

Né en Algérie en 1968, sa famille est propriétaire de forêts domaniales et issue d'une ancienne tribu, les Beni Toufout. Ils immigrèrent en France et vivent à la cité des Bosquets à Montfermeil (93). Son père parvient à monter un business de vente de camion, permettant à la famille de vivre aisément. Il dit qu'il a vécu très paresseusement et a pu suivre plusieurs cursus scolaires en psychologie puis sociologie, sans avoir à s'inquiéter de ses revenus. Il développe dès l'enfance un grand intérêt pour le cinéma (en particulier le western). Puis pour les sciences humaines, donc. Il pratique la peinture. Il se marie jeune, est père de nombreux enfants. Sa famille est centrale dans sa vie. A la fin de son cursus, alors qu'il travaille à faire une étude sociologique de sa cité avec un ami, ils décident de transformer cette étude en film de cinéma. Rabah n'a pas d'argent donc il vend les parts qu'il détient dans la société de son père à ses frères pour le financer et créer Sarrazink prod. Sans jamais avoir réalisé auparavant, il s'engage dans le tournage d'un long métrage dans sa cité, avec les habitants du coin mais aussi sa propre famille. Il apprend à réaliser sur le tas. Le fait de ne pas avoir de production à qui rendre des comptes lui a permis de prendre son temps en tournage puis en post-production pour réfléchir à comment il voulait faire son film. Un luxe.

Ces éléments biographiques forment les prémices de son style.

La courte analyse qui suit vise à en restituer les grandes lignes.

MATERIALISME

Tout d'abord, on peut poser des éléments de style propres à RAZ :

Ce qui caractérise la base de ses productions est une économie précaire. Il a monté sa boîte de prod et emploie souvent les mêmes techniciens de film en film. A cause du manque de moyens il travaille souvent avec les membres de sa famille et ses amis (rôles principaux, secondaires ou figuration). Des membres de son équipe technique et de la production peuvent avoir plusieurs casquettes sur le plateau et en post-prod (figurants, assistants).

Les décors sont réels ou s'il y a reconstitution historique ils sont épurés. Il joue sur la symbolique, utilisant la synecdoque : deux colonnes romaines dans un patio pour évoquer le palais qu'on ne verra pas de l'extérieur. Quelques salles en intérieur. Et un gros travail sur la matière sonore pour donner l'illusion d'une opération à vif ou d'une violence qui s'abat sur une femme.

Les mouvements de caméra type travellings se font grâce à la mécanique (caméra embarquée dans une voiture). Ce procédé permet de rester discret, se fondre dans le lieu de tournage et d'en saisir la matière.

Ses films attirent difficilement les productions qui sont réticentes à les co-produire. Les sorties ciné sont également discrètes.

C'est un grand observateur et un amoureux du réel. Il filme des zones brutes. Il ne dramatise pas les plans avec des éclairages. Il ne cherche pas à émouvoir. Il prend ce que la situation lui donne à voir. Une situation violente, un moment de joie sont traités de la même manière. Il aime la trivialité du quotidien. Il ne sublime rien (contrairement à Malick par exemple). Ne hiérarchise pas ce qui est beau et laid. Il ne recherche pas la beauté mais la vérité.

Il ne s'appesantit jamais. Les paysages contiennent toujours des êtres vivants. Un plan vide sur un paysage sera une entrée de champ pour Judas, le plan ne sera jamais de la pure contemplation.

Il n'a pas une esthétique propre qu'il appliquerait à tous ses films. L'histoire qui est racontée impose une esthétique, ex : plus chiadée dans Histoire de Judas / retour à une image plus brute avec Terminal Sud

Il y a sans doute eu plus de budget sur Histoire de Judas, son esthétique reste néanmoins pragmatique. On sent les repérages minutieux. A mesure qu'on avance dans sa filmographie, on

remarque qu'il gagne en assurance dans ses cadres. Il connaît les lieux et sait où il va placer sa caméra. Il n'y a aucun élément superflu. Son style n'est jamais boursoufflé. Il se met à hauteur d'homme quelque soit le récit. Il recherche la justesse sociologique des personnages.

Au scénario, jamais Rabah ne s'installe pas dans une formule de fiction qu'il appliquerait à tous ses films. Quand il n'adapte pas l'histoire d'un personnage célèbre, il traite de personnages nord africains, africains, issus des immigration ou en amont de leur immigration. Ses scénarios se construisent actions par actions. Les actions et leurs conséquences font la narration. On est dans le quotidien, la chronique.

