

Le cinéma documentaire, pluralité des regards et des représentations

A propos de « Carnet de notes à deux voix », un essai documentaire de Frédéric Fichet & Rajae Essefiani

« Je crois à un cinéma qui donne plus de possibilités et de temps à son spectateur. Un cinéma mi-fabriqué, un cinéma inachevé qui se complète avec l'esprit créatif du spectateur... »

Abbas Kiarostami, article « Un film, cent rêves » in Abbas Kiarostami, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma

Cyril Bibas
Producteur au CVB

Ce deuxième article dédié à la démarche documentaire se focalise sur un film singulier, dont la première version a été réalisée dans le cadre de Bruxelles 2000 et la seconde finalisée en 2003.

Nous avons choisi ce documentaire pour l'intérêt du sujet abordé, mais aussi pour sa dimension d'essai filmé, son processus de réalisation par accumulation et tâtonnements, et la forme finale fragmentaire de ce film.

Cet article est construit sur base d'un entretien réalisé avec Frédéric Fichet le 9 juillet dernier, mais aussi de photos issues du film et d'extraits tirés d'une correspondance entre les deux réalisateurs.

Frédéric Fichet partage son activité entre la réalisation et le montage de films. Il a récemment monté le documentaire « Los nietos » évoqué dans notre premier article.

Rajae Essefiani s'occupe actuellement de l'accueil des demandeurs d'asile au Cabinet de Marie Arena, ministre de

l'Intégration sociale.

« Carnet de notes à deux voix » vient d'être édité en DVD. Le film est distribué par le CVB.

Le résumé du film fourni par les réalisateurs :

Ce film est une émeute invisible et silencieuse au pays des bisons. Entre une fille née au pays des bisons et un ministre. Un matin de septembre 99, ce ministre colle sa bouche contre son oreille. « Je me demande, lui murmure-t-il, s'il y a un lien entre l'origine ethnique et la criminalité ». La fille grimpe au mur. Au loin, mille bisons furieux traversent les territoires de sa mémoire. En bas du mur, un garçon sans pied la regarde. Ensemble, ils décident de partir en quête d'une histoire belge, celle de l'immigration maghrébine. Une quête en plusieurs étapes pour une histoire de 40 ans. Première étape : un carnet d'images à deux voix. Un carnet d'images à suivre...



« En novembre 99, nous avons entamé «un carnet de notes à deux voix», carnet d'images, de questions, de réflexions et de souvenirs. Les nôtres mais aussi ceux des personnes que nous allions rencontrer. Des notes filmées qui seraient à la fois, la préparation, les repérages et le scénario de ce film "historique" à venir. Des images plutôt que des mots. »

Un film n'est pas l'autre : histoire d'une genèse

Cyril Bibas: quels sont les éléments déclencheurs à l'origine de « Carnets de notes à deux voix »?

Frédéric Fichet : Je crois que le déclencheur principal est l'« échec » d'un précédent documentaire qui s'appelle « Al Qantara » pour lequel j'ai suivi deux familles de Marocains de Belgique qui rentreraient au pays pour les vacances. Dans l'une de ces familles, il y avait un personnage central, Moktar, que je voulais suivre dans ce que je vais appeler son retour aux origines. Ce projet était très ambitieux parce que je voulais faire un double trajet: un trajet physique, le retour vers le Maroc, et en même temps un trajet temporel, en remontant vers l'origine de son arrivée en Belgique.

A l'époque, je voulais garder les contraintes qu'implique la pellicule et ne pas tourner en vidéo légère. Accompagné d'une équipe, je ne pouvais pas m'embarquer dans une voiture et filmer très simplement. On a donc ralenti le voyage et cela a créé des tensions, changé sa nature et distendu les relations que j'avais pu nouer avec les différents personnages du film. Cela a été très compliqué à faire et quelque part je changeais la nature d'une réalité. J'avais l'impression qu'ils jouaient une réalité que moi j'attendais.





