



L'ÎLE NOIRE / 1994

Un microcosme

Tel un échassier immobile guettant sa proie dans l'étang, une plateforme de forage *off-shore* surplombe la mer du haut de ses trois pattes. Perdue quelque part en mer du Nord, elle fore le fond marin sur lequel elle repose pour le compte d'une société pétrolière. Ce vaisseau suspendu entre ciel et mer, qui ne flotte ni ne vole, est une machine qui ne s'arrête jamais mais qui ne produit rien. Elle explore le sous-sol de la mer à la recherche de nappes de gaz ou de pétrole qui soient exploitables. Par le tube qui s'enfonce à des milliers de mètres sous terre remontent des boues qui sont analysées par les géologues. S'il n'y a pas de pétrole, les informations recueillies permettront de mieux connaître le terrain et de localiser un autre endroit où forer.



L'Île noire n'est pourtant pas un film technique ou scientifique. On n'apprend rien sur la recherche du pétrole en mer du Nord. Par contre, on découvre le quotidien des quatre-vingt-cinq hommes – manœuvres, grutiers, foreurs, électromécaniciens, cuisiniers, ingénieurs et autres responsables techniques – et une seule femme qui y travaillent nuit et jour. Embarqués dans la même galère, tous travaillent dur, douze heures par jour par tous les temps, brouillard, pluie, neige ou grêle, avec la mer pour seul horizon, l'air salin, le vent qui fouette, la tempête parfois. Tels des marins au long cours, ils vivent sur leur navire immobile trois semaines d'affilée sans retourner à la maison. Leur lieu de travail est aussi celui où ils dorment, mangent, se reposent en regardant la télé ou en jouant au billard. Dans cet espace restreint, dans des cabines que l'on partage à deux ou à quatre, sans guère d'intimité, ils sont obligés de s'entendre car tout conflit serait insupportable. « On est comme une famille. Il le faut, on est l'un sur l'autre dans un espace réduit. Le lieu de travail est limité. Cela finit par affecter votre personnalité. Si on se bagarre avec quelqu'un, on est obligé de le voir tous les jours. Et pendant longtemps ! Tout le monde a donc l'air de s'en accommoder. » À défaut de convivialité, le danger permanent crée une solidarité à toute épreuve, comme celle des mineurs dans les charbonnages. Après vingt et un jours de travail interrompu, le personnel rentre chez lui pour se reposer durant trois semaines et une nouvelle équipe prend le relais.

Le film ne se contente pas de décrire les conditions de vie et de travail sur la plateforme et sur le navire qui l'accompagne. À l'écoute de ses témoins, il pointe leurs problèmes personnels qui deviennent, à les entendre mais aussi à les observer



attentivement, de vrais problèmes de société. On pourrait penser qu'à ne travailler que six mois par an, ces hommes bénéficient d'un régime social privilégié. Mais six mois de travail égalent aussi six mois d'absence de la maison. Par mauvais temps, l'hélicoptère n'apporte pas les journaux et le personnel perd tout contact avec le reste du monde (nous sommes en 1994 : pas d'Internet ni de smartphones sur la plateforme). « Ce qu'on attend tous les jours, ce sont les coups de téléphone de la famille. » Les nombreux témoignages que le film délivre concordent : malgré leur bon salaire, ces hommes et cette femme paient le prix fort : une vie de famille fragmentée, un taux de divorce élevé. « Je dirais qu'il est de 90 % », dit un foreur, encore marié ; « pour le moment », ajoute-t-il [QR13]. « Cet emploi m'a coûté mon mariage, après 18 ans », avoue le responsable des équipes de secours. « Ce qui vous manque le plus, c'est de voir les enfants grandir », dit un *derrick man*. Son collègue ajoute : « On part travailler, ils rampent encore dans vos pieds. Quand vous revenez, ils galopent dans la maison à quatre pattes. Vous repartez encore et, à votre retour, ils marchent. »

