

Dernier Maquis de Rabah Ameer-Zaïmeche

Rabah, le patron

par CYRIL NEYRAT

On se souvient du bob orange, volé au baigneur de Seurat, ponctuant les paysages ouverts de *Bled Number One*. Du « double-peine » Kamel au patron Mao, le cinéaste-acteur Rabah Ameer-Zaïmeche est passé au rouge. Rouge, couleur du maquis, couleur des piles de palettes qui, dans l'impressionnant premier plan, sculptent un espace scénique aux échelles bouleversées : monumentalité théâtrale des élévations rouges, banalité du geste de la minuscule silhouette affairée à ramasser les palettes tombées de son chariot élévateur. De la modulation impressionniste des couleurs naturelles du bled au monochrome expressionniste de *Dernier Maquis*, l'écart est immense. Ce geste radical pointe l'acuité politique du cinéma de Rabah Ameer-Zaïmeche et l'audace faussement décontractée de l'homme. En ces temps de folklorisation de l'héritage communiste, de commémoration hypocrite ou semi-honteuse de Mai 68, comment rendre sa puissance à un des symboles les plus usés mais aussi partagés, comment recharger le rouge ? Par le bas : la palette, cheville modeste et archaïque d'un capitalisme sans âge. Par le haut : la puissance de l'art ici assumée, la frontalité picturale et théâtrale de la mise en scène.

Le récit ne quittera pas l'entreprise de réparation de palettes que dirige d'une souple poigne le madré Mao. Le premier dialogue expose l'enjeu narratif : la décision du patron de construire pour ses employés une mosquée au sein même de l'entreprise. Geste convaincu et généreux d'un patron soucieux de favoriser l'expression culturelle de ses ouvriers ou manoeuvre intéressée pour se payer la paix sociale, la motivation de Mao restera indécidable. Dans *Wesh Wesh*, constatant la primauté des rapports de classe sur toute solidarité ethnique, Kamel concluait : « *Les patrons c'est tous les mêmes, ils se font de l'argent sur le dos des travailleurs.* » Devenir patron, pour le cinéaste-acteur, c'est d'abord confirmer le cliché, puis le contester, selon la pente ascendante d'une oeuvre qui, de film en film, conserve sa colère à l'encontre des structures de la domination, mais se déleste de la paresse politique et esthétique d'un report de ces structures sur des personnages monolithes. Reste que l'ouverture de la mosquée est aussi celle d'un espace démocratique qui ne tardera pas à se retourner contre le patron coupable d'avoir nommé l'imam, alors que la tradition musulmane veut qu'il soit choisi par l'assemblée des fidèles.



Recharger le peigneur de rouge.

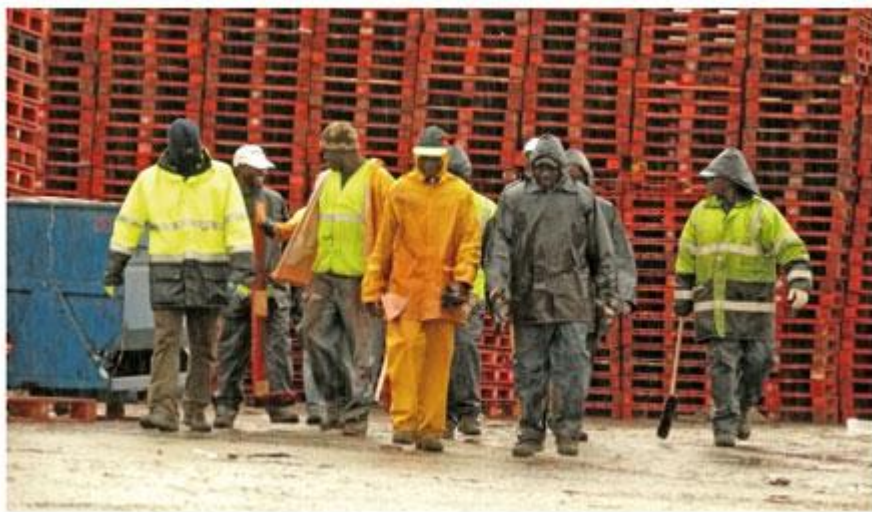
À partir de cet argument minimal, Ameer-Zaïmeche fait proliférer les lignes de partage et les contradictions. De même que la fracture qui, dans *Bled*, divisait les habitants du village entre patriotes et desperados, opposait deux manières de vivre l'Islam, le partage entre les manoeuvres, presque tous originaires d'Afrique noire, et les mécaniciens « rebeus » et « céfrans » fait passer la ligne de front au sein des ouvriers : les premiers restent dociles et fidèles à Mao, les seconds se révoltent et déclarent une grève sauvage. On pourrait dire qu'Ameer-Zaïmeche ressuscite le marxisme de Renoir ou de Fassbinder : les conflits socioculturels, Français contre Allemands, homosexuels contre hétérosexuels, ne sont que grande illusion masquant la vérité irréductible de la lutte des classes. Mais ce serait réduire la complexité et l'amplitude de l'étude politique. Ce que laisse entendre *Dernier Maquis* de la place de l'Islam et du rôle politique qu'il peut jouer aujourd'hui en France n'est pour ainsi dire jamais formulé : que la libre expression culturelle et culturelle des minorités peut être le vecteur d'un éveil politique, d'une émancipation, d'une affirmation laïque au sein de la société française et de ses contradictions. Créer un « dernier maquis », c'est ouvrir un lieu de démocratie ouvrière au coeur même de l'aliénation culturelle et économique. On le savait déjà, Rabah Ameer-Zaïmeche a des choses à dire, et ce qu'il dit dans *Dernier Maquis* suffit à en faire un film essentiel : une démonstration de pédagogie brechtienne assouplie, qui ouvre le cinéma à une réalité prolétaire et complique les partages du religieux, du social et du politique.