« *Carnet de notes* » est né d'une envie de casser tout ce que j'avais mis en place lors de la production de « *Al Qantara* ». C'est-à-dire de ne pas écrire un dossier pendant deux ans, ne pas demander d'argent auprès des commissions, et de me ré-aventurer dans cette histoire mais par une autre porte et avec une plus grande liberté. J'ai d'ailleurs encore du mal aujourd'hui à dire que « *Carnet de notes* » est un film. Je dis que c'est un essai, un « *work in progress* », parce que mon idée était de réaliser un dossier filmé pour ensuite demander des subsides pour un film « *historique* ».



C. B.: êtes-vous plutôt parti de l'envie de traiter d'une question, d'une thématique, ou est-ce parti d'histoires particulières?

F.F. : Ce sont les rencontres, la parole, qui sont déclencheurs. J'avais enregistré pas mal de témoignages auprès de la communauté marocaine ici, et j'avais l'impression d'une parole qui n'avait jamais été recueillie. Souvent la famille se regroupait, je posais mes questions en insistant sur les premiers temps de l'arrivée en Belgique et souvent les plus jeunes, enfants ou petits-enfants présents, réagissaient en disant « *tu lui racontes des choses que tu ne nous as jamais racontées* ». Je trouvais très important que la parole des origines de cette histoire soit transmise. Dans le temps historique d'aujourd'hui, tenter de se replacer dans le temps historique d'avant: « *nous sommes à Tanger, à Casablanca, dans le Rif, que se passe-t-il? pourquoi pars-tu? comment...?* ».

L'idée de « *Carnet de notes* » est de partir d'aujourd'hui, de remonter historiquement vers les origines... on part des feuilles, on suit les branches, on descend jusqu'au tronc et puis il faut se pencher sur les racines.

Forcément ma rencontre avec Rajae est un autre déclencheur, parce qu'il y a une envie commune et que pour elle, c'est de l'histoire intime. Rajae, avant de me rencontrer, ne s'était jamais posé la question de la raison de la venue de son père ici.

« *Rajae grimpe au mur, lance une pétition, forme un groupe, veut faire une campagne d'affichage, se faire arrêter au commissariat,*

interpeller les partis politiques... Elle est débordante d'imagination et d'entêtement. Elle tend à bout de bras la lettre que le ministre belge de l'Emploi et du Travail envoya jadis, en 1964, aux futurs travailleurs maghrébins. Elle dit que c'est la première page de son histoire. La lettre se termine par ces mots : "De toute façon, nous vous le répétons : les travailleurs méditerranéens sont les bienvenus parmi nous, en Belgique." »

Un récit « *multi-couches* »

C.B.: Justement, comment avez-vous travaillé à deux sur cette question-là? Comment cette élaboration du film s'est faite à deux?

F.F. : A la limite, il n'y a pas d'élaboration puisque nous nous sommes donnés comme direction d'être ouverts à tout. L'envie d'accumuler des modules sur une série de questions et, à mes questions, Rajae venant en ajouter d'autres. Cela se mélange jusqu'au moment où Marc Verwilghen commande cette enquête pseudo-scientifique: Verwilghen, qui était le président de la commission Dutroux, devient ministre de la Justice et se demande, parce qu'il faut bien résumer les choses à ça : pourquoi y a-t-il tant d'arabes dans les prisons ? Il se pose donc la question de savoir s'il n'y a pas un rapport entre leur origine et le fait d'être en prison, et la délinquance, la criminalité. Il fait semblant de poser une question et, en la posant, il donne la réponse de manière la plus démagogique qui soit.