Si l'un d'eux reconnaît que, désormais, l'ordre hiérarchique est moins formalisé qu'auparavant (plus d'uniformes, plus obligatoire de dire « Sir » au capitaine), les inégalités sociales sont toujours là, en particulier celles que subit Pat Thomson, la seule femme présente à bord, sur laquelle le film s'attarde. « Sur ce type de plateforme, le travail ne convient pas aux femmes » affirme péremptoirement une voix d'homme que l'on attribue aussitôt au grutier qu'au même moment on voit travailler dans sa cabine. Le plan suivant montre Pat qui, depuis le plateforme, contrôle le chargement du matériel sur le navire de ravitaillement. De gros et lourds tuyaux accrochés à un câble descendent sur le navire, qui tangue très fort. La voix reprend : « Le travail que nous faisons ici n'est pas adapté aux femmes. Beaucoup de gens pensent que ce n'est pas leur place, qu'elles prennent le travail des hommes. » Le montage alterne les plans sur le grutier dans sa cabine, sur les hommes qui réceptionnent le chargement sur le navire et sur la femme qui regarde tantôt vers le haut, tantôt vers le bas. En voix *off*, elle explique son travail qui consiste à dresser l'inventaire permanent de tout le matériel qui arrive et qui repart de la plateforme.

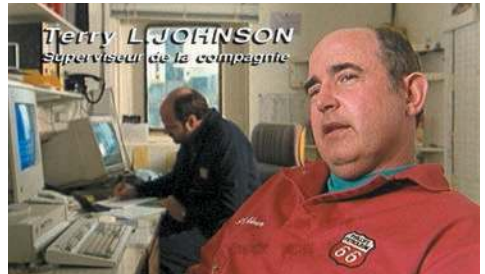
Une autre voix d'homme enchaîne : « C'est de la paperasserie nécessaire. » Il ajoute : « Mais ça doit être dur pour elle parce qu'on s'habitue à vivre entre mecs. Au début on se dit, tiens il y a une femme à bord et par après on la traite comme les autres hommes. Tout dépend si elle prend la mouche et se vexe de ce qu'on dit et de nos jurons. Mais elle comprend, elle a travaillé *off-shore* assez longtemps. » En effet, Pat Thomson comprend très bien. Il n'y a qu'un seul poste de télévision à bord, sur lequel les hommes regardent des matchs de football, des films pornos ou des westerns. Elle comprend très bien qu'elle n'a pas le choix.

« Je ne joue pas au billard. Je pense que c'est un sport masculin », dit Pat. Filmée en plan rapproché tandis que, à l'arrière-plan, deux hommes sont en train de jouer au billard, Pat Thomson raconte sa vie : son mari travaille aussi *offshore*, par périodes de deux semaines alors qu'elle travaille trois semaines. « On se voit donc rarement. Nous sommes parfois une semaine ensemble, parfois deux, et parfois on ne se voit plus pendant cinq semaines. Quand je suis chez moi, j'ai beaucoup de travail en retard avec la lessive, la cuisine et le ménage. C'est dur. » Le film n'insiste pas, c'est suffisant : les hommes jouissent de trois semaines de repos, elle non.

Au plan suivant, composé de la même manière, le superviseur de la compagnie parle lui aussi de son couple : « Ma femme est contente, elle a du temps pour elle, et quand je suis ici, j'ai du temps pour moi. » Il a préféré la qualité à la quantité. « Maintenant, quand je rentre, nous passons les trois semaines ensemble. Et quand je repars, elle reprend sa vie : son sport, ses réunions, ses clubs... Et moi, j'ai mon travail. Elle a sa vie, moi la mienne. Nous avons la nôtre. Et c'est bien. » On comprend que son statut social permet à son épouse de ne pas travailler.

Le montage a donc enchaîné trois voix : celle des ouvriers machos, pour qui la femme n'a pas sa place sur la plateforme ; celle de Pat qui doit faire le ménage pendant ses congés et n'a pas droit au même repos que les hommes ; et celle du cadre de la compagnie pétrolière dont la femme ne travaille pas. L'île noire n'est pas l'île d'Utopie. La microsociété qui y vit a reproduit l'ordre social dominant.

