qui entraîne donc la véritable apparition de ces êtres à l'écran. Didi-Huberman insiste d'ailleurs sur le fait qu'il « ne suffit pas de voir de près le corps de l'autre, [mais qu']il faut assumer le geste de s'approcher⁸⁶ ». En cela, le recours au zoom n'est pas anodin puisqu'il suppose un effet qui se remarque à l'image et qui rejoue bien l'action d'aller vers le visage. Or, Agamben dans *Notes sur le geste* affirme que c'est le geste et non l'image qui est au centre du cinéma, avant d'écrire que « ce qui caractérise le geste, c'est qu'il ne soit plus question en lui ni de produire, ni d'agir, mais d'assumer et de supporter⁸⁷ ». Lorsque Rabah Ameer-Zaïmeche fait, comme ici, le geste de s'approcher des corps par le biais d'un zoom, il assume cette action et cherche d'une certaine manière à « supporter » (au sens de servir de support, de soutenir) les êtres filmés.

Cependant, comme le souligne Didi-Huberman, le *pathos* du visage est très souvent rattrapé par le *logos* du dispositif. En effet, si un « état du temps » permet de révéler la singularité des individus filmés, il sera toujours suivi de près d'un « état des lieux » que l'auteur considère comme un conflit entre l'humanité comme parcelle et le cadre institutionnel qui l'entoure. Ainsi, l'attention portée aux visages des acteurs et la proximité qui lie les corps seraient sans cesse étouffées par la froideur du cadre institutionnel. Ce triste constat semble bien effectif dans les films d'Ameer-Zaïmeche, notamment dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* où l'urbanisme contient sans cesse les corps dans des zones fermées. Et si les personnages parviennent à se retrouver en groupe, la violence institutionnelle et la répression policière à laquelle ils font face finit toujours par resurgir, ne serait-ce qu'au détour de leurs conversations. Ainsi, quand bien même l'émergence de « parcelles d'humanités » serait possible, les acteurs demeurent rattrapés par le cadre des sociétés de contrôles auxquels ils sont rattachés. Mais ce constat est encore plus frappant dans *Dernier Maquis*. Les ouvriers sont, là encore, filmés à la fois individuellement et comme faisant partie intégrante du groupe dans une volonté de faire apparaître leurs formes singulières. Mais lorsque l'auteur cherche à enregistrer leur parole, ces ouvriers semblent déjà voués à disparaître. Dans une scène du film, le chef du village (Mamadou Koita) se retrouve au bord de l'eau avec Mao (Rabah Ameer-Zaïmeche) pour discuter d'une

⁸⁶ *Ibid*, p.80.

⁸⁷ AGAMBEN Giorgio, *Notes sur le geste*, 1991, reproduit en ligne sur le site *Dérives.tv*.

éventuelle augmentation. Ce face à face, qui oppose le représentant des ouvriers au patron, développe une esthétique de l'effacement qui illustre bien cet « état des lieux », cette violence institutionnelle qui menace les êtres selon Georges Didi-Huberman. La séquence s'ouvre sur un plan présentant un grand arbre, mais la nature qui pourrait être vue comme un lieu de répit face au travail est ici dénaturée et les feuilles teintées en rouge renvoient directement à l'usine, de même que l'ambiance sonore qui ne présente que des bruits mécaniques. Alors que le chef du village négocie la *survie* financière de ses camarades, il va se retrouver constamment mis en retrait par Mao qui domine très clairement l'échange. Même dans les contrechamps sur le chef du village, celui-ci est renvoyé à sa condition d'ouvrier par le matériel rouillé qui se trouve derrière lui, et la caméra finira par l'effacer totalement du cadre en effectuant un panoramique sur Mao qui, à son tour, empêchera son interlocuteur de s'exprimer en lui coupant sans cesse la parole. Enfin, à la fin de la séquence, alors que l'on retourne vers le visage du chef du village, des mouches envahissent et traversent le cadre, telles des *memento mori* qui ne font que confirmer que l'image de ces ouvriers est vouée à disparaître. Et, alors que Mao sort du plan en laissant le chef du village seul à l'image, ce dernier s'exclame à deux reprises : « *Il faut avoir pitié de nous patron, il faut pas me laisser comme ça !* » avant de quitter le cadre à son tour. De plus, si Rabah Ameur-Zaïmeche considère bien les ouvriers comme des acteurs du film à part entière (« Il n'y a que des acteurs dans le film, mais seuls les mécanos et moi avons déjà joué auparavant⁸⁸ »), l'esthétique du film ira jusqu'à rejouer cette invisibilité des travailleurs illégaux. Ils ne sont que des silhouettes quasi-fantomatiques, situés la plupart du temps en arrière-plan, disparaissant même complètement du cadre lors de la scène de la pointeuse où ils ne sont plus que des fiches, de la main d'œuvre pour le patron qui les observe. Ainsi, Ameur-Zaïmeche fait plus qu'exposer les peuples : en même temps qu'il les met en lumière, il nous met en garde sur l'imminence de leur disparition en dénonçant leurs conditions d'existence.



Esthétique de l'effacement dans *Dernier Maquis* : quand le *pathos* du visage est rattrapé par le *logos* du cadre institutionnel.

⁸⁸ MOUELLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Côté Cinéma, 2011, p.32.

II.2.C – Sortir de la stigmatisation

En cherchant à délivrer de la sorte une représentation juste et complète des sujets filmés (entre image de groupe et révélation des singularités), Rabah Ameur-Zaïmeche fait de l'image une brèche de résistance dans les cadrages institutionnels. Nous pouvons à nouveau y voir un acte de contrebande, puisque le réalisateur présente des corps et des paroles trop souvent laissés en dehors d'un certain cinéma industriel. Dans son ouvrage *Contrebande et contrebandiers*, Paul Bequet rappelle en effet que l'introduction de produits dans un pays par les contrebandiers était souvent due à la rareté temporaire de ces derniers. Ainsi, en cherchant à réintroduire au sein du paysage audiovisuel des représentations justes et complexes d'individus jusqu'alors sous- voire sur-exposés, Ameur-Zaïmeche agit bien en contrebandier et entre en résistance contre les images dominantes. En effet, s'il semble primordial de chercher à exposer avec justesse les personnes filmées, c'est qu'elles sont la plupart du temps vouées à disparaître et, comme le rappelle Georges Didi-Huberman dans *Peuples exposés, peuples figurants* :

« Il ne faut pas se demander si les peuples sont exposés en général : il faut encore se demander dans chaque cas si la forme d'une telle exposition – cadre, montage, rythme, narration, etc. – les enferme (c'est-à-dire les aliène et, en fin de compte les expose à disparaître) ou bien les désenclave (les libère en les exposants à comparaître, les gratifiant ainsi d'une puissance propre d'apparition)⁸⁹ ».

Il semble donc qu'il faille apporter une attention particulière, non seulement à la façon dont l'exposition des peuples les fait « apparaître » à l'image comme nous l'avons précédemment démontré, mais également à la manière dont cela peut les libérer d'une image, souvent fausse, à laquelle ils sont rattachés. En cela, *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* semble répondre à ces attentes, ne serait-ce que dans la façon dont les forces de l'ordre sont montrées à l'écran. En faisant le choix de pixelliser les visages des policiers, Ameur-Zaïmeche inverse la stigmatisation dont les jeunes de banlieues sont victimes, notamment dans les *mass-médias*. Le réalisateur affirme d'ailleurs que « par ce floutage, on stigmatise la police à son tour ; elle qui, par son omniprésence dans les quartiers, stigmatise une population. J'ai voulu renverser ce rapport⁹⁰ ». Le simple fait d'utiliser une caméra destinée aux reportages télévisuels constitue un acte fort, le réalisateur cherchant bien à renverser l'image négative traditionnellement véhiculée par cet outil de façonnage des perceptions. En cela,

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.144.

⁹⁰ AZOURI Philippe et SEGURET Olivier, « *Wesh Wesh* signé cité », dans *Libération*, 30 avril 2002.

Ameur-Zaïmeche considère bien le cinéma comme un champ de bataille permettant de sortir du contrôle social et idéologique lié aux objets audiovisuels. En inversant la réalité mise en scène par les puissants, le réalisateur dénonce ces procédés d'instrumentalisations et désenclave les jeunes de l'image dans laquelle ils sont enfermés. Il insiste d'ailleurs en ajoutant que « les médias sont un appareil idéologique d'état. Le cinéma, c'est aussi pour sortir de ça⁹¹ ». Le film se donne alors à voir comme une sorte de témoignage du réalisateur sur le lieu de son enfance, et Rabah Ameur-Zaïmeche, qui étudiait l'anthropologie urbaine lors de la réalisation de *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, affirme avoir fait ce film en réaction aux « films de banlieues » alors en vogue à l'époque⁹². La caméra à l'épaule, le choix d'écriture simple et peu démonstratif font que la forme s'accorde avec le sujet, et si le cinéaste porte autant d'intérêt aux situations simples, concrètes et réalistes, c'est qu'il refuse toute spectacularisation. Gérard Leblanc écrit dans *Scénarios du réel* que :

« des cinéastes placent leur caméra là où il est supposé ne rien se passer, c'est-à-dire sur nos lieux de vie. Ils ne cherchent pas l'information-infraction, l'éclat narratif ou le drame sanglant. Il n'est pas question pour eux de calquer la vie ordinaire sur la fiction ordinaire. Les films font apparaître les mises en scènes sociales de la vie réelle, devenues invisibles à force d'être intégrées à nos gestes les plus quotidiens⁹³ ».

Ainsi, en cherchant à dresser un portrait juste mais néanmoins complexe des personnes qu'il filme, Ameur-Zaïmeche peut déjà être vu comme un réalisateur engagé puisque, tel que défini par Nicole Brenez, « le cinéma engagé accorde autant de droits que de devoirs aux représentations, car il sait tout le prix éthique et politique que peut coûter une image (par opposition à son coût industriel)⁹⁴ ».

Par ailleurs, on remarque que les personnages interprétés par Rabah Ameur-Zaïmeche sont souvent en position d'observateurs au sein même de ses films, ce qui donne un effet d'insistance et redouble la posture du cinéaste qui cherche à décrire des situations concrètes. Et, si les peuples sont représentés avec justesse dans son cinéma, c'est d'abord qu'ils sont filmés là où ils sont. D'une part, le réalisateur accorde une importance primordiale à la véracité des lieux et des actions qu'il y met en scène. Il affirme par exemple à propos de *Bled Number One* que : « les premiers jours, on a filmé les gens, les cafés, les terrasses, les cigognes, des animaux. Et puis une fois qu'on a été immergés, on a pu

⁹¹ *Ibid.*

⁹² OSTRIA Vincent, « Rabah Ameur-Zaïmeche : belle saga citée », dans *Les Inrockuptibles*, 30 avril 2002.

⁹³ LEBLANC Gérard, *Scénarios du réel – Tome 2*, L'Harmattan, 1997, p.164.

⁹⁴ BRENEZ Nicole, « Contre-attaques, soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes », dans *Soulèvements*, DIDI-HUBERMAN Georges, Gallimard, 2016, p.72.

travailler⁹⁵ ». De plus, cette conscience des sujets qu'il filme s'accompagne d'une certaine légitimité à les mettre en scène, puisqu'il s'attache à filmer la cité où il a grandi dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, ou à mettre en scène des gens de sa famille dans *Bled Number One*. De fait, cela participe à représenter les peuples sans un certain folklore qui participerait de leur sur-exposition. Dans son texte *Pour un cinéma imparfait*, Julio-Garcia Espinosa rappelle qu'il est essentiel d'aller vers un cinéma conscient du sujet afin d'arrêter « d'exhiber le folklore avec un orgueil démagogique, comme une célébration », avant de rappeler que « le cinéma imparfait n'est pas exhibitionniste. D'une part, il n'adopte pas un regard voyeuriste sur les sujets filmés, il s'attache au contraire à les représenter avec justesse et à servir leurs idéaux.⁹⁶ » Or, bien que Rabah Ameur-Zaïmeche adopte dans ses films une position d'observateur, il refuse tout voyeurisme et son regard n'est pas biaisé par un quelconque fantasme folklorique. Cela s'explique en partie par la relation qui s'installe entre le réalisateur et les personnes qu'il met en scène et qui transparaît à l'écran dans la lignée de l'anthropologie partagée telle que pensée par Rouch. Didi-Huberman insiste d'ailleurs sur cette idée, rappelant que :

« Exposer les peuples ne serait donc pas seulement les “engager” à figurer sur un lieu de tournage. Ce serait, surtout, “s’engager” soi-même, se déplacer vers eux, se confronter à leur manière de prendre figure, s'impliquer dans leurs façons de prendre la parole et de s'affronter à la vie.⁹⁷ »

On retrouve dans *Bled Number One* une scène de danse qui confirme le fait que l'implication de l'auteur dans le film peut participer à la justesse de la représentation. Au début de la scène, un premier long plan fixe sur la ville nous plonge dans un état de contemplation alors que les chants et la musique commencent à s'élever en *off*. Le personnage de Kamel est d'abord situé en retrait dans une position d'observateur : il est assis et se détache donc des hommes qui s'activent devant ses yeux. Mais la façon dont il bat le rythme de ses mains souligne déjà son adéquation avec le groupe. De fait, il laisse la place à ces corps en mouvements que l'on observe à travers son regard distancé et délicat. À nouveau, on remarque l'importance accordée aux gestes et aux visages mis en valeurs par des successions de gros plans. La danse est enregistrée par une caméra mobile qui filme les actions sur le vif, sans découpage préétabli. Par cette esthétique de la captation, Ameur-Zaïmeche nous permet de prendre connaissance de cette tradition sans y apporter aucun jugement. Puis, alors que l'on s'approche des

⁹⁵ FRODON Jean-Michel et DELORME Stéphane, « Rabah Ameur-Zaïmeche : sous tension avec amour », dans *Les cahiers du cinéma* n°612, mai 2006.

⁹⁶ GARCIA-ESPINOSA Julio, « Pour un cinéma imparfait », dans *Ciné Cubano* n°140, 1969.

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.199.

corps par une alternance des plans d'ensemble et de plans rapprochés poitrines, Kamel va se lever et se joindre en groupe en entrant dans la danse.



Sortir du folklore : Rabah Ameur-Zaïmeche, observateur des gestes ordinaires des peuples exposés à disparaître (ici dans *Bled Number One*).

Rabah Ameur-Zaïmeche se positionne donc dans un refus du sensationnel en nous montrant le plus simplement et le plus justement possible des traditions de l'ordre du folklore qu'il va jusqu'à éprouver lui-même. En exposant les peuples de la sorte, il donne bien « à entendre la part la plus ordinaire de leur existence – celle qui est généralement cachée, maltraitée ou ignorée par l'administration, le journalisme ou la science⁹⁸ », et destitue ainsi les manières de montrer majoritaires. Nous sommes donc bien ici face à des « contres-images » créées par Rabah Ameur-Zaïmeche, qui viennent en annuler d'autres afin de pérenniser la survie de ces peuples. Car s'ils sont amenés à disparaître dans leurs conditions mêmes d'existence, ils semblent néanmoins voués à apparaître au travers de ces images qui entrent en résistances contre les représentations dominantes dont l'uniformisation ne peut mener qu'à une déshumanisation des individus.

