

Fiche technique	1
Réalisateur Un cinéaste discret	2
Acteurs / Personnages Trois femmes en miroir	3
Genèse À la recherche de Fatima	4
Influences Sources poétiques	6
Découpage narratif	7
Récit Au cœur de la pression sociale	8
Mise en scène L'art du portrait Au dedans et au dehors Registres de langage Présence des corps	10
Séquence La chute	14
Motif Le visage sous toutes ses coutures	16
Figure La fixité	17
Parallèle Odalisques et orientalisme	18
Filiations L'école française du réalisme	19
Critique	20

● Rédacteur du dossier

Mathieu Macheret, diplômé de l'ENS Louis-Lumière, est journaliste cinéma au *Monde*, conférencier et animateur de ciné-clubs. Il collabore aux revues *Trafic* et *Études*, et monte des programmes pour la chaîne de télévision TCM Cinéma. Il a participé à des ouvrages collectifs sur les cinéastes Otto Preminger, Francis Ford Coppola et Guy Gilles. Il a rédigé les dossiers pédagogiques *Lycéens et apprentis au cinéma* de *Monsieur Smith au Sénat* (Frank Capra) et *L'Impossible Monsieur Bébé* (Howard Hawks). Il est également programmateur au Festival Entrevues de Belfort.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

FATIMA

France, Canada | 2015 | 1h 19

Réalisation

Philippe Faucon

Scénario

Philippe Faucon,
d'après *Prière à la lune* et
Enfin je peux marcher seule
de Fatima Elayoubi