Parce qu'il filme au plus près de la matière (individus issus des minorités, animaux, zones sociales délimitées, etc), le scénario et les cadres sont tout le temps dépassés par le réel. La fiction ne se fixe pas dans un récit qui poserait des limites rigides, des lieux, des textes et des gestes sous contrôle, comme tant le font en imposant l'histoire qu'ils ont inventée. Films historiques mis à part, les personnages parlent comme ils parlent dans la vie. Se tiennent comme ils se tiennent dans la vie. Il conserve les prises que d'autres jetteraient parce que les personnages rient. Comme chez Pialat, il priorise la vérité des êtres filmés à une direction millimétrée fade, artificielle.

Il observe les corps sociaux et comment ils s'organisent.

Alors qu'il débute avec des acteurs non professionnels, son choix de travailler plus en avant la matière-récit le conduit à des adaptations. Son style évolue narratif depuis le premier film jusqu'au dernier. On peut voir un travail sur l'ellipse et la présence d'acteurs professionnels. C'est un réalisateur qui interroge l'hybridation réel/fiction. Ses cadres sont plus pensés, plus minutieux, toujours économes. Les acteurs passent de films en films, endossent leurs propres costumes avant de passer ceux de personnages historiques.

Il travaille à créer des espaces particuliers. Au son, Rabah s'attache à détourner par le mixage différentes ambiances afin de trouver celle qui restituera au mieux l'ambiance du lieu filmé.

Il adopte un point de vue ethnographique. Il aime montrer "comment on fait mes choses" : la machine à faire le papier et l'impression d'époque dans Les chants de Mandrin, l'intérieur d'une mosquée et une séance de prières dans Dernier maquis, la mise à mort taureau, son dépeçage et sa découpe dans Bled number one. Les plans larges et longs lui permettent de montrer ces comportements sociaux.

RAZ est avant tout un amoureux du réel. Il a très vite saisi sa puissance politique et esthétique.

EXTERIEURS

RAZ est le réalisateur des extérieurs. Ce sont ces lieux que sa caméra investit le plus (sauf dans Terminal Sud, j'y reviendrai). Les espaces extérieurs (privés ou publics) sont des lieux politiques par excellence. Ces lieux sont le plus investis par la caméra car ils sont le plus investis par les groupes et individus objets de ses films : les jeunes de cité, Kamel en cavale, les femmes et les hommes au bled, les ouvriers, les contrebandiers, le fou, le prophète et ses disciples. Des espaces extérieurs dans lesquels s'opèrent des organisations ou des réorganisations sociales. Des espaces qui une fois investis permettent à un groupe de regagner un statut et/ou un degré de liberté. Le territoire défendu par les dealers en bas des immeubles (Wesh wesh), le territoire qu'on protège d'une invasion (Bled number one) et qui délimite le rapport homme/femme, celui qui est repris, celui la révolte (le garage dans Dernier maquis), habité par un clan de rebelles, mais menacé (les chants de Mandrin), assiégé (Judas), perdu (Terminal Sud).

Ces groupes sociaux investissent les espaces extérieurs majoritairement par contraintes (illégalité de la contrebande → vivre dans les maquis ; promiscuité dans les appartements de cité → les garçons dehors ; les garçons s'ennuient → ils traînent ; danger donc défendre les limites de son territoire → bled, cité ; exclure une catégorie sociale → les femmes au bled ; travailleurs immigré ouvriers → hangar ; les salariés français → le garage, etc.) ; par droit (relation de pouvoir) ; pour se balader, s'isoler du groupe ou se protéger.

Les espaces extérieurs sont des enjeux politiques en soi. On peut y lire nettement les conséquences des systèmes politiques sur des groupes sociaux. Mais aussi les rapports de pouvoir qui organisent les relations au sein même de ces groupes sociaux. Rabah s'attache à restituer avec précision ces rapports de forces sur plusieurs niveaux, imbriqués et c'est le seul à faire ça. Il est le seul à investir les extérieurs et à les traiter comme de hauts lieux politiques - ce qu'ils sont. Il est capable par une gestion claire des espaces filmés et en des plans simples de rendre compte du degré d'émancipation d'un groupe d'individus au sein d'un espace donné. Par l'observation de leur liberté de déplacement, de leur capacité à se rassembler et à s'organiser ou non, à se révolter ou pas. Et ce avec peu de moyens. Car ces informations se passent de grands moyens de production. Il s'agit de rester à hauteur d'hommes.