Certains plans ne s'oublient pas : un manoeuvre noir escalade les piles de palettes rouges et se découvre muezzin au sommet. Imagine-t-on plus polémique et émouvante image de la France réelle ? Si une telle image est encore possible, si un tel geste est encore autorisé aux sans-grade et accueilli par une telle puissance d'art, le cinéma devient, ou redevient, l'outil d'une pensée du commun. Le cinéma d'Ameer-Zaïmeche est de plus en plus une machine à ouvrir des intervalles là où l'on s'habitue à voir des identités. Si, comme l'écrit Jacques Rancière, les « *sujets politiques* » se définissent non par des identités mais par des « *intervalles entre identités* », le « dernier maquis » est un lieu, rare au cinéma, de naissance et de visibilité des sujets politiques de la France d'aujourd'hui, du véritable peuple français et de son pouvoir inaliénable - en deçà et bien au-delà des enjeux, faussés par l'obsession identitaire, de la « *représentation politique* ».

Dans *Bled*, Ameer-Zaïmeche pratiquait une double greffe de fiction sur le documentaire : de quelques acteurs de sa troupe sur la communauté familiale et villageoise, de Rodolphe Burger et de son lyrisme anglo-saxon dans le paysage algérien. *Dernier Maquis* passe de la greffe partielle au partage intégral d'un espace commun de jeu entre, d'un côté les véritables ouvriers du chantier, devenus les « manoeuvres », de l'autre les acteurs récurrents d'Ameer-Zaïmeche, travestis en « mécanos ». Partage et non fusion, qui nierait le peuple au lieu de le créer. C'est la grande idée, une fois de plus, de convertir les partages réels du travail du cinéma en divisions fictives du cinéma du travail : le peuple naît à l'écran de la surimpression entre l'opposition des manoeuvres et des mécanos et la non fusion des acteurs-ouvriers et des ouvriers-acteurs. La position politique d'Ameer-Zaïmeche est loin du discours angélique et répressif d'un dépassement négateur des identités. Beaucoup plus loin : dans ce cinéma, le travail de l'art consiste à commencer par poser les identités - sociales, ethniques, religieuses, reconnaître leur droit de cité dans l'espace commun, pour ensuite les diviser, y ouvrir les intervalles de devenirs infinis. Réveiller le politique, susciter le vrai pouvoir du peuple, c'est créer et maintenir la tension de l'un et du multiple. La leçon dépasse de loin le cinéma.

Cette réussite n'aurait pas été possible sans un bond esthétique du cinéma d'Ameer-Zaïmeche. Le cinéaste présente la succession de ses trois films comme une trilogie. Si *Wesh Wesh* et *Bled Number One*, reliés par le même travelling accompagné de la même musique,

s'ajoutaient comme un champ-contrechamp, Dernier Maquis saute au registre poétique supérieur : de la chronique naturaliste au conte, à la fable épique. Shinji Aoyama, grand admirateur des films d'Ameur-Zaïmeche, classe les cinéastes en architectes, peintres et musiciens, seuls ces derniers étant selon lui à la hauteur des possibilités contemporaines du cinéma. *Bled Number One* est un film passionnant par sa manière de convertir la faiblesse en puissance par un pur talent musical - sensualité musicale du plan, agencements musicaux d'un montage d'une rare beauté intuitive. Le jeu de la faiblesse et de la force s'actualisait notamment dans l'alternance de purs « *espaces de perception* », selon l'expression du cinéaste, et d'images à la plastique imposante. *Dernier Maquis* conserve ces qualités et les augmente d'une rigueur et d'une densité, dramaturgique et plastique, nouvelles. Chaque plan ouvre un espace de perception *et fait image*. Sans cesser d'être avant tout musicien, Ameur-Zaïmeche devient aussi peintre et architecte.