Image

Laurent Fénart

Son

Thierry Morlaas-Lurbe

Direction artistique

Laurent Thévenot,
Dominique Sinibaldi

Musique

Robert-Marcel Lepage

Montage

Sophie Mandonnet

Producteurs

Philippe Faucon, Yasmina
Nini-Faucon, Serge Noël

Production

Istiqlal Films, Possibles Média,
Arte France Cinéma,
Rhône-Alpes Cinéma

Distribution

Pyramide Distribution

Format

1.85, couleur, numérique

Sortie

7 octobre 2015

Interprétation

Soria Zeroual

Fatima

Zita Hanrot

Nesrine

Kenza Noah Aïche

Souad

Chawki Amari

L'ex-mari de Fatima

Dalila Bencherif

Leïla

Edith Saulnier

Séverine

Corinne Duchesne

La propriétaire

Isabelle Candelier

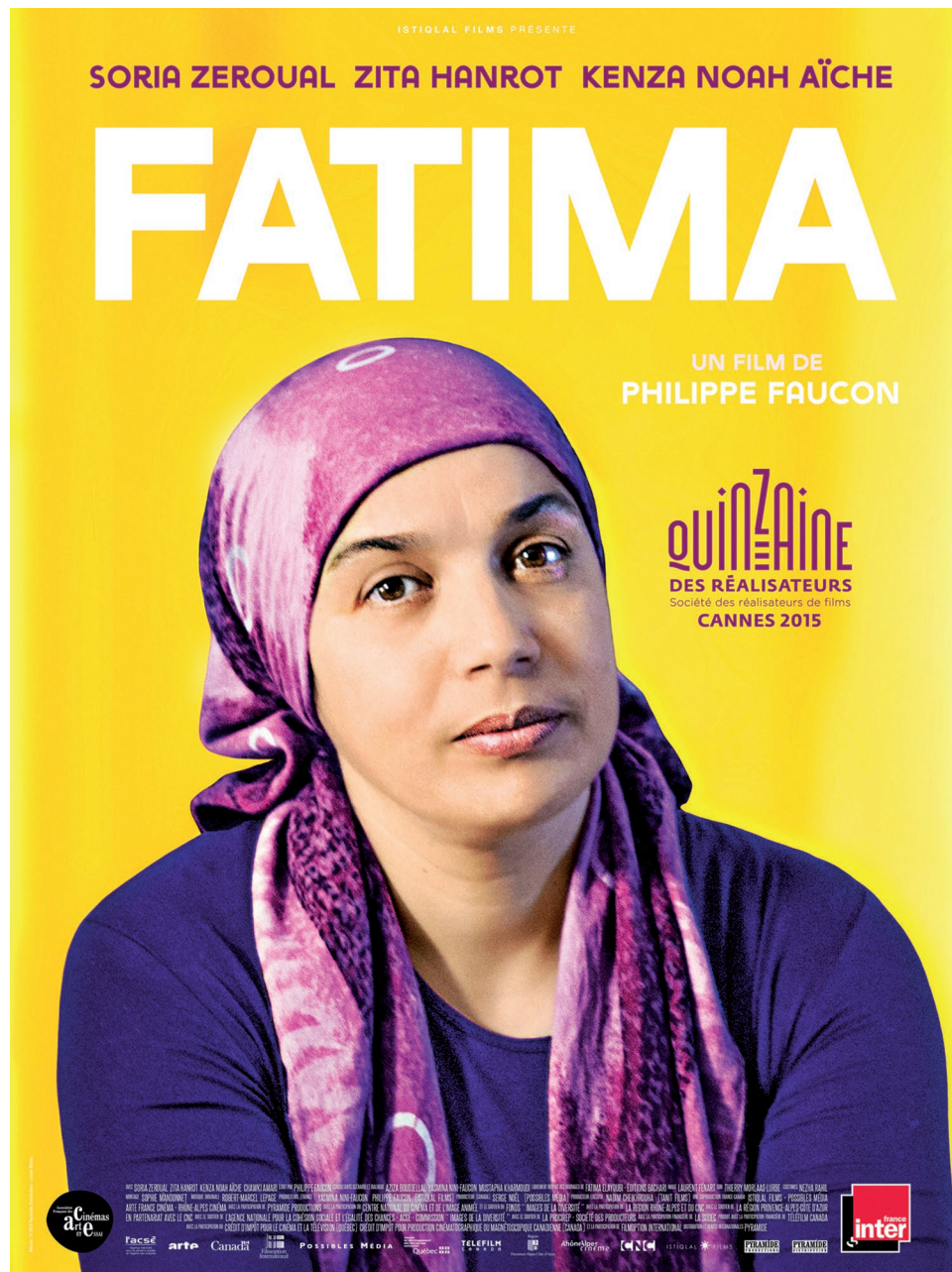
L'employeuse de Fatima

Zakaria Ali-Mehedi

Sélim

Franck Andrieux

Le médecin traitant de Fatima



© Pyramide Distribution

● Synopsis

Fatima, une femme de ménage issue de l'immigration maghrébine, élève seule ses deux filles dans une cité-dortoir de la banlieue de Lyon : Nesrine, son aînée, sur le point de quitter le foyer pour commencer une première année de médecine, et Souad, sa cadette, lycéenne en voie de décrochage scolaire. Fatima accompagne la première dans sa recherche d'appartement, mais le fait qu'elle porte le voile devient vite un problème. Nesrine se plonge avec sérieux et détermination dans ses études, tandis que Souad sèche les cours et se montre insolente envers ses professeurs. Fatima multiplie les ménages, que ce soit chez des particuliers, notamment une grande bourgeoise condescendante, ou très tôt le matin en entreprise, pour subvenir à leurs besoins. Elle vend ses bijoux en or pour aider financièrement l'aînée et prend également sur elle de la soulager de ses tâches ménagères. En revanche, sa relation s'envenime avec la cadette : elles ne peuvent plus se parler sans qu'éclatent cris, menaces et injures. La barrière de la langue prive Fatima d'une véritable reconnaissance sociale et la condamne à des tâches subalternes. Pour conjurer cet obstacle, elle consigne sur un carnet des bribes de son expérience quotidienne, sous forme de poèmes. Noyée sous les révisions, Nesrine suscite les commérages des femmes de son ancien quartier. Souad, en colère contre sa mère, mais surtout contre les humiliations qu'elle subit, se réfugie auprès d'un père remarié. Mère et filles subissent une pression sociale écrasante, liée à la fois aux exigences de réussite et d'intégration et au regard des autres, et finissent par craquer. Fatima fait une chute dans les escaliers et se blesse au bras. Sa rencontre avec une femme médecin qui parle sa langue, l'arabe, lui permet enfin d'être entendue : elle lui lit ses poèmes qui témoignent de sa condition. Nesrine passe et réussit ses examens de première année. Sa mère retourne seule à l'université pour voir de ses propres yeux le nom de sa fille sur le tableau des « admis ».