Regardant ses films, nous avons une conscience très nette de qui détient le pouvoir dans un lieu (habitation, quartier, village, ville, périphéries), comme la scène où la cousine de Kamel fume dehors et qu'il n'y a que des hommes. On est ainsi en mesure de déceler en quelques plans dans quel type de société la caméra s'est établie. C'est le signe d'une grande acuité politique chez ce réalisateur. Et d'une grande précision dans la restitution.

Autres exemples : dans la cité des Bosquets, la présence de la police en bas des immeubles, qui tourne, investit l'espace des habitants de ce quartier et exerce une pression par leur présence. Au bled les hommes ont fait un barrage pour protéger l'entrée du village. Les employés limogés de Dernier maquis barricadent l'entrée du garage.

En protégeant un espace on protège sa liberté de le gérer, le système qu'on y met en place.

Dans Bled number one le seul lieu où la cousine de Kamel peut chanter est l'hôpital psychiatrique. Un lieu isolé du village et où se gère une petite société de femmes battues, paumées, folles qui là son à l'abri. Mais elles n'existent plus pour les autres, pour l'extérieur.

Dans les intérieurs se jouent aussi des rapports de pouvoir. Ce sont également des lieux où s'exercent oppressions et invisibilisation : le foyer, lieu d'oppression des femmes en Algérie. Ou en cité le mec qui a amené trois ou quatre femmes du bled et chacune dispose de sa chambre.

Terminal sud est la reconstitution d'une ville qui se trouverait au Proche Orient. Comme pour Dernier maquis, Rabah a tenu à créer un espace en propre afin que ce lieu puisse être appréhendé. Là où cibler un lieu précis dans une ville précise fermerait sa portée, ces reconstitutions lui permettent d'étendre son propos.

Dans Terminal sud les extérieurs sont peu investis car ils sont pris par des groupes armés. Les personnages ont peur, sont menacés, donc ils restent dans les intérieurs (là aussi c'est une contrainte). On passe d'un appartement, à la voiture, à l'hôpital où le docteur exerce, à son appartement et ainsi de suite. Les sorties sont rares. Lors d'une course il rencontre un ami, c'est l'occasion d'un moment de rire sur les téléphones algériens qui sont énormes. Enlevé, il est obligé de soigner la victime en intérieur tandis que la caméra reste dehors (économie du plan 'opération' et travail sonore plus dramatique que si on avait vu la scène). Puis il est encore enlevé et cette fois torturé en espace clos. Les espaces extérieurs et intérieurs sont contaminés par une violence extrême qui s'abat soudainement. La ville entière, voire la région est hostile.

De plus nous avons là aussi conscience que le lieu est aux mains de ces groupes armés grâce à la mise en exergue des organisations sociales : en plus du fait de voir que les déplacements en

extérieurs sont restreints et qu'une violence meurtrière s'exerce aussi bien dans les extérieurs que dans les intérieurs, nous constatons que les individus sont isolés. Ils ne se rassemblent pas. Ils s'enfuient ou sont enlevés. Le seul groupe en place est celui des journalistes, paralysés dans leur exercice par le contexte et qui vont se faire enlever un par un. La résistance n'est pas possible car la violence exercée est telle que la peur a dissout les liens, chacun pense à sa survie au quotidien, il ne peut plus y avoir union. Peut-être que des unions ont eu lieu qui ont été démantelées. Il ne reste plus que des individus isolés. Donc le territoire est perdu. Ce traitement est un miroir tendu qui nous permet de nous rendre compte de notre champ de possibilité dans la lutte. Observons bien notre capacité à nous unir. A faire bloc contre.

Nous pouvons faire un parallèle avec une des conséquences du système capitaliste : l'égocentrisme (ou individualisme libéral ?). Nous pouvons constater ses ravages dans le domaine du travail mais aussi dans les relations interpersonnelles plus intimes. Nous sommes isolés (smartphones et virtualités, dépendants, assistés de services qui nous ôtent des actions, travailleurs non solidaires les uns avec les autres, etc). Nous pouvons constater que nous sommes dans la merde.