⁹⁸ SAVELLI Julie, « *Il était une fois la banlieue* ou l'expérience ordinaire du cinéma », dans *Recherches & Travaux* en ligne, 12 novembre 2018.

III – ... ET AFFIRMER LA DIMENSION POLITIQUE DE SON CINÉMA.

Préambule

Rabah Ameur-Zaïmeche cherche dans chacun de ses films à délivrer une image juste des personnes qu'il met en scène. Qu'ils fassent partis de l'équipe technique ou qu'ils s'adonnent à l'improvisation, les sujets filmés deviennent ici acteurs de leur propre représentation. Ainsi, utilisé de la sorte par le réalisateur, le cinéma est à même de faire résonner le cri d'alarme quant à la disparition qui guette les peuples sous ou sur-exposés à cause du « recasement stéréotypique d'images⁹⁹ ». Georges Didi-Huberman affirme de plus qu'« un film n'aurait de justesse politique qu'à rendre leur place et leur visage aux sans-noms, aux sans parts de la représentation sociale habituelle¹⁰⁰ ». Ainsi, il s'agit déjà là d'affirmer la dimension politique du cinéma d'Ameur-Zaïmeche, qui offre une pluralité de points de vue et nous donne à voir les peuples en résistant à l'uniformité des images qui induirait leur déshumanisation.

Et si le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche s'attache à représenter avec justesse et à se faire le relai des sujets filmés, c'est bien que le réalisateur cherche à *traquer* une représentation du monde. Sa démarche lui permet de libérer et d'exposer des paroles trop souvent réprimées, mais ses films sont également porteurs de ses propres revendications politiques. Marc Ferro écrivait d'ailleurs que « certains films manifestent une indépendance vis-à-vis des courants idéologiques dominants, créant et opposant une vision du monde inédite, qui leur est propre et qui suscite une prise de conscience nouvelle¹⁰¹ ». Au cours de cette dernière partie, nous nous intéresserons donc aux discours politiques que porte Rabah Ameur-Zaïmeche au sein de son cinéma, et nous verrons en quoi ils se répercutent sur la forme même de ses longs-métrages.

⁹⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.159.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.15.

¹⁰¹ FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, 1993, p.20.

III.1 – Un certain rapport à l'Histoire

III.1.A – Contre l'Histoire dominante

Si le cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche procède d'une juste exposition des peuples et des sujets filmés, le réalisateur s'emploie également, dans les choix même des sujets qu'il traite, à réécrire l'Histoire. Mettre en scènes des personnes et des passages occultés de l'Histoire, apporter une importance première aux micro-événements, c'est entre autres par ces procédés que le cinéaste construit son rapport si singulier avec l'Histoire. Marc Ferro écrivait dans *Cinéma et Histoire* que « le film aide ainsi à la constitution d'une contre-histoire, non officielle, dégagée pour partie de ses archives écrites qui ne sont souvent que la mémoire conservée de nos institutions. Jouant un rôle actif en contrepoint de l'Histoire officielle, le film devient un agent de l'Histoire pour autant qu'il contribue à une prise de conscience¹⁰² ». Ainsi, le travail d'Ameur-Zaïmeche peut être analysé à différents niveaux. Qu'il s'agisse de redonner une image juste des banlieues parisiennes qui se sont vues dépossédées de leur histoire par les mass-médias dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, de mettre en image des luttes politiques passées dans *Les Chants de Mandrin*, ou de présenter une nouvelle version des écrits bibliques dans *Histoire de Judas*, le réalisateur a cherché, tout au long de sa carrière, à figurer une autre histoire que celle officielle et totalisante. Dans la mesure où nous avons vu que la juste exposition des peuples ne pouvait se faire au cinéma que dans un rejet des formes dominantes qui façonnent le moulage de nos perceptions, nous pouvons ici reconduire cette idée. Ferro affirme en effet que « l'apport du cinéma à l'intelligibilité des phénomènes historiques se présente ainsi différemment suivant le degré de son autonomie et de sa contribution esthétique¹⁰³ ». L'auteur cherche ici à mettre en avant le fait que la dimension de contre-analyse du cinéma ne peut être selon-lui efficace que si les cinéastes se rendent eux-mêmes autonomes des institutions et des courants idéologiques dominants. Ainsi, que l'Histoire soit simplement le cadre (*Les Chants de Mandrin*) ou l'objet même du film (*Histoire de Judas*), il faudrait la présenter d'une autre manière, de sorte à conférer au film un rôle actif, afin qu'il devienne réellement un « agent de l'histoire¹⁰⁴ ».

Nous retrouvons dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche, et notamment dans ses deux derniers longs-métrages, une certaine dialectique autour de l'enregistrement des faits historiques. Il va, dans un premier temps, chercher à filmer ce qui a été détruit, conférant à l'image une fonction

¹⁰² *Ibid*, p.13.

¹⁰³ *Ibid*, p.222.

¹⁰⁴ *Ibid*, p.19.

mémorielle. Dans *Les Chants de Mandrin*, il met en scène la troupe d'un héros populaire et retrace ses faits d'armes avec un certain minimalisme, refusant toute reconstitution historique spectaculaire. Le film met en avant ces hommes et ces femmes impliqués dans une lutte politique et permet de mettre en lumière des événements *a priori* insignifiants de notre Histoire. Dans une scène qui fait suite à l'arrestation du colporteur par les dragons, un autodafé est organisé pour détruire tous les recueils de poèmes. Alors que le chef de la garnison lit le début des Chants, il s'en empare et les jette dans la cheminée qui se situe derrière lui. Le son des flammes s'amplifie alors, et un pont sonore nous fait passer en un cut sur un imposant feu en extérieur. Dans la pénombre, deux soldats s'affairent en plan d'ensemble à déchirer et à jeter les Chants dans le brasier, et des inserts sur les mains qui morcellent puis sur les pages qui brûlent confèrent un effet d'importance à ces gestes, comme si quelque chose d'essentiel se jouait ici. Alors que le chef des soldats insiste en criant « *Allez les gars, là faut tout brûler ! Faut rien laisser, aucune trace !* », on comprend bien qu'il s'agit là pour le réalisateur de donner à voir la cause de notre méconnaissance de ces événements, de dénoncer la façon dont le pouvoir façonne et transmet une Histoire biaisée, sélective, en éradiquant toute expression de protestation. Le plan final de cette séquence, un long plan fixe sur les flammes à l'intérieur desquelles on devine le papier en train de brûler, sonne à la fois comme un cri défaitiste et comme une manière d'insister une dernière fois sur la capacité qu'a le cinéma de nous transmettre une autre histoire, une autre vision des faits. Le film serait alors un moyen de remplacer ces écrits détruits, il se donnerait à voir comme un document nous renseignant sur ces passages occultés de l'histoire. Nous pouvons ici convoquer les dires de Nicole Brenez, qui affirme que « les traces des libertaires ont été généralement effacées par l'histoire dominante ou « monumentale », selon le terme de Nietzsche (c'est-à-dire celle des grands hommes et des grands événements)¹⁰⁵ ». Mais, dans un second temps, Rabah Ameur-Zaïmeche semble se détacher totalement des écrits, allant même jusqu'à les traquer très directement dans *Histoire de Judas*. Le film présente en effet une intrigue autour d'un scribe qui retranscrit à l'écrit toutes les paroles de Jésus, et Judas (Ameur-Zaïmeche donc), cherchera à les détruire sous les ordres du prophète. Si l'enjeu du film est ici de réécrire le mythe, de présenter une contre-histoire qui réhabiliterait le personnage de Judas, on comprend bien l'importance accordée aux écrits. Dans une première scène d'altercation, Judas s'emporte et affirme au scribe qui a noté les paroles du Christ qu'« *on n'a pas besoin de traces* », ce à quoi ce dernier lui répond « *Pour les générations futures !* ». Ce refus de passer par les écrits s'accorde avec la vision du cinéma de Rabah Ameur-Zaïmeche pour qui le présent prime, et qui s'efforce de ne pas figer ses films en les ouvrant à une forme de contingence. Ainsi, Judas se ferait le gardien de la parole du Christ, et en refusant l'écriture de ces événements par un tiers, il

¹⁰⁵ BRENEZ Nicole, MARINONE Isabelle *Cinéma libertaires : Au service des forces de transgression et de révolte*, P.U.S., 2015, p.21.

empêcherait en quelque sorte la construction du mythe du traître-Judas qui prime aujourd'hui, au moins dans la tradition chrétienne. Par la suite, dans le film, Judas ira jusqu'à détruire les écrits du scribe. De la même manière que dans *Les Chants de Mandrin*, on assiste à une scène d'autodafé dans laquelle Judas brise les pots en terre cuite contenant les parchemins avant de les déchirer et de les brûler. Une succession de plans rapprochés poitrine raccordés dans le mouvement de l'action nous donne à voir l'action dans sa quasi-intégralité, et l'usage du gros plan sur le feu à la fin de la séquence vient à nouveau ajouter un effet d'insistance, conférant à cette scène une place primordiale au sein du film. Nous pourrions à nouveau nous référer à Marc Ferro, pour qui le repérage des concordances et des discordances avec l'idéologie dominante permet de « découvrir le latent derrière l'apparent, le non-visible au travers du visible. Il y a là matière à une autre histoire, qui ne prétend, certes pas, constituer un bel ensemble ordonné et rationnel, comme l'Histoire ; elle contribuerait plutôt à l'affiner, ou à le détruire.¹⁰⁶ ». Rabah Ameur-Zaïmeche cherche en effet ici à réécrire l'Histoire en faisant de Judas le plus fidèle des apôtres, il affirme d'ailleurs que « les mythes, les grands récits, doivent être constamment repris, réinterprétés, transformés. Sinon on court un très grave danger, celui que nos représentations soient confisquées par un appareil, un pouvoir, et figées dans un système qui empêche de réfléchir, de comprendre, en particulier ce qui arrive de nouveau.¹⁰⁷ ».



Supprimer les traces : entre dénonciation dans *Les Chants de Mandrin* et refus de figer l'histoire dans *Histoire de Judas*.

¹⁰⁶ FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? » In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation*, n°1, 1973, p.114.

¹⁰⁷ FRODON Jean-Michel, « *Histoire de Judas* : fulgurant éloge de la parole libre », *Slate*, 7 avril 2015.

Par ailleurs, le rapport qu'entretient le réalisateur avec l'Histoire semble également se jouer du côté du génocide et du dépérissement culturel tels qu'annoncés par Georges Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles*. L'auteur y écrit que « le « véritable fascisme » [...] est celui qui s'en prend aux valeurs, aux armes, aux langages, aux gestes, aux corps du peuple¹⁰⁸ ». Or, selon lui toujours, « le premier opérateur politique de protestation, de crise, de critique ou d'émancipation, doit être appelé image en tant que ce qui se révèle capable de franchir l'horizon des constructions totalitaires¹⁰⁹ ». Il faudrait donc protester contre l'Histoire totalisante en présentant des images pauvres, épurées, qui peuvent néanmoins nous éclairer sur le passé. Il s'agirait d'empêcher la disparition des micro-événements au profit de la Grande Histoire dictée par les puissants, puisque, comme le rappelle l'auteur dans *Peuples en larmes, peuples en armes*, il existe bien *des* passés, hétérogènes et nombreux. Dans *Histoire de Judas* par exemple, des scènes *a priori* anodines côtoient les éléments canoniques de l'Histoire, mais n'en demeurent pas moins importantes à l'échelle du film. Une séquence du film présente Bethsabée et sa mère Suzanne qui discutent allongées dans un lit. Suzanne va raconter à sa fille le jour de sa conception, témoignant de l'amour qu'elle portait pour son père. On assiste ici au conte d'un événement certes mineur dans l'histoire mais central pour ce personnage. Alors qu'elle se lance dans l'évocation de son récit (« *Ce fût un jour comme celui-ci, un jour de grand vent qui monte du désert et qui oblige à rester chez soi.* »), Suzanne dresse un parallèle intéressant en reliant l'acte de donner la vie et celui d'inonder une pièce de lumière. Alors qu'elle transmet son histoire à sa fille, le bruit du vent en hors-champ s'intensifie et un gros plan sur le visage de cette femme nous laisse le temps d'y lire sa nostalgie quant à cette époque révolue. Ainsi, il s'agit bien là pour Rabah Ameur-Zaïmeche de « montrer la puissance spécifique des cultures populaires pour y reconnaître une véritable capacité de *résistance* historique, donc politique¹¹⁰ ». En accordant une place aux petits événements au sein de la grande Histoire totalisante, il va chercher à capter la « douce lueur des lucioles » plutôt que le « cruel rayon des projecteurs ». Cette *survivance* serait donc en quelque sorte le passé qui ressurgit dans le présent et qui s'expose à nouveau à nous dans un dernier espoir pour ne pas disparaître.

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Les Editions de Minuit, 2002, p.24.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.101.

¹¹⁰ *Ibid*, p.24.

III.1.B – Filmer toujours au présent : donner à voir les aspirations d’aujourd’hui

L’idée de « l’enregistrement d’un geste brut¹¹¹ » est au cœur de la démarche de Rabah Ameur-Zaïmeche, comme il le souligne dans le dossier de production des *Chants de Mandrin*. En effet, ses films semblent toujours porter la marque de l’instant de la prise. C’est, au détour d’un plan, un fou rire gardé au montage dans *Les Chants de Mandrin* ou encore dans *Dernier Maquis* un avion dont le bruit interrompt le dialogue entre Titi et l’imam. En conservant ces instants où la vie déborde dans la fiction et en poussant ses acteurs à continuer à jouer coûte que coûte, Ameur-Zaïmeche cherche à capter quelque chose du présent du tournage, une vérité non simulable qui s’exprimerait au travers de ces imperfections. Cela rejoint bien l’idée de Gilles Mouëllic selon laquelle « chaque prise est un évènement en soi, et non la représentation d’un évènement¹¹² ». Ainsi, les films – notamment les deux films historiques du réalisateur – font sans cesse le pas entre le temps de la fiction et le présent du tournage. On retrouve là ce qu’exprime François Niney lorsqu’il écrit que « la caméra par la magie du partage et du son direct sur les lieux réaliserait un idéal de vérité fait d’instantanéité (des évènements), de spontanéité (des protagonistes), d’authenticité (des situations)¹¹³ ».

En laissant le réel s’infiltrer de la sorte dans la fiction, Ameur-Zaïmeche cherche dans un même temps à réécrire l’Histoire en la contemporanéisant. Car, même au travers de ses films historiques, le réalisateur dresse le portrait d’un monde contemporain en crise et cherche à montrer les luttes des hommes et des femmes d’aujourd’hui. Par de nombreux procédés, il va tenter de déplacer la fiction vers le temps présent du tournage afin de permettre une relecture du film qui donnerait à voir les aspirations d’aujourd’hui. Ce rapport au présent passe aussi bien par des parallèles ludiques – c’est par exemple le colporteur qui interpelle un carrosse comme on ferait de l’auto-stop dans *Les Chants de Mandrin* – que par l’infiltration d’éléments contemporains dans les films, comme par exemple la manière qu’ont les personnages de s’exprimer. Il est en effet flagrant dans les deux derniers films de Rabah Ameur-Zaïmeche que les acteurs énoncent leurs textes en utilisant leurs mots, leurs locutions. Cela induit inévitablement une distance, un effet anachronique qui nous pousse à voir le film comme une réflexion sur notre société contemporaine. Dans *Voir et pouvoir*, Jean-Louis Comolli signale que « scénarios, dispositifs reviennent [...] à tenter de filmer toujours au présent, quel que soit le sujet, et même s’il s’agit d’absence ou d’imaginaire, ou de passé ou d’histoire¹¹⁴ ». C’est bien ce que fait Rabah

¹¹¹ Note d’intention du réalisateur dans le dossier de production des *Chants de Mandrin*.