Moi ça m'enflamme intellectuellement, mais Rajae ça l'enflamme intimement. A cette époque on crée un comité, le « *Comité contre le Délit d'Origine* », et on va voir les partis politiques en se révoltant contre la question posée par Verwilghen. Et moi je prends ma caméra et je filme. Donc cela s'enclenche sans qu'il y ait d'élaboration d'écriture. Dans un premier temps, Rajae est plutôt ac-

trice et moi regardeur. Les rôles se définissent comme ça, mais on élabore les choses ensemble. Et puis chaque chose filmée nous re-questionne. Chaque séquence renvoie à une autre.

C.B.: Quelle est la nature de ces séquences? Avec quel matériau avez-vous construit votre documentaire?

F.F. : Il y a le registre des rencontres, les personnes chez qui on va avec cette lettre de 1964 et avec la question de savoir si faire un film sur l'histoire de l'immigration maghrébine leur semble important. Parallèlement à ce temps présent des rencontres, il y a ma relation avec Rajae. On touche là peut-être plus à l'intime, en tout cas on perçoit un rapport entre nous deux, même si les mots « *relation* » ou « *amour* » ne sont pas prononcés dans le film. Ce sont les deux couches de réel - les rencontres et l'intime. Et comme dans les rencontres c'est Rajae qui est la protagoniste, les liaisons entre ces deux couches s'enchaînent.

Un autre registre est une série d'images d'archives récupérées au fur et à mesure du temps; durant cette période, j'enregistrais régulièrement la TV dès que cela faisait référence à la réalité que nous étions en train de filmer. Et, dans le prolongement, se demander comment aujourd'hui et dans le passé la thématique de l'immigration est abordée par les politiciens ? C'est comme ça qu'on arrive à Roger Nols. Si tu vas dans les archives, que tu tapes 'Belgique', 'immigration', 'années 80', forcément tu tombes sur Nols.



Le troisième registre est plutôt un travail d'écriture qui se fait au montage, c'est l'élaboration de cette voix-off d'ordre plus poétique. Un ordre poétique qu'il

faut également nourrir d'images: celle du tremblement de terre fait référence au « *tremblement de terre natale* » qu'évoque Rajae, l'image de l'arbre généalogique fait référence à la pseudo recherche de mes propres origines... Et une fois cet arbre visualisé au milieu d'un champ, ce champ est mis en relation avec une photo, récurrente dans le film, qui montre les parents de Rajae, prise sans doute à la foire de la gare du Midi dans les années 1960 au stand de tir à pipes. C'est une très belle photo du père de Rajae en train de tirer à la carabine, avec sa mère lovée à son bras.

Une autre image poétique se dessine alors: le père de Rajae n'est pas venu en Belgique pour chercher du travail mais, comme dans un western d'Anthony Mann, est venu dans l'Ouest pour chasser le bison; du coup, le champ où se trouve l'arbre généalogique devient l'espace occidental dans lequel ce père marocain est venu réaliser ses rêves et ses désirs. Alors cette photo de foire est replacée au beau milieu de ce champ qui devient l'espace de ma, de notre terre natale... labourée.

C.B.: Une écriture non linéaire, faite d'allers-retours, avec des images récurrentes qui petit à petit prennent leur sens, une voix off ... une narration faite de plusieurs couches pour mieux rendre compte de la réalité?

F.F.: J'ai en effet l'impression que cette forme-là est garante de la complexité du monde. Ce type de travail où une question renvoie à une autre, pour surtout ne pas simplifier un propos puisque cette question-là, le « *problème de l'immigration* », on n'a pas arrêté de l'appauvrir. Cette histoire n'a de sens pour moi qu'à partir du moment où c'est une accumulation d'individualités et de parcours personnels. Montrer le foisonnement, ne jamais apporter de réponses toutes faites.

Quant à la forme, les différents niveaux de discours apparaissent et les images d'archives, celles tournées par moi, images vidéo et film se percutent pour arriver à un objet hétéroclite qui, par sa forme, rend compte de cette complexité. Et puis, ces images renvoient à des temps historiques différents. C'est voyager à travers les sujets et à travers le temps.