Un autre exemple : c'est quand il est isolé que le frère est coincé et torturé par le groupe extrémiste alors qu'il ramène une cagette de bières.

Ce choix de traiter les extérieurs où sont organisés des groupes d'individus, impose une esthétique particulière qui est celle du cadre large, fixe, long. La seule esthétique de cadre qui permet d'observer à la fois les déplacements des corps, les tensions entre groupes sociaux, les rapports de domination et les possibilités de liberté des individus.

Rabah ne multiplie pas les points de vue. Il délimite une zone dans laquelle il découpe des espaces à filmer et y pose sa caméra. Il filme un ou deux plans par séquence donc par lieu, rarement plus. Un style à la fois économique et pensé en terme sociologique / double contrainte. Terminal Sud comme Histoire de Judas ou Les chants de Mandrin sont des tours de force au regard de ses choix de mise en scène réduits par leur économie à des éléments simples et pertinents.

Il est intéressant de constater que les espaces extérieurs de ses films sont traités comme des huis clos. On en ressent les fermetures. Il est impossible de quitter la cité car pas de papier = pas de travail. Les perspectives pour Kamel sont le deal, la prison, la mort (police) ou le retour au bled. Au bled, pas de possibilité d'émancipation pour les minorités (femmes), il n'y rien à y faire, une société codifiée et un territoire menacé par le radicalisme religieux. Kamel doit partir sinon il deviendra fou. Si on ne sait pas quel film est le premier ou le second entre Wesh wesh et Bled number one c'est qu'il s'agit d'une boucle sans issue. Boucle dans laquelle sont pris les immigrés en France. C'est la double peine : nés en Afrique sans y avoir vécu, ils sont ensuite parqués dans des cités en France. Ils sont considérés comme des étrangers ici et là-bas. Leur liberté de mouvement est de tourner-en-rond dans les mêmes espaces sociaux. (On pense à Eric Chauvier et ses Nouvelles métropoles du désir). On imagine alors à quel futur s'expose le médecin qui quitte le Proche-Orient pour la France. Le bateau qu'il prend ne va pas le conduire vers un Eldorado.

Rabah monte beaucoup de plans de coupe qui montrent ce qu'il y a autour du lieu principal. Ils sont pleins de vie (enfants sur les toits autour de l'hôpital psychiatrique, oiseaux dans les arbres qui longent la berge, etc), ils dynamisent le montage. Ces plans contemplatifs sont des échappées.

Comme Oslund, Rabah a le goût des situations. Celles que provoquent les systèmes sur les individus. Il déplie ces différentes couches superposées qui donnent à voir des situations issues du réel, les affects d'un individu de telle classe sociale. Ce musulman sans père qui boit, fume, bat sa sœur au nom de l'honneur familial, défend son village. Ou les immigré africains qui ne prennent pas part à la révolte des garagistes car le patron leur a offert une mosquée et pour eux la religion est plus

importante que l'argent. Il présente des situations mettant en scène différents niveaux de subordinations : dans Bled number one où on a un groupe d'hommes extrémistes qui violentent un groupe d'hommes moins religieux et le groupe d'hommes violence les femmes et les animaux. On retrouve dans ses films le refus d'aborder les conflits sociaux par un prisme moral. Il n'y a aucun manichéisme. Ce ne sont pas des personnages-types de fiction avec arche dramatique évolutive comme on apprend à les tracer en cours de dramaturgie. Le médecin de Terminal sud n'a même pas de nom ce qui ne joue en rien sur sa densité. Ce sont des gens issus du quotidien avec leurs problématiques propres nouées de faits politiques, religieux, culturels, etc. Son intérêt est sociologique et même ethnographique.

Il cultive un grand intérêt à la documentation des lieux, des mœurs, les façons de vivre les plus basiques comme manger aux plus élaborées comme les rituels. Prenant tout le temps nécessaire pour filmer ces moments il offre un témoignage d'une époque, même lorsqu'il fait de la reconstitution historique.

Comme chez Ostlund, il n'y a pas un personnage qui serait le principal si ce n'est dans Terminal Sud où le docteur est plus investi. Son intérêt est pour les individus qu'il observe, leurs relations, qu'est ce qui fait qu'ils vont s'unir ou se séparer. Dans Terminal Sud, les autres personnages filmés sont attaqués les uns après les autres, enlevés ou craquent et fuient leur pays, ce qui isole le médecin qui veut rester pour soigner ses patients. S'il est plus investi c'est malgré lui. Sa position de "principal" est le résultat de conséquences politiques dans l'espace dans lequel il vit pas un choix de hiérarchisation propre à l'écriture du scénario.