¹¹² MOUELLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Côté Cinéma, 2011, p.9.

¹¹³ NINEY François « Aux limites du cinéma direct » dans *Le cinéma direct, et après ?*, Images Documentaires n°21, 1995, p.44.

¹¹⁴ COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004, p.167

Ameur-Zaïmeche en recourant à l'improvisation de sorte à laisser les acteurs s'exprimer par leurs mots, ou en utilisant de manière récurrente le plan séquence pour laisser le temps du tournage apparaître à l'image. Il affirme d'ailleurs à propos d'*Histoire de Judas* : « On ne peut jamais filmer le passé, on ne peut filmer que ce qui est devant la caméra, des hommes et des choses d'aujourd'hui. Tout le film tient à son rapport au présent¹¹⁵ ». Ainsi, même si l'action des films se déroule dans le passé, quelque chose du présent ressurgit et nous donne à voir les réflexions du réalisateur et des personnes qu'il filme sur notre société contemporaine.

Chaque film d'Ameur-Zaïmeche présente une réflexion politique sur des enjeux actuels, et donnent à voir des corps en lutte contre les violences sociales qu'ils subissent. Dans les films d'époques, la contemporanéisation des situations mise en jeu par le cinéaste permet de mettre en lumière des problèmes sociétaux toujours d'actualité. Si *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* était dédié à « tous nos frères morts dans des crimes racistes et sécuritaires¹¹⁶ », nous pouvons aisément dresser un parallèle entre ce film et *Les Chants de Mandrin* dont la complainte déclamée par le Marquis à la fin du film a été composée « en l'honneur de Louis Mandrin et de tous nos camarades morts au combat ». On retrouve en effet dans ces deux films une scène de confrontation avec les forces de l'ordre, dont la mise en perspective permet de mettre en évidence le rapport qu'entretiennent les films historiques d'Ameur-Zaïmeche avec le présent. Dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, Mousse et deux de ses camarades se font interpellier pendant qu'ils transportent du cannabis. Alors que l'on suit les trois jeunes dans leur voiture, un véhicule de police fait brutalement irruption dans le cadre, bloquant la route des personnages. Un rapport de force s'installe d'entrée de jeu en faveur des policiers qui dominent l'échange avec virulence (« Allez sortez, dépêchez ! Dépêchez on n'a pas que ça à faire ! »). Alors qu'ils contraignent les jeunes à l'immobilité en les plaquant violemment contre la voiture, les forces de l'ordre se déplacent et les entourent. Ils conditionnent l'espace en se situant toujours bord-cadre, cloisonnant toute ouverture possible. Dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, les policiers sont sans-cesse présents, de la voiture qui quadrille la cité jusque dans les discussions les plus banales des jeunes. Rabah Ameur-Zaïmeche témoigne donc de leur emprise sur les lieux et de la violence avec laquelle ils agissent. De la même manière dans *Les Chants de Mandrin*, les soldats du Roi, les dragons, constituent une menace qui plane sur les contrebandiers. Dans une séquence du film, le colporteur se fait arrêter pendant qu'il transporte avec sa mule les Chants interdits par le pouvoir en place. Comme dans la séquence précédemment évoquée, trois soldats s'immiscent brutalement dans le cadre alors que le Colporteur marchait le long d'un sentier, et dominant à nouveau la situation. Seul

¹¹⁵ FRODON Jean-Michel, « *Histoire de Judas* : fulgurant éloge de la parole libre », *Slate*, 7 avril 2015.

¹¹⁶ Inscription présente au générique de *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* (2001)

le chef des soldats est présent à l'image, mais les deux fusils se dressent en bord-cadre et cloisonnent l'espace. Interpellant le Colporteur (« *T'es qui toi ? Lâche ça ! Qu'est-ce que tu vends ? [...] Avance j'te dis ! Avance !* »), ils le contraignent à l'immobilité, allant jusqu'à le frapper pour le maintenir au sol. Ainsi, les nombreuses similitudes entre ces deux séquences nous permettent d'affirmer que Rabah Ameur-Zaïmeche cherche, au travers de ses film historiques, à décrire des situations relevant de problèmes contemporains, comme ici la violence étatique qui s'abat sur les individus dans les sociétés de contrôle.



Mise en miroir de la situation politique actuelle : quand l'histoire se répète de *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* à *Les Chants de Mandrin*.

Marc Ferro va aussi dans ce sens lorsqu'il affirme dans *Cinéma et Histoire* que l'image informe autant sur la période de la captation que sur le passé auquel elle renvoie, avant d'ajouter que certains films « manifestent une indépendance vis-à-vis des courants idéologiques dominants, créant et proposant une vision du monde inédite, qui leur est propre et qui suscite une prise de conscience nouvelle.¹¹⁷ ». Or, nous avons bien vu que, sous la couverture du film historique, Rabah Ameur-Zaïmeche cherche à nous parler du présent. Mais si son propos paraît si juste, c'est bien qu'il relève d'une certaine subversion et que l'auteur choisit ici d'exposer son propre point de vue, confortant l'idée selon laquelle « soit [l'artiste] met son savoir-faire au service du peuple pour soutenir les luttes et le développement des processus révolutionnaires, soit il se tient aux côtés des classes dominantes pour transmettre et reproduire les valeurs de la bourgeoisie¹¹⁸ ». En effet, comme nous l'avons évoqué plus tôt, ses films se situent dans un circuit indépendant et sont en partie auto-produits. On peut

¹¹⁷ FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, 1993, p.20.

¹¹⁸ BRENEZ Nicole, « Contre-attaques, soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes », dans *Soulèvements*, DIDI-HUBERMAN Georges, Gallimard, 2016, p.67.

remarquer de nombreuses différences entre le scénario de départ des *Chants de Mandrin* et le film final qui n'en conserve à peu près que le sujet et les personnages¹¹⁹. C'est cette autonomie qui permet à Ameur-Zaïmeche de proposer un discours réellement politique. À cela s'ajoute le fait qu'il utilise des formes qui permettent au présent de s'infiltrer dans le film, et c'est bien ce que cherche à dire Ferro lorsqu'il écrit :

« La fonction d'analyse, ou de contre-analyse, du cinéma ne s'exerce vraiment qu'à deux conditions. D'abord que les cinéastes se soient rendus eux-mêmes autonomes des forces idéologiques et des institutions en place [...]. Une seconde condition est évidemment que l'écriture procède du cinéma [...] et qu'elle en utilise les procédés spécifiques¹²⁰ ».

Par ailleurs, de la même manière que dans *Les Chants de Mandrin*, Rabah Ameur-Zaïmeche dépasse dans *Histoire de Judas* le simple cadre du film historique pour y tisser en filigrane un discours sur le pouvoir et ses abus. Si « il n'y a jamais eu, il n'y a et il n'y aura jamais que du maintenant [...], l'unique façon de comprendre quelque chose au passé, c'est de comprendre qu'il fut lui aussi un maintenant¹²¹ ». C'est bien ce que fait ici le réalisateur en questionnant nos sociétés contemporaines par le biais du film historique. Dans *Histoire de Judas*, l'enjeu se fait donc double. En plus de la réécriture du mythe, le réalisateur nous donne à voir les malversations politiques de l'empire romain qui entrent inévitablement en résonance avec des situations très actuelles. En effet, on trouve dans le film quelques séquences qui nous présentent les lieux clos, les intérieurs soignés où se prennent les décisions politiques. En s'écartant quelque peu du sujet principal du film, le cinéaste dresse un parallèle entre le pouvoir romain en place et les prises de positions liberticides et sécuritaires de nos gouvernements contemporains. Craignant un mouvement de révolte, Ménénius conseille à son supérieur de renoncer à l'exécution de Jésus (« *Qu'une insurrection se produise et nous ne ferons pas de vieux os en Judée.* »). Mais Ponce Pilate y répond fermement en affirmant que « *ce mystique doit être sacrifié. Par ce qu'il est toujours avantageux qu'un homme périsse pour le sommeil du peuple. C'est une maxime de toute politique digne de ce nom. Gouverner, c'est prévenir, et il vaut mieux une injustice qu'un désordre* ». Ainsi, l'introduction de l'espace politique dans le film crée un certain décalage et permet au réalisateur de mettre en miroir les abus de pouvoir fictifs des romains avec ceux, on ne peut plus actuels, de nos classes dirigeantes.

¹¹⁹ Nous nous référons ici au dossier de production de *Les Chants de Mandrin* dans lequel on trouve la version du scénario déposée au CNC.

¹²⁰ FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, 1993, p.222.

¹²¹ LE COMITÉ INVISIBLE, *Maintenant*, La Fabrique, 2017, p.16.

III.2 – L'appel à la lutte

III.2.A – L'implication de l'auteur dans le film

En interprétant systématiquement un personnage dans les fictions qu'il met en scène, Rabah Ameur-Zaïmeche s'avère occuper une place centrale et ambivalente dans ses films. Une dialectique de la présence et de l'absence apparaît en effet, puisqu'il passe sans arrêt d'un statut d'observateur à celui d'un être *agissant*. Son rôle n'est pas simplement d'organiser la parole afin de délivrer les pensées et les revendications des hommes et des femmes qu'il filme, il va également chercher à déclamer au travers du film son propre discours. Ainsi, s'il laisse la place aux sujets filmés pour s'exprimer, il va parfois réorganiser leur parole via le medium cinématographique qui devient son arme, son mode opératoire. Au début de *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* par exemple, le réalisateur filme Djamilia Ameur-Zaïmeche (sa sœur) et Farida Mouffok (la mère), qui s'affairent à préparer le repas dans la cuisine de leur appartement. Si la caméra ne fait à priori que saisir leurs paroles (« *C'est mieux que ce bidonville où on a tellement souffert ...* »), Ameur-Zaïmeche décide ensuite de quitter la pièce pour filmer de l'extérieur. La voix de ces femmes passe alors en *off* tandis qu'un panoramique horizontal et ascendant part d'un arbre pour déboucher sur les barres d'immeubles qui finissent par engloutir le cadre. Le dialogue (« *Moi j'en ai marre. Marre de cette cité ... Je t'ai vu souffrir dans le bidonville, puis dans la cité. Je n'ai qu'une seule envie, c'est de partir.* ») vient alors résonner très directement avec ces images, et l'utilisation que fait Ameur-Zaïmeche du montage permet de renforcer leurs discours. Or, bien qu'invisible dans un premier temps, on comprend que même ici, la place du réalisateur est au centre de la séquence. En un cut, on retrouve le visage de Kamel de face et en gros plan, et on comprend alors que le panoramique qui appuyait les dires des deux femmes n'était qu'un point de vue subjectif du personnage regardant la cité dans laquelle il revient.

Ainsi, de simple observateur, Ameur-Zaïmeche devient bien acteur de la fiction en train de se dérouler, et il finit toujours par agir, comme un catalyseur du récit. Après avoir scruté, impuissant, le déroulement de la vie dans la cité, le personnage de Kamel décide de lutter en frappant un policier pour répondre à la violence d'état que subit chaque jour sa famille, ce qui le conduira à la mort. De la même manière dans *Bled Number One*, après être resté passif, il s'insurge contre son cousin, en vient aux mains en fait basculer le récit dans une séquence que nous avons précédemment évoquée. Dans *Improvise le cinéma*, Gilles Mouëllic affirme que jouer un personnage est une manière pour le réalisateur de s'impliquer physiquement, de s'engager dans le film. Il s'agit d'un engagement commun, politique et esthétique, avec le reste de l'équipe, qui suppose un « être ensemble » dans l'action. Or,

Ameur-Zaïmeche va chercher à prendre à partie le spectateur afin de délivrer son discours. Dans *Le Je à l'écran*, on retrouve l'idée selon laquelle celui qui cherche à nous interpeller ne doit pas être désincarné, ce qui suppose une présence physique, un contact sensible. Or, c'est bien ce que fait Rabah Ameur-Zaïmeche dans ses films lorsqu'il est physiquement investi par son propos. Dans *Histoire de Judas* par exemple, dès l'ouverture du film, il hisse Jésus sur son dos et le porte dans les montagnes sinueuses. Si on le voit peiner de la sorte à l'image, c'est bien qu'il prend ici à sa charge la réécriture du mythe qu'il est en train d'opérer. De plus, si les films du réalisateur présentent une certaine idée de l'errance, puisque les personnages qu'il y interprète déambulent sans but, c'est que le déplacement des corps peut être vu comme un cheminement de la pensée. Le vagabondage du réalisateur-personnage peut alors être perçu comme la réflexion d'Ameur-Zaïmeche sur son sujet, puisque « les auteurs manifestent leur engagement dans la vie ordinaire au, et par, le cinéma¹²² ».

Gérard Leblanc insiste dans *Militantisme et esthétique* sur le fait que le discours tenu au spectateur doit être frontal, et qu'il ne sert à rien de chercher à « faire passer un message derrière des images séductrices qui semblent parler d'autre chose.¹²³ ». Chez Ameur-Zaïmeche, de façon récurrente, le personnage-réalisateur va déclamer son propos de manière frontale, presque dans une interaction directe avec la caméra. C'est par exemple le cas dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* lorsque Kamel revient d'un entretien d'embauche et qu'il dit à ses amis : « *Mais les patrons c'est tous les mêmes hein, c'est tous des voleurs en réalité. Il font leur gent-ar sur le dos de qui ? Sur le dos des travailleurs !* ». Un lent zoom avant vient alors recadrer l'image sur le visage de Rabah Ameur-Zaïmeche qui nous donne à voir sa pensée de manière très franche et directe au travers de ce gros plan. Mais cette idée prend encore plus forme dans *Histoire de Judas* où la séquence du marché réside sur un dispositif intéressant qui permet de mettre en lumière le propos du réalisateur. Pour déclamer son discours anticapitaliste et antiséciste, Ameur-Zaïmeche rejoue une scène de théâtre qui lui permet de s'adresser très frontalement à son double interlocuteur (le public dans la scène et le spectateur du film). Le théâtre s'infiltre donc à nouveau en contrebande dans le film, et la mise en scène rejoue le dispositif théâtral en nous présentant dans un premier temps Jésus, monté sur une estrade, qui s'adresse à un public situé face à lui. Alors qu'il descend de la scène et se joint au public en déclarant « *Ecartez tout cela d'ici ! Ne faites pas de ce temple une maison de commerce !* », Rabah Ameur-Zaïmeche entre dans le plan et va très vite se substituer à Jésus en occupant le centre de la scène. Un champ-contrechamp exclusif nous présente alors d'un côté Judas brisant des cages et

¹²² SAVELLI Julie, « *Il était une fois la banlieue* ou l'expérience ordinaire du cinéma », dans *Recherches & Travaux* en ligne, 12 novembre 2018

¹²³ LEBLANC Gérard, « Militantisme et esthétique », dans *CinémAction* n°110, 2004.