Le film est construit sur une opposition explicite : d'un côté un système tech-





nique, économique et social régi par les lois du capitalisme: une puissante société pétrolière, qui a investi beaucoup d'argent dans la recherche de nouveaux gisements, a construit une plateforme de forage et engagé du personnel pour la faire fonctionner jour et nuit. L'investissement n'est rentable que si le système tourne à la perfection, jusqu'à ce que de nouveaux gisements soient découverts; d'un autre côté, les travailleurs pris à l'intérieur de ce système, tenus de se conformer à son mode de fonctionnement, qui acceptent ses contraintes et qui tentent, plus ou moins, de s'en protéger à défaut de pouvoir s'en échapper [QR12].

Cette opposition entre le système et les individus est exprimée cinématographiquement par deux régimes visuels clairement démarqués. Le premier fait sentir la puissance du système par des plans larges et fixes, soigneusement cadrés et composés, et pris d'un point de vue distancé, de loin ou de haut, hautain pourrait-on dire, sinon divin. Ces plans, dont beaucoup sont filmés en plongée ou en contre-plongée verticales, privilégient les lignes horizontales, verticales ou obliques, les formes géométriques régulières et surtout, constante, la symétrie. Ce sont des images parfaitement structurées qui s'accordent aux impératifs industriels du système et à l'ordre social qu'il impose. De cet univers, l'homme n'est pas absent mais il y est tout petit, frêle silhouette travaillant au cœur du monstre métallique. Certaines images en plongée verticale le montrent circulant entre les conteneurs, comme un rat dans une cage [QR13].

Un plan en particulier semble filmé d'un point de vue impossible: en plongée verticale, à travers le cercle du tube qui doit venir coiffer le tuyau du puits dont la bouche béante s'ouvre exactement au centre de l'image,

tandis que des ouvriers sans visage s'activent tout autour, comme s'ils étaient observés par l'œil cyclopéen de la machine elle-même.

Le surcadrage circulaire est une figure récurrente que Rombout exploite allègrement. Il affectionne en particulier de filmer à travers le hublot des navires. Or, à deux cents mètres de la plateforme, un bateau de sauvetage monte la garde. Sa seule mission est d'être là, prêt à porter secours en cas d'accident, d'incendie, de naufrage ou si un homme venait à tomber à la mer [QR10]. Tout en décrivant sa fonction, le film exploite la position du bateau à l'écart de la plateforme pour la filmer de loin, notamment à travers un hublot. Il fait aussi l'inverse : filmer depuis l'extérieur le capitaine du navire regardant par le hublot. Quoique séparés dans le film, ces deux plans qui fonctionnent ensemble redisent autrement combien l'homme fait partie du système.



Le second régime visuel du film est à l'opposé du premier. Il privilégie les plans rapprochés ou les gros plans sur les visages des témoins dont on entend la voix (en *in* ou en *off*), ou encore des plans très mobiles qui les suivent de dos au cours de leurs déplacements sur la plateforme. Des visages qui parlent de ce qu'on ne voit pas : leur histoire personnelle, leur vie de famille, leurs états d'âme, leurs aspirations et leurs regrets.

La parole des témoins est le lien que le film tisse entre ces deux régimes visuels. Commencé face caméra, le témoignage se poursuit en voix *off* sur les images de la plateforme en activité. De la sorte, le spectateur voit fonctionner le système en même temps qu'il écoute ses effets pervers sur la vie des gens.

Pour éviter une dichotomie trop marquée, Rob Rombout a conçu un troisième régime visuel très différent des deux premiers. Trois séquences filmées dans un noir et blanc très contrasté montrent le travail du forage qui s'effectue sur une passerelle étroite, où deux ou trois hommes seulement peuvent prendre place. Ils doivent récupérer la boue qui remonte du puits et fixer l'un à l'autre les tubes qui s'enfoncent petit à petit dans le sous-sol marin. Ce travail au corps à corps avec la machine gluante de boue huileuse qui gicle partout est filmé aussi au corps à corps, caméra à l'épaule, en gros plans très mouvants qui accompagnent les gestes des ouvriers, les visages éclaboussés, les tubes qui glissent et les pièces de machinerie vigoureusement saisies.