A l'exact opposé d'un Kubrick, Rabah est un réalisateur qui s'efface au profit de la multitude de faits sociaux qu'il filme. Même lorsqu'il joue dans ses films il n'est qu'un personnage parmi les autres et souvent au service d'un maître (Mandrin ou Jésus). Se faisant il peut donner toute leur dimension aux espaces qu'il restitue, les conséquences de leurs organisations sur les individus. Et les tensions qui opèrent au sein de chaque groupe social. Il donne à voir des films d'une grande densité politique.

Dans ses films Rabah prend le parti des minorités, des plus faibles exclus de groupes où les individus se défendent les uns les autres. Les femmes ne sont pas unies pour lutter contre la violence systémique des hommes qui s'abat sur elles. Elles sont isolées, donc vulnérables.

Irriguer chacun de ses films, la figure de la lutte. Dans ces extérieurs déjà conquis, réduits, attaqués, d'où la fuite est compromise, où les individus d'Afrique sont les bienvenus nulle part en France et plus largement en Occident, pris dans une boucle continuelle d'oppressions, il reste à quitter ces zones pour vivre en marge, caché, en clan organisé. Faire sécession pour ne plus subir les systèmes oppressifs. Créer un marché parallèle (Mandrin) ou créer un nouveau rapport au vivant (Jésus).

FAIRE SECESSION

Pris au piège lui aussi dans des systèmes, c'est d'abord par les arts que RAZ fait sécession. Les arts sont des lieux sans limite il y prend place. Un acte qui peut déranger les élitistes qui affirment que l'art et l'histoire sont des lieux proscrits aux classes inférieures.

Après Dernier maquis et une révolution salariale dont on imagine le tournant (perdue d'avance car elle a lieu sur un territoire déjà balisé par le pouvoir en place, le patronat), c'est donc par l'adaptation successive de deux figures historiques qui ont fait sécession que Rabah poursuit son travail esthétique. Le contrebandier Mandrin et le prophète Jésus.

En passant par ces figures historiques, son cinéma s'ouvre vers de nouveaux récits, de nouvelles idées, de nouveaux possibles.

La première chose à voir est que nous abordons ces figures de biais. Madrin est mort depuis peu et c'est par Judas que nous sont racontés les derniers instants de Jésus. Nous les abordons de biais car ce n'est pas leur incarnation qui importe, mais bien leur mode de vie et comment il est perçu, appliqué. Quelles sont ses conséquences sur le lieu dans lequel ils se situent et sur les gens qui y vivent.

Jésus comme Mandrin sont simples dans leurs besoins. Ils mènent une révolte non frontale (contrairement aux salariés lésés de Dernier maquis), mais radicale par leur parole et leur façon de vivre. Ils proposent une autre manière de s'organiser, incitent chacun à se défaire de l'emprise du pouvoir. Jésus ajoute un axe plus radical encore qui est de ne pas soi-même opprimer ou asservir plus faible que soi. Donc même les animaux. De plus, Jésus est au-delà de la notion de territoire et de propriété. Comme le fou, il reste dehors où on les consulte. L'émancipation qu'il prêche est celle des individus dans leurs rapports les uns aux autres. Et c'est par la transformation des relations, par la destruction des rapports de pouvoir que les hommes et les femmes peuvent vivre égaux et que la propriété n'existe plus. Il montre l'exemple lorsqu'il masse les pieds de ses disciples.

Rabah ne fait pas qu'adapter ces récits, il prend la liberté de les réinterpréter. Alors qu'ils sont considérés comme intouchables, immuables. Il les réécrit. Il s'approprie ces récits comme on se saisit d'un terrain qui est aux mains d'industriels, de plus puissants que soi. Il prend ce terrain aux mains des historiens et des hommes de lettres. De la classe dominante. A travers ce geste, il démontre comment s'émanciper par les arts. Comment enrayer le système de domination de la classe à qui appartient l'histoire : les bourgeois via les médias imposent majoritairement une seule lecture aux gens, en évincent des pans entiers (comme la commune) ; l'Eglise sur les croyants ; les historiens sur les lecteurs ; les professeurs sur les élèves ; les politiciens ; etc. Et l'histoire elle-même est alors sclérosée. C'est à la fois un geste de révolte et un rire car se faisant il s'amuse, il prend son pied. Il affirme sa singularité, son individualité.