évacuant des moutons tout en déclamant « *Aucun être vivant ne mérite d'être en cage ! Pas même les poules, et encore moins les pigeons et les colombes !* ». Face à lui, une foule tout d'abord passive le regarde et l'écoute. Tout en agissant, il s'adresse au public presque comme dans un aparté, procédé stylistique relevant du théâtre dans lequel l'acteur interpelle le spectateur dans une sollicitation directe (« *Alors mes frères, déchargez vos cœurs, c'est la voix de la liberté ! Brisez toutes les cages !* »). Dans *Quand le film nous parle*, Guillaume Soulez affirme que « c'est un dispositif formel qui nous met en situation de prendre position devant le film¹²⁴ », et distingue à la suite trois grandes familles de « preuves », au sens de « façon de persuader », que l'on peut retrouver dans la fiction. D'une part, le *logos* relève du discours (dans cette séquence, c'est la portée anticapitaliste voire antiséciste des tirades), qui correspond aux arguments et aux propos avancés par l'*ethos*, l'orateur (Rabah Ameur-Zaïmeche ici). Enfin, le *pathos*, le « ressenti » par le public (la parole s'accompagne ici de la libération des bêtes) viendrait accomplir cette logique persuasive. Ainsi, la place du réalisateur est bien visible dans cette séquence, il ne s'efface plus. Nous sommes bien là face à une intrusion de l'auteur dans le film qui vient s'adresser directement au spectateur pour affirmer son discours.



Rabah Ameur-Zaïmeche bien présent et physiquement investi dans le film pour affirmer son discours.

Quand des procédés propres au théâtre s'infiltrant dans *Histoire de Judas*.

À nouveau, le réalisateur semble bien physiquement investi par son propos : on voit Ameur-Zaïmeche suer, râler et peiner, employant toute sa force pour libérer les bêtes. Gérard Leblanc démontre que « persuader les autres, les convaincre, cela impose d'être le plus simple, le plus clair possible. Vous avez envie d'être compris et vous n'avez rien à cacher puisque ce que vous proposez correspond aux intérêts de ceux auxquels vous vous adressez¹²⁵ ». Or, c'est bien ce que fait ici Ameur-Zaïmeche, et l'on

¹²⁴ SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle*, PUF, 2011, p.10.

¹²⁵ LEBLANC Gérard, « Militantisme et esthétique », dans *CinémaAction* n°110, 2004.

pourrait également reprendre à notre compte la phrase de Julio Garcia-Espinosa qui affirme dans son texte que « le nouveau destinataire du cinéma imparfait se trouve du côté de ceux qui luttent. Et il trouve sa thématique dans leurs problèmes. Les lucides, pour le cinéma imparfait, sont ceux qui pensent et qui sont convaincus que le monde peut changer, qui, malgré les problèmes et les difficultés, sont convaincus qu'ils peuvent le changer de façon révolutionnaire.¹²⁶ ». Les « lucides » ici, seraient dans un premier temps le peuple, le public qui applaudit Judas à la fin de sa tirade et qui se met à son tour en mouvement pour libérer les animaux et détruire les établis. Mais, plus largement, c'est bien le spectateur qui est ici visé par ce discours et qui peut voir dans cette séquence un véritable appel à la lutte qui met en lumière la dimension performative du cinéma. Car « le soulèvement est linguistique, performatif ; il est bien un passage du dire au faire mais, sans le dire, il ne serait pas¹²⁷ ».

III.2.B – Éloge du soulèvement

De façon récurrente, les personnages des films de Rabah Ameur-Zaïmeche semblent enfermés, pris au piège par les structures qui les entourent. Ils ne sont jamais tout à fait libres mais tentent coûte que coûte de se libérer de leurs emprises. Dans son texte *Post-scriptum sur les sociétés de contrôles*, Gilles Deleuze définit les sociétés disciplinaires comme procédant « à l'organisation des grands milieux d'enfermements¹²⁸ ». Selon lui, dans les sociétés de contrôles – qui, petit à petit, ont remplacé lesdites sociétés disciplinaires – l'individu passerait d'un milieu clos à un autre, puisque toutes les sphères seraient devenues des lieux d'oppression. Dans ces milieux d'enfermement, les corps sont répartis dans l'espace et ordonnés dans le temps, du fait que les organes du pouvoir se sont infiltrés dans chaque arcanes de la société afin d'y faire régner leurs appareils de contrôle. En effet, si le cinéma d'Ameur-Zaïmeche nous présente de manière très franche des lieux d'enfermements, donc de contrôle (la cité dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*, l'usine dans *Denier Maquis* ...) ils deviennent quasiment omniprésents et se donnent parfois à voir de manière plus subtile. De fait, dans ses films, une dialectique, un rapport complexe aux situations s'installe. Dans *Bled Number One* par exemple, la fin du film apparaît dans un premier temps comme une solution, puisque le personnage de Louisa réussit à se produire sur scène. Mais l'exposition, la libération de sa parole par le chant est rapidement rattrapée par l'enfermement du personnage dans un cadre institutionnel de contrôle, ici l'hôpital psychiatrique. Ce lieu clos dans lequel le personnage se retrouve interné est en effet montré par le réalisateur comme un véritable milieu d'enfermement. Les intérieurs sont aseptisés et bouchés, ils ne

¹²⁶ GARCIA-ESPINOSA Julio, « Pour un cinéma imparfait », dans *Ciné Cubano* n°140, 1969.

¹²⁷ NEGRI Antonio, « L'événement soulèvement » dans *Soulèvements*, DIDI-HUBERMAN Georges, Gallimard, 2016, p.46.

¹²⁸ DELEUZE Gilles, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, 1990, reproduit en ligne sur le site *Dérives.tv*.

présentent aucune ouverture sur l'extérieur et on remarque un sur-cadrage constant qui vient alimenter cette sensation de cloisonnement. De plus, les quelques plans d'extérieurs renforcent cette idée. Un plan d'ensemble qui présente la cour de l'hôpital entourée de grillages barbelés laisse la place à une vue de la ville filmée à la longue focale, comme-ci ces deux espaces étaient déjà trop éloignés, imperméables. À trois reprises, on reviendra sur les fils barbelés dans des gros plans qui renforcent l'idée d'un milieu d'enfermement. Mais, Louisa, bien que victime de son incarcération, ne se laisse pas abattre et décide de monter sur scène pour chanter. On retrouve là l'idée exprimée par Georges Didi-Huberman dans *Soulèvements* selon laquelle :

« On ne refuse pas un certain mode d'existence en choisissant seulement de ne pas exister. Là où certains pensent refuser en se contentant de *ne pas*, en retirant [...] leur puissance, d'autres prennent le risque d'exposer leur refus jusque dans la mise en puissance d'un *autre faire*. Et quand je dis qu'ils s'exposent, je veux dire qu'ils ne craignent pas – depuis leur position mineure, leur place d'impouvoir – de « faire quelque chose » dans l'espace public malgré tout.¹²⁹ »

Ainsi, les personnages de Rabah Ameur-Zaïmeche, malgré leurs faiblesses et leurs empêchements, décident de se soulever, de résister. Louisa, en se tenant debout sur scène et en prenant le micro, déclenche une réaction en chaîne qui va pousser les autres personnes internées à monter sur l'estrade et à chanter, libérant leurs corps et leurs paroles à leur tour. De même, on assiste dans *Dernier Maquis* à la naissance d'une contestation au sein d'une usine de palettes en banlieue parisienne. Alors que Mao, le patron de l'entreprise, tente de contrôler et d'amadouer ses ouvriers en faisant construire une mosquée, les travailleurs prennent peu à peu conscience de leur exploitation et s'organisent afin de s'insurger contre leurs conditions de travail. L'usine apparaît très rapidement comme un lieu d'enfermement dans lequel les personnages ne sont jamais tout à fait libres. Mao cherche à les contrôler jusque dans leur dernier espace de liberté, la religion, en nommant lui-même l'imam qui jouera finalement un rôle d'informateur pour le patron. Pour échapper à ce cadre oppressant, les mécanos décident donc de construire leur propre mosquée. Cependant, ils n'en demeurent pas moins enfermés par les grands empilements de palettes rouges qui les rattachent sans cesse à la sphère du travail. Mais, bien que l'usine constitue un lieu clos et industriel, nous pouvons remarquer que la nature y surgit par endroits et semble bien porteuse de sens, agissant comme un miroir des conditions d'existence des travailleurs. On retrouve tout au long du film de la nature

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN Georges, « Par les désirs (fragments sur ce qui nous soulève) », dans *Soulèvements*, DIDI-HUBERMAN Georges, Gallimard, 2016, p.344.

cloisonnée (contenue derrière des grillages, emmurée parfois) ou domestiquée (comme les palettes qui, au final, ne sont que du bois découpé, peint et agencé en blocs). Ainsi, cette nature contrôlée rejoue l'enfermement des personnages, voire leur aliénation. Elle peut en effet renvoyer à la condition de vie des ouvriers exploités à l'usine, rappelant l'idée que « le travail effectue une opération généralisée de striage de l'espace-temps, un assujettissement de l'action libre, une annulation des espaces lisses.¹³⁰ ». Mais, si la nature rejoue l'enfermement des personnages et que le lieu de l'entreprise et celui de la nature sont *a priori* incompatibles, on remarque que des éléments naturels s'infiltrèrent assez tôt dans l'usine. Comme les herbes qui débordent et qui font s'effriter les murs alors que Titi se questionne sur la bonne foi de Mao au début du film, la nature invasive apparaît comme la lutte possible qui s'enclenche. De plus, suite à la révélation des arrangements entre Mao et l'imam, on peut apercevoir un feu brûlant derrière des palettes, comme la possible évocation de l'insurrection qui se prépare. Ainsi, la nature préfigurerait le soulèvement des personnages. Gérard Leblanc distingue dans le tome deux de *Scénarios du réel* les « fictions du visible [...] fondées sur une réduction de la réalité au visible » et les « fictions de la réalité qui, par des images et des rapports audiovisuels complexes, font accéder au visible ce qui échappe d'abord à la vue, à la perception immédiate. Il s'agit dans ces fictions de produire le visible de ce que l'on ne voit pas.¹³¹ ». Or, c'est ce qui se produit dans les films de Rabah Ameur-Zaïmeche, qui cherche bien à mettre en image des rapports au monde afin de nous aider à les comprendre.



Entre nature cloisonnée qui rejoue l'enfermement des personnages et surgissement de cette dernière comme possible évocation de la surrection des ouvriers dans *Dernier Maquis*.

¹³⁰ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980, p.612.

¹³¹ LEBLANC Gérard, *Scénarios du réel – Tome 2*, L'Harmattan, 1997, p.180.

De plus, il semble qu'« il n'y a pas d'échelle unique pour les soulèvements : cela va du plus minuscule geste de retrait jusqu'au plus gigantesque mouvement de protestation.¹³² ». C'est, par exemple, le repli de Rabah Ameer-Zaïmeche dans *Bled Number One* qui s'insurge contre le sort réservé à sa cousine, ou encore le geste très direct de soulèvement qu'effectue Carabas dans *Histoire de Judas* lorsque, sorti de prison, il lève le bras en l'air, poing serré et s'écrie « À bas les Romains ! », bientôt imité par une foule en colère. En effet, « les humains se soulèvent au grand nombre quand ils sont indignés ou quand ils en ont assez d'être assujettis [...]. Ils ont été privés de quelque chose d'indispensable à une vie digne ou libre, et ce pendant trop longtemps.¹³³ ». Dans *Les Chants de Mandrin*, le soulèvement passe par l'insurrection des contrebandiers qui vont jusqu'à prendre les armes pour combattre le pouvoir en place. Nous assistons à la fin du film à la construction d'une barricade en temps réel. Un lent panoramique horizontal balaie latéralement l'espace en un mouvement continu d'allers-retours. On y voit une rue alors vide dans laquelle quelques hommes s'activent en bord-cadre. C'est l'irruption de Bélissard dans le plan qui vient lancer l'action, comme dans son propre rôle de réalisateur, Ameer-Zaïmeche annonce le mot d'ordre de la séquence : « Camarades, c'est l'heure des barricades ! On est encerclé [...] on ne peut pas partir alors on se dépêche ! ». La troupe se met donc en mouvement devant la caméra qui panote par à-coups, cherchant à capter l'essentiel de l'action en cours. La barricade se monte alors « à vue » : les hommes entassent tous les objets qu'ils trouvent à portée de leurs mains et obstruent petit à petit le cadre de la caméra. Déjà, cette scène semble parfaitement rendre compte que « le désordre de la barricade est fait d'un bouleversement dans la distribution des places et des occupations. Elle a été édifiée avec les pierres qui normalement pavent les rues et en font un espace de circulation, avec les charrettes qui servent au transport des marchandises, avec les meubles et les matelas qui servent à la vie de famille.¹³⁴ ». En effet, grâce à l'utilisation du plan séquence, la place se transforme sous nos yeux en un espace de lutte, et le temps qui s'écoule nous donne à ressentir la transformation qui s'opère. Car, en utilisant de la sorte les marchandises pour se protéger, la troupe réinvestit l'espace public, agissant à la fois comme une transformation du monde et de nos perceptions. Juste avant l'arrivée de la cavalerie, le Colporteur s'élève, grimpe sur la barricade et ajuste son fusil. Ce premier geste de soulèvement s'accompagne rapidement des tirs des autres contrebandiers qui, unis à l'image, réussissent à terrasser les soldats. Car un soulèvement est nécessairement collectif puisqu'il s'agit d'une réaction à un refus partagé par plusieurs individus.

¹³² DIDI-HUBERMAN Georges, *Soulèvements*, Gallimard, 2016, p.16

¹³³ *Ibid*, p.23

¹³⁴ RANCIERE Jacques, « Un soulèvement peut en cacher un autre », dans *Soulèvements*, DIDI-HUBERMAN Georges, Gallimard, 2016, p.16.

III.3 – À la recherche d'un espace privilégié

III.3.A – La communauté : entre impasse et solution

Dans *Peuples exposés, peuples figurants*, Georges Didi-Huberman définit la communauté comme étant le peuple « non comme l'ensemble des forces sociales prêtes à des décisions politiques particulières, mais dans son refus instinctif d'assumer aucun pouvoir, dans sa méfiance absolue à se confondre avec un pouvoir auquel il se délèguerait, donc dans sa déclaration d'impuissance¹³⁵ ». Il établit ici un double constat qui semble, par certains aspects, répondre aux portraits de communautés que dresse Rabah Ameur-Zaïmeche au sein de son cinéma. La communauté serait bien une force agissante, mais condamnée malgré elle à l'inaction, ou plutôt à l'inaboutissement de ses actions, puisque son refus de se soumettre à l'ordre établi la condamnerait injustement au silence. C'est bien ce qui s'illustre dans les films du réalisateur, où s'installe une certaine dialectique qui nous donne à voir la communauté à la fois comme impasse et comme solution.