Ensuite, vient le moment où il faut mettre en place un discours, c'est-à-dire le

temps du montage. Je suis face à une matière disparate dont je dois faire un récit, en essayant toujours de faire se rencontrer des images de nature et de provenance différentes. Pour « *Carnet de notes* », ce qui m'intéressait c'étaient les chocs, la confrontation des différentes matières filmées. Quelle séquence va venir contredire la première, celle qui vient compléter la deuxième, celle qui vient contredire les trois premières. C'est un jeu d'associations.



Documentaire / fiction

« *TREMBLEMENT DE TERRE NATALE* »

Un matin de septembre, pendant le journal parlé, un petit bonhomme colle sa bouche contre mon oreille : "Je me demande, murmure-t-il s'il y a un lien de cause à effet entre origine ethnique et criminalité". Mon cœur se déplace tandis que sous mes pieds, de légères secousses se succèdent. Je grimpe aux murs avec l'envie, une fois de plus, de fuir vers une terre plus ferme. Un sociologue appellerait ça "l'insécurité de séjour", en référence aux années 80 où d'autres petits bonhommes balançaient leurs petites phrases assassines sur les immigrés, du haut de leur échelle de Richter. »

C.B.: on oppose souvent films documentaires et films de fiction, qu'en penses-tu?

F.F.: Ce qui m'intéresse c'est ce qui est sur le fil, entre les deux. J'aime ce qui est impur, ce qui se mélange. Donc, une image documentaire, je vais essayer de la travailler pour qu'elle se rapproche de la fiction, et une image de fiction pour qu'elle se rapproche plus du réel, pour qu'elle soit là sur cette frontière fragile, sur cet entre-deux. Par exemple, l'histoire du tremblement de terre natale relève de la fiction ou plutôt du mythe. Un tremblement de terre est forcément évocateur d'images. Ce que cette histoire provoquait intimement en Rajae, j'avais envie de le mettre en image. N'ayant ni les moyens, ni le talent de mettre en image un tremblement de terre, j'ai été fouiller et trouver une



archive qui correspondait à ça. Dans ce petit film N&B censé représenter un tremblement de terre qui a eu lieu à San Fransisco en 1906, on voit un couple qui court dans une chambre sur le point de s'effondrer. C'est une image truquée,



une image soi-disant documentaire qui est elle-même déjà une mise en scène, ce qui correspondait parfaitement au type d'écriture que l'on était en train de mettre en place.

Ensuite, parce que Rajae me dit qu'elle ne vient de « de nulle part », que ses racines sont coupées, pour finalement me dire « je viens d'ici », l'idée m'est apparue de mettre en scène un arbre, mon pseudo arbre généalogique, enraciné dans la terre de Belgique.

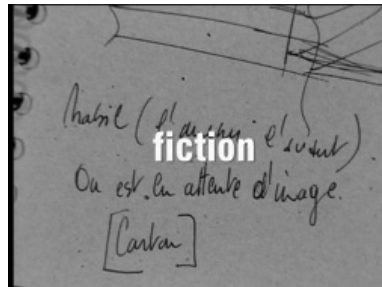
C.B.: pourquoi devoir en passer par la fiction pour parler du réel que nous côtoyons tous les jours et qui nous entoure?

F.F.: Pour que le réel soit partageable par tous, il doit s'inscrire dans un récit, dans une histoire ou dans l'Histoire, avec le besoin que cette histoire s'articule. Une des premières choses qui soit partageable entre nous, ce sont les histoires, ce sont les contes de fée, ... Pour exister, ce réel doit entrer dans la représentation, le récit, la fiction (...) J'aime bien Koh-Lanta sur TF1 parce que, même si c'est de la télé-réalité médiocre, ils en font une histoire épique. Pour que ça marche du côté du public, il faut quand même renvoyer cela vers la fiction, vers Robinson Crusoe, vers quelque chose d'intimement commun.