C'est un zadiste de l'histoire. Une zad occupe pour éviter à des industriels de construire. Il s'agit d'occuper pour éviter la mainmise d'un groupe de dominants sur une oeuvre / un territoire, pour leurs intérêts propres et contre l'intérêt de tous.

En incarnant des hommes devenus des personnages de l'histoire, caricaturés, figés, il remet le réel sur ses pieds il fait de la politique.

En réécrivant une chronique de la vie de Judas et de Jésus, Rabah ré-insuffle de la vitalité à ces corps devenues des figures poussiéreuses. Il réactualise leurs désirs ce qui permet de re-vivifier la pensée, offrir de nouveaux axes de réflexions, remettre ces idées passées dans le débat actuel. Repenser l'état du monde dans lequel nous vivons à partir de ces actions politiques qui étaient éteintes. Mandrin n'est jamais enseigné. De Jésus il est peu mentionné son anarchisme brûlant. Les bourgeois n'en parlent jamais. Préférant mettre en avant leur charité qu'ils imaginent salubre. On oublie que Judas fut aussi sécessionniste que Jésus. Comme tant d'autres. Et que sans ces soutiens et protecteurs la parole de Jésus ne se serait pas répandue. C'est parce qu'il y a eu leur adhésion et leur désir de voir advenir cette nouvelle existence d'égalité totale entre les êtres que la parole de Jésus s'est diffusée.

Tout comme pour Mandrin. C'est grâce à ces camarades contrebandiers qu'il a pu mettre en place son marché parallèle et vivre en marge. Encore une fois par cette prise de biais Rabah met en avant l'union, la force du groupe ou du soutien d'un tiers dans la réalisation des grandes idées politiques d'un individu. Seul, un individu - même l'élue - est en danger. Dans Histoire de Judas, c'est parce Judas est blessé et qu'il ne protège plus Jésus que ce dernier est capturé. Il transpose ce schéma du danger qu'est l'isolement des individus vu dans le chapitre précédent à

l'histoire de Jésus, pour encore une fois nous faire prendre conscience de l'importance de l'union dans un combat politique. Et ce par la remise au jour de l'importance de Judas dans la prophétisation de Jésus, que sa caricature de traître a totalement évincée.

D'ailleurs c'est le scribe qui plante littéralement un poignard dans le dos de Judas. C'est celui qui rédige l'histoire de Jésus, qui la fige dès qu'il appose sa plume sur le papier qui assassine le message que cette amitié donnait à voir. Le traître du point de vue politique ce n'est pas Judas, c'est d'abord l'historien.

En présentant Jésus refusant que quelqu'un écrive ses actes et paroles, Rabah rend cohérent sa position d'anarchiste. D'abord il ne veut pas être considéré comme un roi. Refuse les offrande donc tout acte de soumission comme peut l'être celui de recopier fébrilement tout ce qu'il fait et dit. Ensuite car une parole figée par un tiers extérieur aux enjeux politiques en cours est malhonnête. D'une part il ne saura pas bien retranscrire ce qui se joue. D'autre part si cette parole est figée sur le papier alors on ne peut plus la faire nôtre. Elle devient la parole de Jésus au lieu d'être celle de tous. Une parole morte. Et un rapport de soumission creuse au prophète qui a parlé. Une pensée ne passe plus dans les corps s'intellectualise, s'interprète. Les gens la lisent, passivement. Mais n'agissent plus. Voilà pourquoi Rabah nous indique subtilement qu'il ne faut pas s'en tenir aux écrits sur Jésus mais s'inspirer de ses actes.

Histoire de Jésus vient après Mandrin qui a écrit lui-même ses chants et dont le clan cherche à les faire imprimer puis les diffuse largement pour éviter qu'un autre texte fallacieux - des confidences qu'il aurait faites - prennent la place de sa pensée révolutionnaire. Ici publier est nécessaire pour ne pas que l'histoire de Mandrin en tant que sécessionniste soit muselée, détournée au profit de récits qui le diffameront. Pour ne pas que soit évincée de l'histoire son action politique.