Le noir et blanc noircit davantage les corps maculés de boue et contribue à les engluier dans leur environnement industriel. Le cadre très serré, les mouvements rapides de la caméra et le montage fragmenté accentuent l'indétermination générale des corps et des objets qui ne se distinguent plus dans l'image. Ces séquences où l'esthétique visuelle et sonore s'impose sur ce qu'elles montrent créent un univers sauvage et sombre où l'homme et la machine se confondent [QR11].



COMMENTAIRES

□ J'ai expérimenté plusieurs méthodes, plusieurs styles, dans un lieu qui, normalement, ne permet pas l'expérimentation.

□ C'est à nouveau un huis clos, sur une île, mais une île artificielle, un lieu de travail qui ne se visite pas.

Avec Jean-Philippe Laroche, le producteur, nous avons écrit un scénario autour de la recherche de l'or noir, qui imaginait la vie et la recherche du pétrole – de manière un peu romantique – sur une plateforme de forage. Quand finalement, après des mois d'attente, on a obtenu la permission d'y aller, on a vécu ce que j'appelle le moment zéro : quand rien

ne ressemble à ce qu'on a imaginé. Tout était très laid, et ceux qui travaillaient se préoccupaient surtout de leurs propres problèmes, pas du tout du pétrole à trouver (ils venaient d'ailleurs de se mettre en grève parce que le cuisinier n'était pas à la hauteur).

□ La plateforme est un des endroits les plus laids du monde. Tout y est strictement utilitaire, l'espace est réduit. Les chambres sont partagées. Deux équipes y alternent : douze heures de travail, douze heures de repos. Pendant trois semaines.

Le choc a été important : quand je me mettais face à eux pour leur parler, ils étaient mal à l'aise, ils voulaient continuer à travailler.

□ Trois styles / Trois pellicules.

Le lieu tout comme l'activité étaient diamétralement opposés à ceux du navire (*Queen Elizabeth 2*), moins harmonieux. J'ai pensé qu'il fallait pour ce film recourir à trois styles de tournages différents.

Par ailleurs, je voulais travailler en pellicule, en utilisant des objectifs fixes. Le directeur photo, Louis-Philippe Capelle, aurait préféré travailler en vidéo, avec un objectif zoom, parce qu'avec la boue partout, changer un objectif lui paraissait impensable. De plus, la caméra Super 16, au moment où on lance le moteur, émet une étincelle... et comme il y a du gaz partout sur la plateforme, il y a un risque d'explosion. On a dû utiliser du matériel *blimpé*, extrêmement protégé.

Les trois styles de tournage correspondent chacun à une pellicule différente; ils correspondent aussi chacun à un point de vue (on les appelait les plans A, B et C).

A. Le point de vue de l'architecte, de Dieu: des plans à distance, des plans en hauteur – qui montrent l'environnement.

B. Le point de vue du sociologue: des plans de 3/4 face, à une distance humaine (1,5 mètre): la caméra est placée selon un angle qui permet au sujet de parler au réalisateur sans quitter des yeux son travail.

C. Le point de vue de l'observateur, sur le lieu de forage, qui devient participant actif. La caméra comme un acteur, qui suit les gestes du travail.

Les plans C ont été tournés en noir et blanc, avec un objectif de 20 mm. En couleur, les vêtements orange (presque fluorescents) auraient trop attiré l'attention du spectateur, alors qu'en noir et blanc, elle se porterait sur les gestes du travail. Je voulais quelque chose de très physique. J'ai dû bousculer un peu le directeur photo qui faisait de trop belles images – le conflit éternel entre les belles images et les images qui correspondent au style de la séquence. Avec la monteuse, Adriana Moreira, on a réussi, dans ce film social, à créer un montage quasi expérimental, très découpé, qui garde un côté brut; on peut penser au cinéma russe des années 1920.