On constate une certaine évolution au fil des films, qui nous présentent et nous donnent à penser la communauté de différentes manières. Dans *Bled Number One*, Ameur-Zaïmeche en dresse un tableau assez pessimiste. En arrivant dans le village, Kamel n'arrive pas à s'intégrer au groupe, et, dès la première scène dialoguée du film, une distance s'installe à l'image entre lui et les autres hommes. Alors qu'ils sont séparés par une table, le rapprochement semble d'autant plus compliqué, et le découpage va venir renforcer cette idée. Kamel est filmé seul, en gros plan, pendant l'appel à la prière, alors qu'un panoramique horizontal va venir recadrer ensemble les autres hommes qui se situent à sa gauche. Lorsque l'on revient sur lui, la scission semble totale. Les hommes ne sont plus présents qu'en hors champs, et les seules paroles que l'on entend d'eux viennent creuser l'écart apparent avec Kamel qui « *ne sait pas prier* ». Par la suite dans le film, Kamel sera filmé sans cesse en retrait par rapport au groupe, l'utilisation récurrente de la longue focale permettant d'isoler un peu plus les corps à l'écran. L'arrivée de Louisa, qui va elle aussi perturber l'équilibre du groupe, va néanmoins changer la donne. Elle sera elle aussi isolée, en décalage avec les membres de sa famille et du village. Désignée comme coupable, après s'être fait battre par Bouzid, elle doit encore laisser le groupe décider de son sort. Elle se trouve enfermée à l'image, le décor formé par les grilles d'un balcon jouant sa condition de cloisonnement. Pendant le discours de l'imam qui se charge de l'aider, elle semble déjà montrer son refus et desserre son voile jusqu'à s'en débarrasser. Comme Kamel avec les

¹³⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.100.

hommes, Louisa se détache peu à peu du groupe présent. Cadrée seule à l'image, elle détourne la tête et observe la nature à travers la fenêtre. Mais les deux personnages se trouvent et se réunissent finalement à l'écran, comme par exemple après la séquence de la Zerda¹³⁶, où, en bord cadre d'un plan large, ils quittent le groupe pour se réfugier ensemble dans la nature, fuyant la tradition en même temps qu'ils fuient le cadre. Puis, plus tard dans le film, une séquence nous présente enfin la réunion de ces deux êtres à l'écran. Un plan d'ensemble nous donne à voir une plage sur laquelle se dresse un gros bateau échoué et rouillé. Cette étrange vision et l'absence de dialogues plongent la séquence dans une sorte d'onirisme, une parenthèse rythmée uniquement par la houle des vagues. Kamel, Louisa, et les deux femmes qui les accompagnent marchent au bord de l'eau, filmés encore une fois en longue focale et en plan moyen. Alors que les trois femmes se lancent dans la mer en se tenant par la main, Kamel reste debout à les observer depuis la plage. Puis, alors qu'il les rejoint à l'eau, Louisa se détache peu à peu du groupe pendant que ses deux accompagnatrices se retirent. Kamel et elle restent alors seuls à l'écran dans une grande proximité des corps qui se meuvent librement. Mais si l'union des personnages est alors effective, la communauté refusera leur relation, obligeant Kamel à fuir à nouveau. Quant à Louisa, si elle intègre à la fin du film un nouveau groupe, elle n'en demeure pas moins condamnée puisque, comme nous l'avons vu, après avoir été prisonnière des valeurs culturelles et religieuses, elle se retrouve directement internée à l'hôpital.

Mais les films plus récents d'Ameur-Zaïmeche semblent montrer la communauté plutôt comme solution, comme rempart à l'individualisme destructeur. Dès l'ouverture des *Chants de Mandrin*, un homme seul court et se réfugie dans la forêt. Blessé, il sera accueilli par la troupe qui y vit et qui l'aidera à survivre. Le film se termine d'ailleurs par une fête organisée pour célébrer la victoire du groupe sur le pouvoir en place. La communauté apparaît donc ici clairement comme un refuge, idée que l'on retrouvait déjà dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?*. Tout au long du film, Kamel se réfugie dans le groupe aux pieds des immeubles pour échapper aux contrôles d'identités, mais suite à son action individuelle de vengeance, il quitte le groupe et sera pris en chasse par les policiers qui le conduiront à la mort. Ainsi, les actes collectifs semblent être la force du groupe, à l'inverse des décisions individuelles qui conduisent les individus à leur perte. Et, comme le souligne Georges Didi-Huberman, la troupe « représente ses idéaux, et se montre toujours "en formation", toujours orientée par sa volonté de victoire¹³⁷ ». En effet, dans *Dernier Maquis*, la réappropriation de l'usine grâce à l'action commune des mécanos apparaît comme une première victoire. Néanmoins, on retrouve

¹³⁶ La Zerda est un rituel religieux et culturel très ancien. On assiste dans *Bled Number One* au sacrifice d'un bœuf et au partage de la viande sur un tapis de rameaux d'oliviers, les morceaux étant répartis en parts égales entre les membres de la communauté.

¹³⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012, p.68.

encore dans le film ces questionnements, cette dialectique qui semble propre à toute communauté. Jean-Louis Comolli affirme en effet que « filmer le travail commence et finit souvent par souligner de la volte d'une caméra le parfait réglage d'un ballet mécanique¹³⁸ », or, la fin de *Dernier Maquis* rejoue parfaitement cette idée. Si les ouvriers se sont unis pour garder leurs postes, le groupe soudé apparaît bien comme une solution face à l'impasse du libéralisme, puisqu'ils vont chercher à contester frontalement et collectivement une forme de pouvoir qu'ils identifient comme la source de leur assujettissement. Ainsi, « se soulever est toujours une aventure collective, ce mot n'existe pas s'il est individualisé¹³⁹ ». Mais, quand bien même ils réussissent à investir l'usine et à mettre le patron hors d'état de nuire, les ouvriers n'en demeurent pas moins des hommes-machines, aliénés par leur travail. En effet, le film se termine sur une danse macabre effectuée par des transpalettes qui virevoltent au son d'un inquiétant saxophone. Les hommes y sont invisibles, remplacés par leurs outils de travail. Filmer le travail semble donc permettre de témoigner du dressage et en même temps de la résistance envers celui-ci. De même, tout au long du film, Ameur-Zaïmeche nous présente à la fois la force du corps ouvrier lorsqu'il s'inscrit dans un groupe, et sa fragilité lorsqu'il est filmé comme un corps singulier. Titi, par exemple, décide de se circoncire afin de s'intégrer et de devenir un « *bon musulman* ». Lorsqu'il passe à l'action, seul, chez lui, le montage fragmente son corps en présentant successivement ses pieds, ses mains, sa tête en gros plans. La faiblesse de ce corps seul est donc rejouée par le montage même du film. Alors, si même les actions collectives semblent en partie vouées à l'échec, nous retrouvons bien là l'idée selon laquelle :

« Quoique les soulèvements prétendent représenter la volonté du peuple, il se trouve toujours en général un autre groupe de gens qui refusent d'être représentés par le soulèvement. [...] La peur, en effet, se révèle comme l'ennemi première des soulèvements : elle impose le silence et immobilise les corps, les gestes, les désirs, les volontés.¹⁴⁰ »

À la fin de *Dernier Maquis*, les ouvriers illégaux refusent en effet de se joindre au groupe pour paralyser l'usine. Plus que dans une forme de refus, ils se trouvent face à l'impossibilité de mettre en danger leur seule condition d'existence. C'est bien là l'incarnation d'un lumpenprolétariat qui se voit dans l'impossibilité de mener une lutte politique organisée. Pour autant, Didi-Huberman affirme que la puissance des communautés ne cesse pas lorsqu'échoue leur accès au pouvoir.

¹³⁸ COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004, p.334.

¹³⁹ BUTLER Judith, « Soulèvement », dans *Soulèvements*, DIDI-HUBERMAN Georges, Gallimard, 2016, p.39.

¹⁴⁰ *Ibid*, p.36.



Fragilité du corps seul contre puissance du collectif, quand les ouvriers décident de s'organiser dans *Dernier Maquis*.

Ainsi, cette recherche et ces interrogations sur la communauté semblent rejouer l'expérience même qu'a Rabah Ameur-Zaïmeche du cinéma, qui se présente plus que jamais ici comme une aventure collective à part entière. En son temps, « Mandrin élargit le recrutement : il fait entrer dans sa troupe des hommes venant de toutes les régions de France et appartenant à tous les milieux sociaux¹⁴¹ ». De manière analogue pour ses films, Ameur-Zaïmeche s'entoure de ses fidèles collaborateurs et va en même temps chercher à filmer des corps et des visages différents, affirmant dans le dossier de production des *Chants de Mandrin* que « le film sera tourné avec des acteurs locaux¹⁴² ». Car les formes collectives sont bien « agencements d'une multiplicité d'hétérogènes. [Elles] contiennent des humains distribués à différentes positions, à différentes tâches, qui dessinent une configuration particulière, avec des distances, des espacements, un rythme¹⁴³. » Et si dans *Les Chants de Mandrin* et *Histoire de Judas*, l'histoire de grands hommes nous est contée, ce sont bien les masses, constituées d'une multitude de personnes, hommes et femmes, qui font l'Histoire. Dans *Maintenant*, les membres du Comité Invisible affirment qu'« il n'y a jamais la communauté comme entité, mais comme expérience. C'est celle de la *continuité* entre des êtres et avec le monde.¹⁴⁴ ». Or, dans *Les Chants de Mandrin*, c'est bien l'expérience du cinéma qui se rejoue dans le film, puisque l'histoire de ces contrebandiers qui s'insurgent contre le pouvoir en place renvoie très directement à la troupe du réalisateur qui part lui-même à « l'abordage de l'Histoire de France¹⁴⁵ ». Le tournage peut ici être vu comme l'expérience d'une communauté éphémère et, si les contrebandiers impriment des chants dans le film, c'est que celui-ci se donne à voir comme un manifeste pour le réalisateur qui met le collectif au centre de son œuvre et qui en fait un véritable engagement. Car, lorsque Rabah Ameur-

¹⁴¹ BEQUET Paul, *Contrebande et contrebandiers*, P.U.F, 1959, p.25.

¹⁴² Dossier de production de *Les Chants de Mandrin*.

¹⁴³ Le Comité Invisible, *Maintenant*, La Fabrique, 2017, p.142.

¹⁴⁴ *Ibid*, p.127.

¹⁴⁵ Dossier de production de *Les Chants de Mandrin*.

Zaïmeche assure que « depuis *Wesh wesh*, je fais des films sur des communautés qui sont toujours à la lisière, toujours au bord, toujours à la frontière. Et je montre comme elles agissent pour leur survie et le fonctionnement de leur coagulation », il nous faut accorder une importance aux termes choisis par le cinéaste. En effet, la « coagulation » renvoie en physiologie au processus qui aboutit à la formation de caillots sanguins qui permettent de stopper l'hémorragie. Ainsi, la communauté semble bien essentielle aux yeux du réalisateur qui va, en plus de la représenter en figurant les relations entre une multitude d'individus, chercher à lui donner corps dans sa propre pratique du cinéma.

III.3.B – Contre la société marchande : le repli vers la nature

On retrouve quasi-systématiquement au sein de l'œuvre de Rabah Ameur-Zaïmeche des gestes directement liés à l'acte de contrebande. Au sens premier du terme, cela renvoie au « commerce frauduleux pratiqué en infraction aux lois d'un pays¹⁴⁶ ». Ce sont, par exemple, Mousse et sa bande qui dealent dans *Wesh Wesh, qu'est-ce qui se passe ?*, les mécaniciens qui négocient des tapis pour la prière dans *Dernier Maquis* ou les contrebandiers qui organisent leurs marchés libres dans *Les Chants de Mandrin*. Les personnages semblent donc toujours s'arranger entre eux, agissant en parallèle des circuits marchands qu'ils vont même jusqu'à combattre directement dans *Les Chants de Mandrin* ou dans *Histoire de Judas*. Ainsi, ces gestes de contrebande s'accompagnent d'un profond rejet des sociétés marchandes et du capitalisme qui s'avère tellement oppressant pour les personnages que la seule solution qui leur apparaît pour en sortir serait de quitter la ville pour se replier vers la nature. On remarque en effet une certaine opposition entre deux espaces au sein des films d'Ameur-Zaïmeche. Dans un premier temps se présente l'espace urbain qui renvoie à la sphère du travail et de l'économie – en somme à l'oppression capitaliste –, tandis qu'à l'inverse, les espaces naturels semblent être des lieux de libération pour les personnages qui s'y retrouvent. Dans *Capitalisme et schizophrénie II : Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari évoquent et définissent deux espaces : l'espace « strié » serait un espace sédentaire institué par l'appareil d'état, tandis que l'espace « lisse » serait un espace nomade. Si ces deux espaces n'existent que par leur mélange et leur relation, les auteurs cherchent à dresser plusieurs « modèles » afin d'en étudier les variables. De ce texte ressortent deux conceptions de ces espaces que nous pouvons nous approprier ici afin d'éclairer notre analyse. L'espace *strié*, que nous apparenterons ici à l'urbanisme, peut en effet être vu comme un espace fini, fermé et limité qui renvoie au travail et dans lequel des « fixes » et des « mobiles » sont assignés aux individus selon un ordre établi. En prenant l'image du tissu, les auteurs voient en cet

¹⁴⁶ Définition de « contrebande » sur le *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

espace un paradigme de l'exercice de l'Etat, à l'opposé duquel se trouverait donc l'espace *lisse* que nous associerons ici à la nature : un espace non clos dans lequel des actions libres sont possibles, un « espace du dehors, [...] espace lisse ouvert où le corps se meut¹⁴⁷ ».

C'est au travers d'un détail dans *Bled Number One* que nous pouvons déjà voir une certaine opposition entre ces deux espaces. Dans une scène, Kamel se détache d'un conflit économique qui se joue derrière lui pour se focaliser sur un petit élément naturel, une fourmi qui marche sur le sol. Dès le début de la séquence, le personnage est en retrait : il est situé bord cadre et fait dos au sinistre bâtiment de béton où se joue l'altercation entre son cousin Bouzid et des commerçants. Il va ensuite s'approcher du sol, de la terre, afin d'observer la fourmi devant laquelle il s'émerveille. Un zoom avant sur ce détail vient donner de l'importance à cet acte en redoublant le geste qu'a le personnage de s'approcher littéralement de la nature. L'urgence qu'éprouve alors Kamel à partager cette vision semble également assez importante, il appelle à plusieurs reprises son cousin en haussant le ton, tandis que Bouzid, lui, n'y trouve aucun intérêt et s'empresse de retourner à ses préoccupations que sont ses « *problèmes d'argent* ». Il y aurait donc une sorte d'urgence à retourner vers la nature pour sortir de l'impasse capitaliste qui opprime les personnages.