On pourrait le lire ainsi : le scribe est celui qui inscrit une histoire dans la pierre et par ce geste se l'approprie. C'est encore un jeu de pouvoir. L'histoire il faut aller la chercher, la réécrire, la défendre.

Rabah effectue donc ce travail d'adaptation pour éviter l'accaparement des histoires de personnages sécessionnistes par des historiens ou des écrivains qui les travestissent.

Mais pas que. Rabah lutte aussi pour restituer le réel de sujets non traités, manipulés ou caricaturés par les politiciens, les médias : la cité, l'islam au travail, la conversion des jeunes à l'islam, la vie au bled, l'extrémisme en Afrique et le terrorisme au proche orient. Ainsi il prend place dans ce territoire du récit social comme dans celui du récit historique et contrebalance les points de vue majoritaires.

L'histoire comme les espaces extérieurs est un enjeu politique.

Rabah s'est octroyé d'autres libertés comme appeler Jésus par son nom arabe : Isa. Faire jouer des juifs par des arabes et de mêler les langages (français, arabe). Malicieux, il inscrit son nom sur la quatrième de couverture des chants de Mandrin. Et joue un proche compagnon de Mandrin.

Jésus et Mandrin sont les hommes qui mènent à l'émancipation. RAZ, lui, a fait le choix d'incarner le rôle du compagnon de lutte. Dans ses films il est celui qui apprend et qui aide à la transmission de ces idées politiques. Il se met au service de maîtres. On y voit le reflet de sa posture en tant que réalisateur : il se met au service d'idées libertaires.

Rabah n'est ni manichéen ni juge. Il se montre bon avec Ponce Pilate dont la mosaïque dans son dos lui place une auréole au-dessus de la tête. Il le met en scène pleurant de devoir tuer le Christ. Il le

présente comme pris lui aussi dans les rouages d'un système plus fort que lui. Il l'observe calmement comme les autres. Il a de l'amour pour les individus. Il ne les considère pas responsables de leurs actions. De la même manière il ne diabolise pas le patron qu'il incarne dans Dernier maquis, sensible au sort d'un ragondin pris au piège et pas de ses salariés.

Son économie précaire le rapproche de Jésus qui prônait la vie pauvre, la parole de Dieu. Là où tant d'autres réalisateurs de films et particulièrement de films historiques utilisent pléthore d'effets spéciaux, chargent les décors lourds de lumières artificielles, joue avec la belle lumière du soleil et les flares dans les cheveux, s'attachent à filmer d'énormes églises, leurs vitraux ciselés, le faste de leurs statues peintes à la feuille d'or.

Comme Jésus il porte un regard aimant sur tous les êtres. Il prend le parti des plus vulnérables. A travers la forme même de ses films il s'active à chercher comment ils peuvent s'émanciper.

Il dédie des séquences entières à l'expression d'un chant (la cousine de Kamel), d'un air de guitare électrique (Rudolphe Burger au bled), à une mise en scène de théâtre caricature des romains (le fou), à une danse de joie (Madrin), une composition musicale (Mandrin). La musique de ses films d'abord off trouve toujours son origine dans un plan, est intradiégétique. Elle lie les plans précédents et les amène jusqu'à elle.

La guitare électrique de Rudolphe Burger assis avec son ampli et son enceinte en pleine colline dans le paysage lourd de ce village d'Algérie, il ouvre une brèche. Il crée par le son un espace neuf. C'est un son qui avive les sens, qui donne à voir autrement ce lieu, à rêver.

Dans Bled number one les femmes n'ont pas le droit de chanter comme elles n'ont pas le droit d'être dans la rue qui appartient aux hommes. Elles n'ont donc pas le droit d'exister en tant qu'individu, de s'exprimer, de faire de l'art. La cousine de Kamel veut chanter. Ce désir de chanter la fait agir, quitter son mari, résister. Cela a pour conséquence de lui faire perdre son fils. Elle veut mettre fin à ses jours. Son désir de chanter est ce qui maintient en elle une force vitale qui l'empêche de se conformer aux dictas.

La liberté de créer est capitale car c'est l'affirmation de l'individualité, de son plaisir, de la pulsion de vie qui nous irrigue. C'est le moment du jeu, de l'amusement, de la joie.

La joie d'être libre : celle de la vie qui mènent les contrebandiers et celle prônée par Jésus.