Dès mes premiers films co-réalisés avec Marta Bergman², la question de la fiction dans le réel était déjà présente: comment donner au réel l'ampleur d'une épopée? Comment on articule ce réel pour le faire entrer dans la tragédie? De quelle fiction, de quelle histoire, tel personnage peut-il être porteur?

Ce travail d'écriture a été nécessaire pour nous permettre de sérier les personnages et les sujets que nous voulions aborder. Nous n'avons pas inventé des situations, nous avons ré-écrit des situations auxquelles nous avons assisté. Après il n'est pas question d'aller filmer ce qui est décrit dans le dossier, mais d'aller remettre en jeu cette première écriture vis-à-vis de la réalité qui se déroule autour de nous, saisir certaines situations correspondant à ce que nous avons écrit avant le tournage. Encore une fois, ce que l'on recherchait dans la réalité, c'est que ça fasse histoire: un

personnage doit venir de quelque part et aller ailleurs.



C.B.: au tournage, jusqu'à quel point mets-tu en scène la réalité?

F.F.: C'est un jeu à plusieurs. Il n'y a pas de dogmes, le réel ne nous impose pas une manière de faire, mais durant le tournage d'un documentaire, tu peux aller jusqu'à intervenir auprès d'un personnage, tu peux provoquer des situations.

C.B.: alors tu filmes des personnes ou des personnages?

F.F.: Je crois que je filme des personnages... mais qui sont des personnes. Et encore une fois, si celles-ci ne sont pas porteuses de fiction, ce n'est pas très intéressant. Des personnes il y en a beaucoup..., ce sont celles qui sont porteuses d'histoire qui m'intéressent.

Face à l'autre, face au monde

Dans ta quête de justice, Rajae, tu as peur. Peur de t'emporter, d'imposer tes idées révoltées au petit groupe difficilement réuni qui te soutient dans ton combat. Tu te poses des questions. Ta douleur et ta hargne ne viennent-elles pas d'autre part? Est-ce que inconsciemment, tu ne rends pas Marc Verwilghen responsable de tes malheurs personnels? Est-ce la faute au ministre de la Justice si ton père refuse de te voir tant que tu t'entêteras à mener ta vie comme tu l'entends?

Je t'embrasse. Frédéric

C.B.: Dans « Carnet de notes », il y a la grande Histoire, l'immigration, mais aussi l'intime, celui de votre relation et celui de Rajae, touchée de plein fouet par l'enquête commanditée par son mi-

nistre. Pour mieux toucher l'intime du spectateur, le documentaire doit-il partir de son intime propre?

F.F.: Non, je ne crois pas. Pour « Carnet de notes » je voulais évoluer dans une forme ouverte à tous vents. Puisque Rajae se prêtait au jeu, qu'elle allait assez loin là-dedans, je trouvais juste de m'exposer à mon tour un petit peu.

C.B.: autrement dit, l'identification du futur spectateur est-elle recherchée?

F.F.: Je ne sais pas (...) Rajae avait tout à fait conscience d'être un personnage à l'intérieur de ce film. Elle a pu glisser dans ce récit parce qu'elle avait confiance, mais aussi parce qu'elle se mettait dans la peau d'un personnage. Donc intime oui, mais quelque chose de contrôlé, et au niveau du montage quelque chose de pensé.

Cela dit, il y a tout de même une question posée dans le film qui est de savoir comment on filme l'ennemi. Alors faut-il une complicité pour le filmer? Je nous vois mal, en arrivant chez Nols, jouer un jeu pour le mettre en confiance et essayer de le tromper. Le jeu n'est pas celui-là. On se rend chez Nols parce que nous avons l'impression qu'il est un des acteurs de l'histoire de l'immigration maghrébine en Belgique à un moment donné de l'Histoire. Et c'est surtout le malaise qui ressort de cette séquence, l'émotion de Rajae de se retrouver confrontée à ce « monstre ». Et moi mon énorme malaise d'avoir à filmer quelqu'un qui est un « ennemi » et qui est physiquement dans un état de décrépidité. Alors ici il n'est pas question d'intimité, ce qui est juste est d'être mal à l'aise, c'est de ne pas savoir où placer sa caméra. L'erreur d'« Al Qantara » est peut-être d'avoir voulu jouer cette intimité alors qu'il n'y en avait pas. Jouer l'intimité ça se voit, c'est artificiel et donc ça ne fonctionne pas.