Cette idée se retrouve également dans *Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?* lors d'une des rares séquences qui se déroule hors de l'urbanisme étouffant de la cité. Tandis que l'on voit durant tout le film les personnages errer, subir la répression policière ou chercher en vain du travail, le simple franchissement d'une barrière permet de quitter cet espace *strié* pour un espace *lisse*. Ce geste de franchir illégalement une frontière, que l'on pourrait rapprocher d'un geste de contrebande, permet aux personnages de se retrouver en pleine nature, passant d'un lieu urbain oppressant à un lieu ouvert avec lequel ils sont en phase. De plus, on retrouve encore ici l'idée d'urgence à quitter l'impasse sociale et économique dans laquelle ils se trouvent. Pour accéder à cet espace *lisse*, Kamel et les enfants courent et s'enfoncent ainsi plus profondément dans la nature. Cette dernière semble dans un premier temps encore domestiquée, puisque l'on peut remarquer à l'image la présence de barrières qui, plus que dénaturant l'espace, rappelle le cloisonnement et l'assignation des personnages dans la cité. Passé ce « saut » dans la nature¹⁴⁸, Kamel se retrouve torse-nu, déjà dans l'idée d'un certain retour à l'état sauvage, et le reflet des personnages dans l'eau souligne leur fusion avec ce nouvel espace. L'utilisation d'une musique de Coltrane, le long dézoom qui dévoile peu à peu l'immensité du lieu et vient inscrire

¹⁴⁷ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie II : Mille plateaux*, Collection Critique, 1980, p.594.

¹⁴⁸ Cours sur « La représentation de la nature au cinéma », dispensé par DEVILLE Vincent entre janvier et mai 2019 à l'Université Paul Valéry Montpellier 3.

les personnages en son centre font apparaître la nature comme un possible espace de repli, dans lequel Kamel viendra d'ailleurs se réfugier à la fin du film lorsqu'il sera poursuivi par les forces de l'ordre. À la fin de la séquence, le retour au sein de la cité marque bien la scission entre les deux espaces. Les personnages se retrouvent à nouveau dans un espace clos, ils sont filmés en plongée dans un plan au grand angle qui évoque des images de caméra de surveillance, et les perspectives sont obstruées par des portes, des barrières, des poteaux ; en bref, par cet urbanisme qui délimite et cloisonne l'espace, qui maintient et contrôle les corps.

Dans le même ordre d'idée, on assiste dans *Denier Maquis* à un surgissement de la nature qui semble nous renseigner sur le rapport qu'entretiennent les ouvriers avec l'usine. L'impressionnant empilement de palettes rouges crée un décor tout en hauteur, délimitant un espace clos dont toutes les ouvertures sont bouchées. Dès le premier plan du film, ces structures cloisonnent le cadre de toute part, comme si aucune issue n'était possible. À l'intérieur de cet espace étouffant, le réalisateur filme les déplacements sans cohérence des transpalettes et des corps fatigués au travail qui répondent aux exigences de Mao, le patron. Nous sommes d'emblée plongés dans un espace *strié*, fermé et limité, dans lequel les ouvriers agissent au bon vouloir de leur supérieur. Néanmoins, la nature fait rapidement son apparition et se laisse voir comme une échappée possible pour les personnages, un espace *lisse* qui s'opposerait à l'usine. En effet, la nature irrigue le film, revenant régulièrement comme toile de fond du décor. Nous pouvons remarquer dans quelques séquences la présence d'arbres qui se dressent en arrière-plan, donnant à voir un milieu naturel au dehors de l'usine. Mais ces éléments semblent toujours rattrapés, phagocytés par la manufacture, comme si cet autre espace demeurerait inatteignable. Les apparitions et les manifestations de la nature dans le film font événement et poussent à l'interprétation. On peut par exemple remarquer une certaine insistance sur le motif de l'eau qui revient à plusieurs reprises dans le long-métrage. Au début d'une séquence, de l'eau s'écoule vigoureusement d'un robinet. Bien que filmée avec des palettes en amorce qui obstruent légèrement le cadre, ce jaillissement d'un élément naturel dans un lieu autant aseptisé que l'usine apparaît comme un élément symbolique. En effet, le raccord nous présente Abel Jafri, assis sur une palette, en train de se laver les pieds et les mains. Ce geste fort nous donne à voir la nature (en l'occurrence l'eau) comme un élément permettant de retirer les impuretés et, plus généralement, de déjà quitter le travail. À la fin du film, alors que les mécanos bloquent l'accès à l'usine pour l'empêcher de fonctionner, les quatre camarades accordent une importance particulière à une flaque d'eau pourtant discrète. Si Titi lance « *Oui mais il y a une flaque d'eau là.* », Abel Jafri lui rétorque rapidement « *Mais on s'en fout de la flaque d'eau ! C'est bien, comme ça ils passeront pas !* ». Ainsi, l'eau peut ici être vue comme un élément protecteur pour les ouvriers. De plus, on retrouve au milieu du film une séquence d'échappée

au bord de l'eau. Alors que le film est quasiment un huis-clos qui se passe à l'usine, la scène nous plonge en pleine nature dans un moment de respiration qui nous fait sortir du conflit. Au début de la séquence, les ouvriers retrouvent un ragondin coincé dans l'usine qu'ils décident de relâcher dans son milieu naturel. On retrouve donc le personnage de Géant en barque avec le ragondin. Peu à peu, la nature va occuper une pleine place à l'écran : le son des oiseaux et des remous de l'eau se fait de plus en plus présent et la caméra s'attarde en de longs travellings latéraux sur la rive où la forêt se fait foisonnante. Dans cette séquence, nous assistons à un véritable saut dans la nature, qui se fait même double. Pour le ragondin, prisonnier dans sa cage, ce retour à la nature agit comme un acte de libération très explicite. Mais Géant effectue ici un geste fort en rendant sa liberté à l'animal, un *modus operandi* qui s'avère salvateur pour le personnage. Le saut du ragondin entraîne en effet l'envol d'une grue dans la forêt, à la suite duquel Géant disparaît lui aussi de l'image, laissant place à la nature calme et apaisée dans un long travelling avant sur la rivière qui peut être perçu comme un plan subjectif qui traduirait alors sa communion avec cet espace. Alors même que l'on pouvait penser qu'un ailleurs était atteignable, un cut brutal nous fait passer de cette nature luxuriante à une nature totalement dévastée et dénaturée par l'usine. Le son oppressant d'un avion et les palettes rouges qui reviennent cloisonner le cadre rappellent à nouveau la scission entre les deux espaces.

La nature serait donc un lieu de repli, comme un contrepoint à la société marchande, un espace où les corps peuvent se mouvoir librement. Mais plus encore, elle serait le lieu même de la lutte, l'endroit où les personnages peuvent s'organiser et se défendre. Dans *Être Forêts, habiter des territoires en lutte*, Jean-Baptiste Vidalou expose l'idée que des personnes ont commencé à habiter les forêts « avec la détermination de sortir du monde de l'économie, ce vide, et d'en bloquer les infrastructures de mort. Un tout autre rapport au territoire se dessine alors. » Il ajoute que « les habiter c'est aussi habiter toute une histoire, avec son passé insurgé [...], comme si ces zones étaient propices au refuge et à des formes originales de résistance¹⁴⁹ ». Cette idée est surtout effective dans *Les Chants de Mandrin*, puisque la forêt occupe une place centrale dans le film. Elle est le lieu de repli des contrebandiers qui y vivent, s'entraînent, et s'arment pour lutter contre le pouvoir en place. Les personnages semblent toujours en harmonie, presque en fusion avec elle : ils n'en sont jamais totalement détachés, Ameur-Zaïmeche faisant le choix de garder quasi-systématiquement un élément naturel en amorce afin de maintenir les personnages au centre de cette nature protectrice. Deleuze et Guattari affirment que « tout devenir est dans l'espace lisse¹⁵⁰ », et ce repli des personnages vers la nature peut évidemment être vu comme le repli du réalisateur en bordure du cinéma dominant dirigé

¹⁴⁹ VIDALOU Jean-Baptiste, *Être forêts, habiter des territoires en lutte*, La Découverte, 2017, p.13-14.

¹⁵⁰ DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie II : Mille plateaux*, Collection Critique, 1980, p.607.

par l'industrie. Or, il semble que « l'occupation de la forêt a comme ouvert un monde, libéré des possibles, aussi modestes soient-ils¹⁵¹ » et qu'« à l'opposé de la vision économique, il s'agit de saisir la forêt comme un lien *qui s'éprouve*, qui doit-être habité, sensiblement.¹⁵² ». Comme nous l'avons évoqué précédemment, il s'agit bien ici d'une illustration de la méthode Ameur-Zaïmeche, puisque l'expérience du tournage se rejoue dans le film par ce groupe de contrebandiers qui trouvent cohésion dans la forêt. C'est ce qu'exprime Rancière lorsqu'il suggère qu'il y a « la politique comme ce dont parle un film, [...] et la politique comme la stratégie propre d'une démarche artistique¹⁵³ ». Or, ici, ce sont bien les deux qui se jouent. Rabah Ameur-Zaïmeche est bien un maquisard au sein du cinéma français, un « combattant d'un groupe de résistance armée, qui pratique la guérilla¹⁵⁴ ». Et cette existence en marge, cette « brèche transgressive¹⁵⁵ » dans le système cinématographique serait l'unique solution face à l'impasse capitaliste, puisque « si ce monde court inévitablement à la catastrophe du sens, à la destruction de la nature et à la fin de l'histoire, et s'il est corrompu à ce point, il ne peut se terminer qu'en apocalypse¹⁵⁶ ».



Les contrebandiers au cœur de la forêt pour échapper à la société marchande : un repli dans la nature qui rejoue le repli de Rabah Ameur-Zaïmeche en bordure du cinéma industriel.

¹⁵¹ VIDALOU Jean-Baptiste, *Être forêts, habiter des territoires en lutte*, La Découverte, 2017, p.189.

¹⁵² *Ibid*, p.192.

¹⁵³ RANCIERE Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique, 2011, p.111.

¹⁵⁴ Définition de « Maquisard » sur le *Trésor de la Langue Française Informatisé*.

¹⁵⁵ NANCY Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Galilée, 2001, p.33.

¹⁵⁶ NEGRI Antonio, « L'évènement soulèvement » dans *Soulèvements*, DIDI-HUBERMAN Georges, Gallimard, 2016, p.40.

CONCLUSION

Suite à la vision et à l'étude des cinq longs-métrages de Rabah Ameur-Zaïmeche, nous pouvons bien affirmer que le réalisateur mène une lutte contre les formes dominantes des images. Que cela passe par sa pratique du cinéma – en faisant le choix de laisser libre court à l'improvisation d'acteurs amateurs – ou par la manière dont il appréhende les images – en privilégiant les plans séquences et en parsemant ses films d'intervalles –, il cherche à bousculer le spectateur et à le sortir de sa zone de confort. En menant de la sorte une lutte contre l'uniformité des images et des sons, Ameur-Zaïmeche semble en effet chercher à rediriger l'écoute et le regard du spectateur vers des peuples en mal d'incarnations. Car ce rejet des constructions dominantes s'accompagne et est corrélé à l'attention que porte le réalisateur aux sujets qu'il filme, puisqu'il peut ainsi leur donner une place et s'attacher à les représenter avec justesse en participant à la mise en lumière de leurs conditions d'existences. Enfin, il semble évident que cette lutte des formes permet bien de donner forme aux luttes. Car le discours du réalisateur se donne à voir dans ses films, un discours porté à bras le corps par Ameur-Zaïmeche lui-même, qui dénonce aussi bien l'impasse du capitalisme que les violences d'état qui en découlent, et qui va jusqu'à réfuter l'Histoire telle qu'écrite par les puissants. Mais, et c'est peut-être là la force première de son cinéma, il apparaît finalement que ses films portent la trace de son discours puisqu'ils semblent affectés dans leurs formes même par les propos du réalisateur. Ainsi, en réfutant l'autorité des systèmes marchands, en allant chercher dans le cinéma un espace de liberté, Ameur-Zaïmeche apparaît bien comme un cinéaste libertaire, dont les films « souvent ne visent pas la visibilité publique ou s'introduisent dans les interstices de la production dominante [...] afin de restituer à la société – comme le suggère Marc Ferro – l'histoire de ceux que l'on n'entend ou que l'on ne voit pas et que les appareils institutionnels le plus souvent dépossèdent.¹⁵⁷ ».

Par ailleurs, nous l'avons vu, c'est bien le *geste*, l'acte cinématographique lui-même qui semble définir le « cinéma de contrebande », un cinéma hybride, insaisissable, qui franchit sans cesse les frontières entre fiction et documentaire, et qui relève autant du théâtre que de la poésie, de l'épopée que du témoignage. Si des formes et des figures émergent au sein des films et sont identifiables comme motifs de ce « cinéma de contrebande », leurs études nous auront surtout permis d'en venir à penser la pratique même du cinéaste comme un geste de contrebande. Car, si l'on en revient à la construction étymologique du mot (« *contra* » et « *bando* »), nous retrouvons bien tout ce que cela suppose et ce dont nous avons tissé la démonstration tout au long de cette recherche. En effet, « contre » est associé

¹⁵⁷ BRENEZ Nicole, MARINONE Isabelle, *Cinéma libertaires : Au service des forces de transgression et de révolte*, P.U.S., 2015, p.21.

à l'idée de « proximité », ce qui résonne avec la façon dont Ameur-Zaïmeche réalise ses films en collaboration avec les sujets filmés. Mais le terme renvoie également à une opposition, comme celle – plus ou moins marquée – du réalisateur envers l'Histoire ou les représentations dominantes. Nous pourrions également envisager « contre » comme « en défense de », ici des populations sous et sur-exposées. Enfin, bien sûr, la « bande » évoque celle du réalisateur, qui se montre toujours « en formation ». Ainsi ce *geste* est multiple, puisqu'il renvoie aussi bien à ceux, innombrables, des personnes filmées que le réalisateur pourchasse et cherche à enregistrer, qu'à celui – plus minime mais néanmoins central – du réalisateur lui-même qui, par le biais du cinéma, invente une communauté et nous donne à penser le monde différemment.

Rabah Ameur-Zaïmeche est aujourd'hui en train de finaliser son sixième long-métrage, *Terminal Sud*, un film qui semble rejoindre en de nombreux points les questionnements que nous avons soulevés dans cette étude¹⁵⁸. L'histoire est celle d'un médecin, incarné par Ramzy Bedia, qui se voit tiraillé en pleine guerre civile entre sa volonté de rester pour soigner ses semblables ou quitter le pays avec sa femme pour fuir la violence. Bien que faisant allusion à la « décennie noire » en Algérie dans les années 1990, le refus d'ancrer le film dans un pays et une époque donnée témoigne du rapport si particulier qu'entretient Ameur-Zaïmeche avec l'Histoire. Ce dernier semble en effet s'intéresser à nouveau à la condition humaine en faisant le portrait d'hommes et de femmes qui s'insurgent et entrent en résistance face aux dérives totalitaires. Toujours dans une volonté de représenter le monde avec justesse et complexité, Ameur-Zaïmeche a, semble-t-il, cherché à filmer des personnes très différentes, et le tournage du film se donne encore à voir comme une micro-société alternative. Bien que ce long-métrage marque un virage dans la filmographie du réalisateur (pour la première fois, il ne jouera pas dedans, et sa troupe habituelle semble moins présente), ce dernier y travaille encore des motifs liés à la contrebande, ne serait-ce que dans le choix de conter les aventures d'un homme apatride qui cherche à quitter son pays. Ainsi, la lutte ne semble pas terminée pour le cinéaste qui prend à nouveau les armes pour traquer une représentation du monde et nous donner à voir et à penser le cinéma comme un rempart face à la destruction de ce dernier. Le projet esthétique et politique d'Ameur-Zaïmeche semble alors toujours le même, puisque l'auteur définissait déjà lors de la sortie de *Dernier Maquis* son cinéma comme « un cri de guerre, [...] un cri de ralliement [...] d'une équipe, d'une bande de guerriers ou de contrebandiers, ou bien simplement celui d'une équipe de cinéma qui [*a été*] à l'affût pendant des semaines et des semaines pour traquer ce film¹⁵⁹ ».