□ La disharmonie est manifeste sur la plateforme. Elle se traduit également dans la bande-son, avec une dynamique maximale. Il y a des plans avec beaucoup de bruit, d'autres sans. J'ai demandé à Jean-Louis Daulne de proposer deux styles de musique, l'une liée aux outils, très mécanique (référence: Prokofiev), l'autre associée aux travailleurs, une musique plus émotionnelle, plutôt country. Les travailleurs, sur la plateforme, sont condamnés à vivre ensemble jour et nuit, toujours sur le lieu de travail, sans vie privée; la country leur convient mieux que Nietzsche pour s'évader...

□ À proximité de la plateforme, un navire de sauvetage reste en permanence en observation. Légalement, il doit toujours flotter à deux cents mètres autour de la plateforme, prêt à intervenir en cas de problème, une explosion, par exemple. C'est un monde tout à fait distinct de celui de la plateforme: des Écossais, chômeurs, mal payés, qui restent six semaines. Ils aimeraient pouvoir travailler, un jour, sur la plateforme, mais ils n'ont pas les brevets requis. Depuis la plateforme, on ne les voit presque pas, on ne regarde pas le bateau, c'est une forme de mépris. Mais on les envie de n'avoir rien à faire.

Ces deux mondes ont chacun un capitaine. Ils ne se côtoient pas. Avec eux, nous avons construit une scène qui les relie. Il y avait une seule façon de mettre ensemble ces deux mondes: un exercice de survie.

□ Pour être autorisés à filmer sur la plateforme, nous avons dû subir un entraînement de cinq jours, un entraînement de type militaire. Le dernier exercice consistait en une simulation d'accident d'hélicoptère: on est enfermés dans un caisson qu'on balance à l'eau. Sous l'eau, on doit compter jusqu'à sept et ensuite sortir par les fenêtres.

□ C'est le seul tournage où nous n'avons pas été que spectateurs ou observateurs, où nous avons dû vivre comme les travailleurs, porter les mêmes vêtements, être sales comme eux... Finalement, c'est ça, le documentaire.

GÉNÉRIQUE

Scénario: Rob Rombout et Jean-Philippe Laroche.

Directeur photo: Louis-Philippe Capelle.

Assistant caméra et machinerie:

Jean Vangutte.

Assistant réalisateur: Jean-Philippe Laroche.

Prise de son et conception sonore:

Philippe Sellier.

Montage: Adriana Moreira de Oliveira.

Montage négatif et étalonnage:

Dirk Vandewalle.

Musique originale: Jean-Louis Daulne, enregistrée et mixée par Michaël Nijs, interprétée par Bernard Wrincq (guitares), Christophe Vervoort (piano et claviers), Véronique Lierneux (violon), Pascal Schmidt (alto), Catherine Lebrun (violoncelle), Philippe Corman (contrebasse), Mich Van Hautem (voix), Jean-Louis Daulne (harmonica, guitare, batterie, percussions et voix).

Digitalisation: Cyril Nakache.

Synchronisation: Dominique Brune.

Mixage: Jean-François Gosselin.

Directeurs de production: Olivier Rausin, Serge Kestemont.

Producteur délégué: Jean-Philippe Laroche.

Assistants de production: Géraldine

Grouillart, Karine de Villers.

Producteurs associés: Christiane Philippe, Christine Pireaux, Éric Pertz, Jacques Perrin, Viviane Vanfleeteren.

Production: Nota Bene.

Coproduction: RTBF-Liège – Wallonie Image

Production – BRTN – Galatée Films –

Pandora Prod.

Coordination RTBF: Marie-France Collard.

Aides: TV Suisse romande – Communauté française de Belgique, Programme Media de l'Union européenne.

Support: Pellicule 16 mm.

Durée: 52 minutes