C.B. : quelle est la place de l'éthique dans le documentaire?

F.F. : L'éthique n'a pas plus sa place dans le documentaire que dans la fiction, c'est une manière d'être. Il y a profusion d'images, donc, en tant que passeur et faiseur d'images, j'estime avoir une responsabilité. Une image que je donne à voir doit toujours se justifier et avoir sa place dans un récit. C'est lié à tout type d'image.

J'estime qu'un moment de cinéma documentaire existe, non pas parce que j'ai quelqu'un en face de moi et qu'implicitement je devrais le respecter, mais parce que je crois que la présence d'une caméra crée un moment unique entre regardeur et regardé. Ce qui permet à ce réel un peu particulier d'exister, ce n'est pas le réel en tant que tel, mais la présence de la caméra.



Par exemple, le passage avec Driss dans « *Carnet de notes* », ce garçon précédemment délinquant qui explique une partie de son parcours et qui, après beaucoup de tergiversations, livre une partie de son histoire. En plaçant ensuite, dans sa longueur, cette séquence à l'intérieur du film, on ne voulait pas tricher par rapport à la durée de cette rencontre. Il nous semblait juste de préserver le temps de la parole de Driss, alors que, pour d'autres, nous n'avons conservé que des courts moments de discours. Il fallait retranscrire à l'intérieur du film le temps de cette émergence. Elle est là l'éthique.

C.B.: On baigne dans les images à longueur de journée, qu'est-ce que le documentaire peut transmettre de différent?

F.F. : Le documentaire est sans doute le lieu aujourd'hui où il y a le plus d'expérimentation dans le cinéma contemporain. Le documentaire devrait pouvoir tout. C'est le lieu de la création, le lieu du regard sur l'autre, de l'intime, de l'humanité, ce qui lui donne une place unique. Le souci est qu'aujourd'hui ces différentes manières de regarder le monde sont méprisées par la majeure partie des diffuseurs TV et taxées d'élitisme. Il est donc de plus en plus difficile de trouver sa place à la télévision, alors que, par ailleurs, ce qui est remarqué ou remarquable, ce sont les films où il y a de l'impur, du mélange, c'est une Palme d'or à Cannes qui s'inspire d'une démarche documentariste, c'est un « *documentaire* » réalisé en images d'animation³. C'est ça qui questionne et nous intéresse. ◀



¹ La lettre que le ministre belge de l'Emploi et du Travail envoya en 1964 aux futurs travailleurs maghrébins commence ainsi: « *TRAVAILLEURS, Soyez les bienvenus en Belgique. Vous songez à venir travailler en Belgique? Vous avez peut-être déjà pris «la grande décision»? Nous, Belges sommes heureux que vous veniez apporter à notre pays le concours de vos forces et de votre intelligence (...) Emigrer dans un pays qui nécessairement est différent du vôtre, pose quelques problèmes d'adaptation. Ces difficultés initiales seront beaucoup plus facilement surmontées si vous menez une vie normale; c'est-à-dire une vie familiale* ».

² En 1991, Frédéric Fichefet co-réalise avec Marta Bergman « *La Ballade du serpent* », une histoire tzigane, en 1993, « *Bucarest, visages anonymes* », et, en 2005, « *Clejeni, des histoires* ». Trois documentaires tournés en Roumanie.

³ Frédéric fait référence au film de Laurent Cantet « *Entre les murs* » (France) & au film de Ari Folman « *Waltz with Bashir* » (Israël).