¹⁵⁸ Annexe : entretien avec Simon Bothorel, stagiaire mise en scène sur le tournage de *Terminal Sud*.

¹⁵⁹ Propos tenus par Rabah Ameur-Zaïmeche dans un entretien vidéo avec François Bégaudeau, *Images à l'appui, dialogue avec RAZ*, réalisé par Arnold Pasquier le 11 septembre 2008.

Mais qu'est-ce que tout cela suppose ? Que ce cinéma, qui accorde une importance primordiale au *geste*, est un cinéma éminemment politique. Car il s'agit bien de comprendre que la politique doit-être envisagée comme un adjectif, et non pas comme un nom. Dans *Maintenant*, les membres du Comité Invisible, eux aussi essayistes en marge du système d'édition, clament et affirment que la politique est bien :

« Un attribut, et non une substance. Il y a des conflits, il y a des rencontres, il y a des actions, il y a des prises de paroles qui sont "politiques", parce qu'ils se dressent décisivement dans une situation donnée contre quelque chose, parce qu'ils portent une affirmation quant au monde qu'ils désirent. Politique est ce qui surgit, ce qui fait évènement, ce qui fait brèche dans le cours réglé du désastre¹⁶⁰. »

En cela, nous rejoignons à nouveau l'idée développée par Godard que nous évoquions au début de cette étude : aujourd'hui encore, il semble nécessaire de faire du cinéma un engagement en ne réalisant non plus seulement des « films politiques », mais bien en faisant « politiquement des films ». Car si l'art se doit d'être un engagement et pas seulement une industrie¹⁶¹, les brèches sont multiples, y compris dans les images, et il faut alors tenter de les investir. Or, c'est bien là que tout se joue chez Rabah Ameur-Zaïmeche. Le réalisateur dresse dans son cinéma le portrait d'un monde contemporain en crise et s'empare des maigres espaces de liberté restants pour chercher à occuper ces interstices afin d'y établir sa propre utopie politique, même éphémère, son dernier maquis en somme.

¹⁶⁰ Le Comité Invisible, *Maintenant*, La Fabrique, 2017, p.59.

¹⁶¹ « Cher Jean-Luc Godard ... », publié sur *Lundi Matin* n°143, le 23 avril 2018.

FILMOGRAPHIE



Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ?, France (2001)

Réalisation : Rabah Ameur-Zaïmeche

Production : Sarrazink productions

Scénario : Rabah Ameur-Zaïmeche, Madjid Benaroudj

Image : Olivier Smittarello, Emmanuel Dupré, Lionel Sautier, Karim Albaoui

Son : Bruno Auzet, Alain Belac, Julien Campin, Olivier Cuinat, Richard Parsons

Montage : Nicolas Bancelhon, Marine Fronty

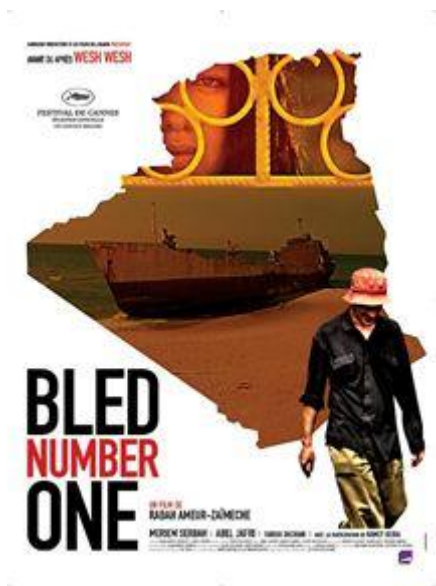
Décors : Djamilla Ameur-Zaïmeche

Musique : Assassin, NAP

Format : Couleur, 1,85 : 1

Durée : 83 mn

Interprétation : Rabah Ameur-Zaïmeche, Djamila Ameur-Zaïmeche, Brahim Ameur-Zaïmeche, Salim Ameur-Zaïmeche, Ahmed Hammoudi, Farida Mouffok, Ali Mouffok,



Bled Number One, Algérie-France, (2006)

Réalisation : Rabah Ameur-Zaïmeche

Production : Sarrazink productions, Les Films du Losange

Scénario : Rabah Ameur-Zaïmeche, Louise Thermes

Image : Lionel Sautier, Hakim Si Ahmed, Olivier Smittarello

Son : Thimothée Alazraki, Bruno Auzet, Mohamed Naman

Montage : Nicolas Bancelhon, Nikolas Javelle

Musique : Rodolphe Burger

Format : Couleur, 1,85 : 1

Durée : 100 mn

Interprétation : Rabah Ameur-Zaïmeche, Meryem Serbah, Abel Jaffri, Ramzy Bedia



Dernier Maquis, France (2008)

Réalisation : Rabah Ameur-Zaïmeche

Production : Sarrazink productions

Scénario : Rabah Ameur-Zaïmeche, Louise Thermes

Image : Irina Lubtchansky

Son : Thimothée Alazraki, Bruno Auzet

Montage : Nicolas Bancilhon

Décors : François Musquet, Patrick Horel

Musique : Sylvain Rifflet

Format : Couleur

Durée : 93 mn

Interprétation : Rabah Ameur-Zaïmeche, Christian Milia-Darmezin, Sylvain Roume, Salim Ameur-Zaïmeche, Abel Jafri



Les Chants de Mandrin, France (2012)

Réalisation : Rabah Ameur-Zaïmeche

Production : Sarrazink productions, Maharaja Films

Scénario : Rabah Ameur-Zaïmeche

Image : Irina Lubtchansky

Son : Thimothée Alazraki, Bruno Auzet

Montage : Nicolas Bancilhon

Décors : Karim Faquir, Grégoire Florent, Benjamin Hoerth, Guillaume Soulages

Musique : Valentin Clastrier

Format : Couleur

Durée : 97 mn

Interprétation : Rabah Ameur-Zaïmeche, Jacques Nolot, Christian Milia-Darmezin, Salim Ameur-Zaïmeche, Sylvain Roume, Abel Jafri, Jean-Luc Nancy, Nicolas Blancilhon

Histoire de Judas, France (2015)



Réalisation : Rabah Ameur-Zaïmeche

Production : Sarrazink productions, Arte France

Scénario : Rabah Ameur-Zaïmeche

Image : Irina Lubtchansky

Son : Bruno Auzet

Montage : Grégoire Pontécaille

Décors : Tony Delattre

Musique : Rodolphe Burger

Format : Couleur

Durée : 99 mn

Interprétation : Rabah Ameur-Zaïmeche, Nabil Djedouani, Mohamed Aroussi, Marie Loustalot, Patricia Malvoisin, Eliott Khayat, Régis Laroche

. Films mentionnés :

- *Je vous salue Sarajevo* (1993), Jean-Luc Godard

France, 2 mn 15

- *Vent d'ouest* (2018), auteur anonyme

France, 4 mn 51

BIBLIOGRAPHIE

. Articles de presse :

Sur Wesh Wesh qu'est-ce qui se passe ? :

- AZOURI Philippe et SEGURET Olivier, « « Wesh Wesh » signé cité », *Libération*, 30 avril 2002
- OSTRIA Vincent, « Rabah Ameur-Zaïmeche : belle saga cité », *Les Inrockuptibles*, 30 avril 2002
- CHAUVIN Jean Sébastien, « « Wesh Wesh » juste-juste », *Les cahiers du cinéma* n°568, mai 2002
- DEROBERT Eric, critique du film dans *Positif* n°495, mai 2002
- VIDEAU André, critique du film dans *Homme et migration* n°1238, juillet-août 2002
- POYMIRO Vincent, « Fiction et politique : « Wesh Wesh » de Rabah Ameur-Zaïmeche », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence* n°20, avril 2004

Sur Bled number one :

- FRODON Jean-Michel et DELORME Stéphane, « Rabah Ameur-Zaïmeche : sous tension avec amour », *Les cahiers du cinéma* n°612, mai 2006
- PERON Didier, « J'étais habitué à ma terre » dans *Libération*, 17 mai 2006
- FRODON Jean-Michel, « A l'aventure ! », *Les cahiers du cinéma* n°613, juin 2006
- GARBAZ Franck, critique du film dans *Positif* n°544, juin 2006
- LABARUSSAT Alexandre, « Regards lucides sur l'Algérie contemporaine », *Critikat*, 7 juin 2006
- JEAMART Audrey, « Être vivant et faire du cinéma », sur *Critikat*, 7 juin 2006
- DESBARATS Carole, critique du film dans *Esprit*, juillet 2006

Sur Dernier Maquis :

- FRODON Jean-Michel, « Rabah Ameur-Zaïmeche, son film en peinture », *Les cahiers du cinéma* n°634, mai 2008
- ROUYER Philippe, critique du film dans *Positif* n°569, juillet 2008
- PASQUIER Marion, « Le bateau ivre », *Critikat*, 21 octobre 2008
- NEYRAT Cyril, « Rabah, le patron », *Les cahiers du cinéma* n°638, octobre 2008
- PASQUIER Marion, « Le cinéma pour seul discours », sur *Critikat*, 21 octobre 2008
- PASQUIER Marion, « Du bonheur total dans le travail », sur *Critikat*, 18 novembre 2008

Sur Les chants de Mandrin :

- MACHERET Mathieu, « La carte et le territoire », *Critikat*, 24 janvier 2012

- NEYRAT Cyril, « Notes pour les contrebandiers de Montreuil », *Independencia*, 25 janvier 2012
- CLAIREFOND Raphaël, interview de Rabah Ameer-Zaïmeche sur *Vodkaster*, 25 janvier 2012
- NIEUWAJAER Raphaël, « Pour un cinéma de contrebande », *Débordements*, 28 janvier 2012
- TESSIER Jean-Philippe, « La vie sauvage », *Les cahiers du cinéma* n°675, février 2012
- KERMABON Jacques, « L'utopie cinéma », *24 images* n°161, mars-avril 2013

Sur Histoire de Judas :

- BOURGET Jean-Loup, critique du film dans *Positif* n°650, avril 2015
- TUILLIER Laura, « Passager clandestin », *Les cahiers du cinéma* n°710, avril 2015
- POKEE Morgan, « Histoire(s) de Rabah », sur *Critikat*, 7 avril 2015
- FRODON Jean-Michel, « Histoire de Judas : fulgurant éloge de la parole libre », *Slate*, 7 avril 2015
- BEUVELET Olivier, « Histoire de Judas : éloge de l'interprétation », *Mediapart*, 11 avril 2015
- BORTZMEYER Gabriel, « Histoire de Judas : liberté, égalité, fraternité », *Débordements*, 8 avril 2015

Autour de l'œuvre de Rabah Ameer-Zaïmeche :

- DACHEUX Michael et ERMAKOFF Catherine, « Etudier les rapports de certains hommes avec d'autres hommes », *Vertigo* n°36, janvier 2010
- DOMENACH Elise, « Rabah Ameer-Zaïmeche en bordure du champ politique », *Positif* n°624, février 2013
- AMIEL Vincent, « Ombres et couleurs de la communauté », *Esprit*, octobre 2010
- PERE Olivier, « Rabah Ameer-Zaïmeche, le franc-tireur », sur *arte.fr*, 31 mars 2015

. Articles sur le cinéma :

- AGAMBEN Giorgio, *Notes sur le geste*, 1991, reproduit en ligne sur le site *Dérives.tv*.
- BRENEZ Nicole, « Pages arrachées au livre de l'histoire culturelle » dans *Cinéma/Politiques trois tables rondes*, coordonnées par BRENEZ Nicole et ARNOLDY Edouard, 2005, reproduit en ligne sur le site *Débordements*.
- CIEUTAT Michel, « De la frontière mentale dans les cités : *Wesh Wesh, qu'est-ce qu'il se passe ?* de Rabah Ameer-Zaïmeche », dans *CinémAction* n°137, janvier 2011.
- DELEUZE Gilles, *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle*, 1990, reproduit en ligne sur le site *Dérives.tv*.
- DELORME Stéphane, « Vide politique », dans *Les Cahiers du cinéma* n°714, septembre 2015

- FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? » In *Annales. Économies, Sociétés, Civilisation*, n°1, 1973
- GARCIA-ESPINOSA Julio, « Pour un cinéma imparfait », dans *Ciné Cubano* n°140, 1969
- GODARD Jean-Luc, « Que faire ? » dans *Afterimage* n°1, avril 1970, reproduit en ligne sur le site *Dérives.TV*
- LEBLANC Gérard, « Militantisme et esthétique », dans *CinémAction* n°110, 2004
- LEBLANC Gérard, « Le petit autre ». In *Communications* n°68, 1999, *Le cinéma en amateur*, sous la direction de Roger Odin
- LIEB Anne-Marie, « *Denier Maquis* ou le lumpenprolétariat revisité », dans *Racine et déracinements au grand écran – Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle*, Brill, février 2016
- MIJAILOVIC Snezana, « « Il est de chez nous ? » : les couples franco-maghrébins face à la famille dans le cinéma français contemporain », dans *Racine et déracinements au grand écran – Trajectoires migratoires dans le cinéma français du XXIème siècle*, Brill, février 2016
- NINEY François « Aux limites du cinéma direct » dans *Le cinéma direct, et après ?*, Images Documentaires n°21, 1995
- ODIN Roger, « La question de l'amateur » In *Communications* n°68, 1999, *Le cinéma en amateur*, sous la direction de Roger Odin
- ROUCH Jean, « La caméra et les hommes », dans *Pour une anthropologie visuelle*, Cahier de l'Homme, Mouton, 1979
- SAVELLI Julie, « *Il était une fois la banlieue* ou l'expérience ordinaire du cinéma », dans *Recherches & Travaux* en ligne, 12 novembre 2018.
- SERCEAU Michel, « Faux-mouvements : les thèmes de la frontière et du voyage dans le cinéma beur et dans quelques films maghrébins », dans *CinémAction* n°137, janvier 2011
- « Cher Jean-Luc Godard ... », publié sur *Lundi Matin* n°143, le 23 avril 2018.