Pour les minorités qui vivent en marge loin des grandes villes, qui sont invisibilisés par leur situation géographique, coincés parce qu'ils ne peuvent pas quitter ce territoire isolé, qui ne peuvent pas prendre place plus largement au sein de la société, à qui les gouvernements disent "vous avez le droit de venir mais pas celui de travailler, surtout pas celui d'acquérir du pouvoir", Rabah indique qu'ils doivent tracer leurs propres territoires. Par l'exemple, il donne des pistes pour regagner notre autonomie. L'art permet d'injecter dans les films de Rabah des zones de liberté au coeur des systèmes oppressifs. Cette direction indiquée initialement aux minorités de ses films – fil rouge de sa filmographie - sont à destination de chacun d'entre nous. Il dit : le désir de s'exprimer par les arts peut permettre aux groupes et individus opprimés de s'émanciper de leur condition le temps de la pratique de cet art.

Dans ces plans larges qui donnent à voir des espaces extérieurs qui s'avèrent être des huis clos mangés par les relations de pouvoir, Rabah inocule des souches de joie. Et la sécession se fait aussi dans et par les plans contemplatifs.

Car la production d'un objet, un chant ou la création de musiques, de sons rend joyeux. Une joie primaire. Les films de Rabah sont jonchés de youyous, de cris, de retrouvailles, d'embrassades,

d'amour, de rites chantés, d'enfants. Ponce Pilate tient un discours catégorique sur la joie à vivre par tous les moyens tant qu'on est vivant, la seule chose qui compte ici-bas. Rabah incarne des personnages qui rient en parlant. Il conserve au montage les moments de rire entre comédiens.

On pense à l'esclavage et aux chants des Noirs pour se soutenir, dire sa condition, maintenir son individualité et une dignité dans un contexte de reniement de leurs chairs. Aux gamins à l'école qui tapent sur les tables, leurs joues, sifflent. Emettent toutes sortes de sons alors qu'ils sont contraints par une discipline qui les annihile.

La joie perce, parfois ténue, les moments de drames. Après avoir été molestée et risqué d'être lynchée par les hommes, la femme adultère retrouve sa mère qui se laisse aller au souvenir heureux de la conception de sa fille.

La joie c'est le petit feu qu'il nous reste quand les libertés individuelles sont condamnées. La preuve que nous ne sommes pas vaincus. Dans un lieu désolé, faites se rencontrer deux personnes il est sûr qu'elles riront ou qu'elles feront de la musique. C'est le docteur qui croise une connaissance dans la rue avec qui il se paye une tranche de rire pendant que la ville est aux mains d'une armée. C'est là que réside l'optimisme des films de Rabah. Dans ces échanges ténus là. Au moins deux personnes, la créativité, la pulsion de vie, le rire ressurgissent instantanément.

Les moments de joie des films de RAZ sont des moments de groupe. Ils se mêlent à l'entraide, au partage d'un repas, au troc, à des célébrations, à l'amitié.

Il y a chez Rabah cette joie toute bête de faire des films. De travailler la matière : il va repeindre toutes les palettes de l'entrepôt en rouge, il va trafiquer les sons, dès qu'il tourne dans les montagnes il va tourner en grand angle faire comme dans les western. Ou faire des effets de flou qui donne à voir un assemblage de roche abstrait. C'est joli, c'est gratuit et bref. Avec deux éléments de décor il recrée un palais romain, comme le font les enfants avec le fou dans le rôle de l'empereur. Il ne cherche pas à avoir la science de tout. Le docteur n'a aucun vocabulaire spécifique, le compagnon de Mandrin désigne de la main des plantes dont il se sert pour sa médecine sans les nommer. Il ne s'agit pas d'être expert, il s'agit de jouer. De donner l'illusion de. On retrouve cette joie gamine de regarder la matière se coller, se transformer : l'imprimerie et sa pâte à papier. L'amusement que procure l'incongruité d'avoir des animaux sur le plateau : le ragondin qui suscite curiosité et blagues, la libération des animaux en cage.

Il prend du plaisir à faire ses films et ce plaisir est communicatif. Il participe d'un cinéma qui ne sombre pas dans le terne ou le désespoir malgré les sujets lourds qui sont traités.

Rabah est un cinéaste vitaliste. Il a foi en la vitalité dont l'art et le rire sont l'expression instantanée. Persistante coûte que coûte. Il cherche à vivre en homme libre, il acquiert cette liberté par son économie et son esthétique.