La maturation de son cinéma se traduit notamment par la modification de son propre rôle dans la fiction et de sa présence dans le plan. Il conserve l'étrange place qu'il s'est inventée dans les deux films précédents, à la fois au centre et à la marge. Mais ce lieu hybride, a priori impossible, est investi d'une puissance nouvelle : non plus l'impuissance du témoin de passage de *Bled*, mais le pouvoir du patron. On l'a dit, le dernier Festival de Cannes a dessiné la zone de vitalité du cinéma contemporain : une recherche, notamment grâce au numérique, de nouvelles formes d'articulation de la fiction et du documentaire, mais aussi, et peut-être avant tout, du film achevé et de sa fabrication. Jouer un patron, c'est aussi pour Ameur-Zaïmeche affirmer un autre niveau de maîtrise formelle. Mais en dialecticien confirmé, il ne saisit et n'expose ce pouvoir que pour d'abord en révéler les rouages, ensuite le défaire, le retourner en impouvoir. Jusqu'à ramper dans la boue, à la fin du récit, après s'être fait tabasser par ses employés. Cette dialectique narrative est aussi esthétique : le cinéaste a renforcé l'emprise fictionnelle sans renoncer à la faiblesse documentaire qui faisait la vitalité de ses précédents films. Avec l'écart entre fiction et documentaire, entre maîtrise et laisser-faire, c'est la tension entre les deux qui augmente, et l'intensité du film. Un maquis est un lieu d'indistinction et de réversibilité de la faiblesse et de la force, de la puissance et de l'impuissance : Serra, Suwa, Aoyama, une part de l'avenir du cinéma se joue là, dans l'audace de pratiques aventureuses, au risque d'une faiblesse ressaisie par la fermeté des partis pris esthétiques.

Les maquisards sont des pros de la récup'. Pour créer son site fictionnel, pour faire rentrer une bonne partie du monde dans son microcosme, Ameer- Zaïmeche n'a eu besoin que de quelques milliers de palettes rouges empilées sur un chantier de banlieue parisienne survolé par une ligne aérienne et bordé d'un canal reconquis par la nature. Le passage d'un avion dans le ciel banlieusard a-t-il jamais eu telle amplitude poétique ? Il y a du Godard dans cette manière de produire des signes sublimement ambigus avec les fragments inaperçus de la trivialité quotidienne. Quant au canal, il suffit d'un ragondin et de quelques plans au ras de l'eau pour en faire un fleuve d'Amérique, Amazone ou Mississipi, échappée sauvage ou mémoire d'un lieu d'autres oppressions, d'autres luttes. Dans la France du cinéma, on ne connaît que Guiraudie pour modéliser ainsi le monde en un territoire inventé, y reporter les fractures, les conflits, y court-circuiter légende et document, proche et lointain, passé et présent. Ajoutez-y une éthique de la complexité et de l'ambiguïté, vous obtenez le seul héritier de Renoir dont le titre ne soit pas quelque peu usurpé.

Invention d'un pays, invention d'un peuple : ce que créent Ameer-Zaïmeche et sa bande d'acteurs et de techniciens, c'est, au sens plein et ressourcé du terme, une utopie poétique. Certainement pas un pays idéal, mais un lieu au-delà de toute localisation, un espace séparé où l'art déploie sa pleine puissance de figuration et de pensée. Un site où les images et les mots partagent leurs manques et leurs excès, alliés et concurrents d'un même rêve de plénitude. Le ballet des chariots sur lequel s'achève le film, c'est la musique de l'utopie : on peut regarder ça, y voir l'épuisante combinatoire beckettienne d'un Rubik's Cube monochrome, une parfaite image du mouvement perpétuel d'un capitalisme ubuesque, ou juste un splendide ballet rouge et noir. On aurait tort de choisir. De même que dans le mur de palettes que fixe le dernier plan, il n'y a pas à savoir ce qui l'emporte : le mur ou les trous, l'opacité ou la lumière qui perce au travers.

DERNIER MAQUIS France, 2008

Production et réalisation : Rabah Ameer-Zaïmeche

Scénario : Rabah Ameer-Zaïmeche, Louise Thermes

Interprétation : Salim Ameer-Zaïmeche, Abel Jafri, Sylvain Roume, Christian Milia-Darmezin, Larbi Zekkour, Mamadou Koita, Mamadou Kebe, Rabah Ameer-Zaïmeche.

Image : Irina Lubtchansky

Montage : Nicolas Bancilhon

Décors : François Musquet, Patrick Horel

Musique : Sylvain Rifflet

Produit par : Sarah Sobol (Sarrazink Productions)

Distribution : Sophie Dulac

Durée : 1 h 33

Sortie : 22 octobre