. Ouvrages sur le cinéma :

- BRENEZ Nicole, MARINONE Isabelle, *Cinéma libertaires : Au service des forces de transgression et de révolte*, P.U.S., 2015
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film*, Armand Collin, 1983
- COMOLLI Jean-Louis, *Voir et Pouvoir*, Verdier, 2004
- COMOLLI Jean-Louis, *Cinéma contre spectacle*, Verdier, 2009

- DEVILLE Vincent, *Les formes du montage dans le cinéma d'avant-garde*, PUR, 2014
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Les éditions de Minuit, 2002
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Les éditions de Minuit, 2012
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes*, Les éditions de Minuit, 2016
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Soulèvements*, Gallimard, 2016
- FERRO Marc, *Cinéma et histoire*, Gallimard, 1993
- GARDIES André, ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le Je à l'écran*, L'Harmattan, 2006
- LEBLANC Gérard, *Scénarios du réel, Tome 2*, L'Harmattan, 1997
- MOUELLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Côté Cinéma, 2011
- NINEY François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009
- RANCIERE Jacques, *Les écarts du cinéma*, La Fabrique, 2011
- SOULEZ Guillaume, *Quand le film nous parle*, PUF, 2011

. Ouvrages relatifs à la philosophie :

- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, 1980
- Le Comité Invisible, *Maintenant*, La Fabrique, 2017
- NANCY Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Galilée, 2001
- VIDALOU Jean-Baptiste, *Être forêts, habiter des territoires en lutte*, La Découverte, 2017

. Autour de la notion de contrebande :

- BEQUET Paul, *Contrebande et contrebandiers*, P.U.F, 1959
- DECEULAER Harald, *Violence, magie populaire et contrats transfrontaliers*, dans *Fraude, contrefaçon, contrebande de l'Antiquité à nos jours*, ouvrage collectif sous la direction de BEAUR Gérard, BONIN Hubert et LEMERCIER, Libraire Droz, 2006

. Autour de la notion de distanciation :

- BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, l'Arche, 2013

. Autre ressource en ligne :

- Entretien vidéo entre Rabah Ameur-Zaïmeche et François Bégaudeau, *Images à l'appui, dialogue avec RAZ*, réalisé par Arnold Pasquier le 11 septembre 2008.

. Cours :

- « Formes et enjeux de l'engagement documentaire », dispensé par Julie Savelli de septembre à décembre 2018 en Master 1 à l'Université Paul Valéry de Montpellier.
- « Représentation de la nature au cinéma », dispensé par Vincent Deville de janvier à mai 2019 en Master 1 à l'Université Paul Valéry de Montpellier.

ANNEXE – Entretien avec Simon Bothorel, étudiant en cinéma et stagiaire sur *Terminal Sud*

Retranscription d'un entretien réalisé le 2 mai 2019 à Montpellier avec Simon Bothorel, stagiaire sur le tournage de *Terminal Sud* de Rabah Ameur-Zaïmeche à l'automne 2018.

De quoi traite le film ?

Le film se passe pendant une guerre civile, il n'y a pas d'époque ni de pays donné, mais on suppose que ça s'inspire de la décennie noire en Algérie dans les années 1990, années de guerre civile pour le pays. On suit un docteur incarné par Ramzy qui est tiraillé entre vouloir sauver des vies depuis l'hôpital et sa femme qui elle décide de partir en France. Lui décide de rester dans un premier temps.

Quel poste occupais-tu sur le tournage ?

A la base j'étais assistant mise en scène, mais j'ai surtout fait énormément de régie ce qui m'a permis d'être en contact avec à peu près tout le monde et d'observer un peu tout d'assez près. C'est vraiment des conditions de tournages très particulières, donc rapidement je me suis retrouvé à d'autres postes. J'ai eu un petit rôle dans le film, j'ai fait de la figuration, j'ai aidé aux costumes, et avant le tournage j'avais aussi aidé un peu en m'occupant de faire des fiches de dépouillements ... Ce qui est génial sur le tournage, c'est que tout le monde peut y mettre du sien, jouer dedans, participer et collaborer au film. Moi j'ai touché à tout, en plus de la régie qui était le plus gros de mon travail, j'ai aussi passé une semaine avec l'équipe décoration. On a par exemple construit un hôpital de fortune, c'était très physique, du vrai travail de déménageur, c'était assez dur. On installait le décor dans un vieux bâtiment, et à côté on a installé un cimetière dans lequel ils ont filmés pendant hyper longtemps dans des plans très longs des corps se faire enterrer.

Dans une scène, Ramzy se fait kidnapper et se retrouve dans une forêt pour soigner des membres de la guérilla qui se sont insurgés. Dans cette forêt on devait construire un camp de fortune et il y avait juste une petite cabane de chasseur qui était déjà là. On a donc coupé des branches et tirés les arbres pour permettre à la lumière de passer, on a installé des gros bidons, hissés des filets ... Et en même temps c'est des endroits assez restreints, ça reste minimaliste et on part de ce qui est déjà là.

Comment travaillait Rabah Ameur-Zaïmeche sur ce film ?

Il travaille vraiment en collaboration avec tout le monde, mais en même temps il est à fond dans son truc, on sent que c'est un cheminement continu. Il discutait beaucoup avec Irina (*Irina Lubtchansky, directrice de la photographie sur le film*). Elle exécutait ce qu'il lui demandait, mais en même temps elle prenait beaucoup de décisions, elle affirmait sa place et ses choix, refusait de faire ce qui ne lui convenait pas. Tous les deux ils essaient vraiment de capter les bons moments de la journée où le soleil produira la meilleure lumière.

C'est vraiment lorsque je me suis retrouvé acteur que j'ai pu voir de plus près comment Rabah travaillait. Au début du film, on suit un bus dans lequel se trouve des personnes qui fuient car le régime est devenu totalitaire. Moi je jouais un jeune militaire qui a déserté car il refuse de participer et d'appartenir à ce monde-là. C'est vraiment emblématique du travail de Rabah qui va prendre un technicien comme ça et lui dire « Tiens, on a besoin de toi pour cette scène-là ! », un jour il m'a dit « Vas-y Simon, essaie de te faire pousser la barbe ! ». Donc à un moment, le bus se fait arrêter par une troupe militaire qui vont taper sur le bus, gueuler et faire descendre les gens uns par un. Ils vident leurs sacs, c'est vraiment une perquisition violente. C'est une scène de chaos total, une scène assez forte, un peu coup de poing au début du film. On tournait sur une petite route sinueuse à côté d'un petit village dans les montagnes, c'était un magnifique paysage désertique. Mon personnage se fait interroger, un militaire me demande quel est mon poste, à quelle zone je suis rattaché, qu'est-ce que je fais là ... Je devais répondre l'air apeuré et me faire embarquer en voiture pendant que les militaires continuaient de contrôler les autres passagers du bus. La séquence a été tournée en trois plans. D'abord on nous a filmé dans le bus, on devait faire semblant d'être fatigués. Rabah ne dit jamais « action », il nous dit juste « Ok, ça va tourner, je ne vous dis pas quand et je ne vous dis pas non plus quand ça coupe » pour qu'on reste dedans jusqu'au bout. Il nous donnait juste de petites indications, « faites style que vous êtes fatigués », mais rien de plus. Donc je joue, et la caméra se tourne vers moi, je le sens bien, j'en suis conscient, et Rabah me dit « Simon, ferme les yeux, somnole ». Donc je commence à faire semblant et on arrive au barrage où attendent les militaires. Moi je pensais qu'il allait couper, qu'on allait changer d'axe, mais non, il continue à tourner quand on sort du bus. On se fait tous interroger par les militaires, mais tout le monde est en train d'improviser. On ne savait pas précisément ce qu'on devait faire, à part les quelques consignes qu'il nous avait donné, c'était vraiment « faites comme vous le sentez ». Moi je n'avais jamais joué avant ça, donc quand les militaires m'ont questionné j'ai complètement paniqué et je n'ai pas réussi à répondre. Rabah a donc coupé mais m'a rassuré, il m'a dit que ce n'était pas grave. Du coup on a retourné la scène mais en

filmant depuis l'extérieur, et cette fois j'ai réussi à répondre. Puis il a filmé une troisième fois l'action en caméra portée pour être au plus proche des personnages. C'était un peu comme une sorte de terrain de jeu où on pouvait faire ce qu'on voulait. J'aurais pu répondre totalement autre chose, je ne l'ai pas fait par ce que je ne suis pas habitué, mais je suis sûr que ça lui aurait plu.

Les autres acteurs avec moi étaient beaucoup plus âgés, entre 60 et 70 ans, ce sont des gens qui ont vraiment vécu ça en fait, qui sont d'origine maghrébines, donc forcément ils jouaient avec une justesse déconcertante, c'était hyper dramatique mais ça ne tombait jamais dans le pathos. Il y a cette idée de ne pas ancrer le film dans une époque et de s'intéresser à la condition humaine en général en filmant des personnes très différentes. Et puis, là, c'est la première fois que Rabah ne joue pas dans son film. On retrouve tous types de profils à l'image, presque que des acteurs amateurs comme d'habitude. Il y a aussi Salim Ameer-Zaïmeche et quelques autres, comme Mohamed Aroussi qui est aussi l'accessoiriste du film, mais la troupe semble quand même moins présente que dans ses autres films.

Il y a aussi une autre scène où je suis figurant, c'est encore une scène de perquisition, je pense qu'il y en aura pas mal dans le film. Sauf que les flics sont vraiment arrivés pour nous dégager par ce qu'on n'avait pas d'autorisations, donc on a du tout déplacer pour aller filmer ailleurs. Dans la scène, on était de dos et on se faisait fouiller par les militaires qui nous immobilisaient, on ne pouvait pas se retourner, on se faisait toucher et fouiller. C'était horrible et très étrange comme sensation, ça faisait vraiment vrai, ils prenaient nos porte feuilles et les jetaient par terre. Thomas Le Govic, l'assistant réalisateur du film qui était aussi figurant, s'est pris une balayette et s'est fait traîner au sol alors que c'était pas du tout prévu, ça nous a plongé dans une ambiance hyper réaliste, tu te crois dedans !

Encore un exemple de scène improvisée, prise sur le vif : à Martigues je bossais avec un électricien et je devais gérer la caisse de face en régie. Pendant une semaine, Ramzy n'était pas là donc on tournait des scènes où il n'était pas à l'image. Du coup on a filmé à l'improviste des plans du port et des bateaux qui prennent le large.

Je pense que la plus belle scène qu'on ait tournée c'était en Camargue, dans un petit cabanon de pêcheur. Dans l'histoire, Ramzy se fait tabasser par les militaires et se cache dans la nature. Mais la cabane appartenait à un vrai pêcheur que Rabah a décidé de faire intervenir dans le film. Une fois rencontré, il a accepté, et il joue donc un pêcheur alors qu'il n'a absolument aucune expérience dans le cinéma. Il y a une scène sur une petite barque dans laquelle Ramzy se fait conduire par le pêcheur

qui rame. Et à ce moment-là des canadiens sont passés dans le ciel et Rabah a vite dit à Irina « Vas-y filme, filme ! », et du coup Irina a bougé la caméra pour capter ce moment. C'était tellement spontané, capté sur le vif et en même temps très fort, ça renvoyait à toute l'imagination qu'on peut se faire de la guerre avec ces avions qui planent comme une menace. Un ami qui était stagiaire en déco en avait les larmes aux yeux.

Puisque c'était tout le temps improvisé, ça posait parfois problème et il y avait un peu des tensions dans l'équipe. À 23 heures on nous envoie les consignes pour se retrouver le lendemain matin, et dans la soirée tu vas recevoir trois autres messages qui vont te dire qu'on tournera finalement une autre scène et que le lieu de rendez-vous est décalé. Rabah a un scénario, mais au final il s'en détache complètement, je crois qu'il a plus tourné de scènes qui ne sont pas dedans que de scènes déjà écrites. Du coup son style se répercute dans sa manière de tourner, ce qui peut parfois provoquer des agacements au sein de l'équipe technique qui galérait du fait de ne pas avoir les idées claires. Mais pour autant tout le monde admire Rabah, tout le monde veut travailler avec lui par ce qu'ils savent que ce sont des tournages particuliers. On sent que c'est une volonté première pour Rabah de s'autoproduire pour pouvoir être totalement indépendant, son film c'est comme un cheminement, mais il n'y a pas une scène où il n'est pas maître de ce qu'il cherche à montrer. Et puis c'est un tournage difficile aussi du fait que ce soit une toute petite équipe, en régie par exemple ils n'étaient que trois. Même la costumière n'arrêtait pas de me dire « Tu sais Simon c'est pas ça un tournage, ça ne se passe pas comme ça normalement ».

D'une certaine manière, le tournage était un peu comme l'expérience éphémère d'une sorte d'utopie politique ?

Oui, carrément, quand tu sors du tournage de Rabah, tu es complètement déconnecté de la réalité, c'est vraiment une petite société qui se construit ! L'ambiance est très cool, on rigole bien. Il n'y a pas franchement de rapport hiérarchique, même nous en tant que stagiaires, même si on ne faisait pas que des trucs hyper intéressants, on se sentait vraiment impliqués dans le film, et le reste de l'équipe était bienveillant et hyper ouvert aux questions, aux propositions. J'ai vraiment l'impression d'avoir participé à une petite société, je n'ai pas l'impression d'avoir été juste un stagiaire observateur, j'ai le sentiment d'avoir pleinement participé au film. Par exemple une fois je devais faire la ventouse (*garder les camions de matériel*). Ça faisait quatre heures et pendant ce temps-là une partie de l'équipe buvait un coup par-ce que c'était la fin du tournage à Nîmes. Quand ils sont arrivés et qu'ils m'ont vus tout seuls, ils ont refusé de manger tant que j'étais là. Pour eux c'était tous ensemble ou rien quoi, ils

voulaient même partir avec les camions pour que je n'ai plus à les surveiller et que je puisse me joindre au groupe. Finalement ils ont ramené les packs de bière et on a bu un coup ensemble. Même le soir après le tournage, c'est arrivé qu'on fasse le barbecue avec toute l'équipe, même Rabah et Ramzy.

Même dans l'esprit du tournage il y avait cette idée. Les scènes de campagnes ça faisait vraiment du bien car on se déconnectait de la ville et de tout le reste pour aller dans les grands espaces naturels. Ce qu'on ressent dans son cinéma est aussi présent lors des tournages.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	3
SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	6
I – ALLER À L’ENCONTRE DES FORMES DU CINÉMA DOMINANT	9
I.1 – Des films hybrides aux formes multiples	10
I.1.A – Un amateurisme revendiqué	10
I.1.B – Entre fiction et documentaire	13
I.1.C – Une dimension anti-spectaculaire.....	17
I.2 – Un positionnement contre la transparence	21
I.2.A – La distanciation	21
I.2.B – Des films au travail	23
I.2.C – Des interstices comme moments de réflexion.....	26
II - ... POUR PERMETTRE UNE JUSTE REPRÉSENTATION DES SUJETS FILMÉS	30
II.1 – Déléguer la parole	31
II.1.A – Dans la lignée de l’anthropologie partagée	31
II.1.B – Donner une place à ceux que l’on filme.....	34
II.2 - ... Afin d’exposer avec justesse.	38
II.2.A – Mettre en lumière des corps et des dialectes.....	38
II.2.B – Du portrait de groupe aux singularités des individus.....	42
II.2.C – Sortir de la stigmatisation	45
III – ... ET AFFIRMER LA DIMENSION POLITIQUE DE SON CINÉMA.	49
III.1 – Un certain rapport à l’Histoire	50
III.1.A – Contre l’Histoire dominante.....	50
III.1.B – Filmer toujours au présent : donner à voir les aspirations d’aujourd’hui.....	54
III.2 – L’appel à la lutte.....	58
III.2.A – L’implication de l’auteur dans le film	58
III.2.B – Éloge du soulèvement	61
III.3 – À la recherche d’un espace privilégié	65
III.3.A – La communauté : entre impasse et solution.....	65
III.3.B – Contre la société marchande : le repli vers la nature	69
CONCLUSION.....	74
FILMOGRAPHIE	77
BIBLIOGRAPHIE	80
ANNEXE – Entretien avec Simon Bothorel, étudiant en cinéma et stagiaire sur <i>Terminal Sud</i>	85