Réalisateur

Un cinéaste discret

Auteur d'une quinzaine de films et téléfilms en vingt-cinq ans de carrière, Philippe Faucon est une figure parcimonieuse mais précieuse du paysage cinématographique français. On a souvent réduit son œuvre au souci de mettre en lumière des dysfonctionnements sociaux, ou de donner une représentation fidèle des marges ou des minorités, ce qui lui a valu la réputation d'un didactisme sans inventivité. Or, l'art de Faucon, qui relève en fait d'un artisanat patient et peu tapageur, se signale par le regard qu'il pose sur les populations peu exposées, auxquelles il rend justice et visibilité, tout en leur conférant une qualité de présence sans nulle autre pareille.

● Premiers pas

Philippe Faucon est né en 1958, à Oujda, ville située au nord-est du Maroc. Il poursuit des études de lettres à l'Université d'Aix-en-Provence et fait son entrée sur les plateaux de cinéma en travaillant comme régisseur, notamment pour Leos Carax (*Mauvais Sang*, 1986), Jacques Demy (*Trois places pour le 26*, 1988) et René Allio (*Un médecin des Lumières*, 1988). Il débute derrière la caméra en tournant plusieurs documentaires pour la série *Portraits de français*, sur TV Fnac, puis signe ensuite deux courts métrages de fiction. Mais c'est sa rencontre, sur le plateau de René Allio, avec le jeune producteur Humbert Balsan, alors âgé de 34 ans, qui lui permet de passer au long métrage, inaugurant une collaboration longue de dix ans.

L'Amour (1990), déjà remarquable de justesse, s'intéresse aux démêlés sentimentaux d'un groupe d'adolescents désœuvrés vivant à Saint-Denis. La banlieue parisienne n'était alors pas encore le catalyseur des angoisses de la société française, mais une frange de mixité et de diversité dans l'espace urbain, où différents groupes sociaux se côtoyaient. Faucon saisit admirablement les attitudes, les doutes et les malaises de l'âge de puberté. Le film a ceci de remarquable qu'il n'a pas de personnage principal, mais circule librement au gré des couples se faisant et se défaisant sans cesse.

● Les années Catherine Klein

Par la suite, Pierre Chevalier, alors directeur de l'unité fiction d'Arte, commande à Philippe Faucon deux films pour la télévision, qui connaîtront une exploitation en salles: *Sabine* (1992) et *Muriel fait le désespoir de ses parents* (1995). Les deux films, réunis par la présence fragile et évanescence de Catherine Klein, leur interprète principale et co-scénariste pour le second, marquent l'adoption par Faucon d'un certain art du portrait et se resserrent, comme l'indiquent leurs titres respectifs, autour d'une figure féminine centrale. Le premier, qui raconte la descente aux enfers d'une jeune mère dans la drogue et la prostitution (inspirée d'un récit véridique d'Agnès L'Herbier, *La vie aux trousses*), est presque le versant sombre du second, où une autre jeune fille s'émancipe en faisant son éducation sentimentale et sexuelle, vers la découverte de son homosexualité, dans une France métissée et multiple. À travers ces deux films, Faucon affine son art de modeler les visages et de leur donner un véritable rayonnement, comme d'accueillir la mobilité des corps et de leurs élans amoureux.

● Télévision et cinéma

Faucon continuera, par la suite, d'osciller entre le cinéma et la télévision. Pour la plupart des jeunes cinéastes de sa génération, le grand et le petit écran ne s'opposent plus radicalement, mais se complètent, les unités de production télévisuelles se substituant bien souvent à un financement de plus en plus frieux et laborieux des projets audacieux. À travers ses téléfilms,



Philippe Faucon et Soria Zeroual
© Pyramide Distribution

Faucon explore bon nombre de sujets sensibles qui lui tiennent à cœur: l'urgence que le SIDA insuffle à l'acte d'aimer dans *Mes dix-sept ans* (1996), l'homosexualité dans les rangs de l'armée avec *Les Étrangers* (1998), l'échec scolaire dans *Grégoire peut mieux faire* (2002).

Parallèlement, ses films pour le cinéma se recentrent sur des personnages issus de l'immigration maghrébine et explorent l'inscription difficile de ceux-ci entre le territoire d'adoption et la terre des origines. De *Samia* (2000), adolescente rebelle des quartiers nord de Marseille, à *Fatima* (2015), femme de ménage se tuant au travail pour l'éducation de ses enfants, le portrait chemine au fil de saynètes épousant la scansion du quotidien et se nourrissant d'une certaine part documentaire, comme, par exemple, l'emploi d'acteurs non-professionnels.

● Les engrenages de l'histoire

D'autres films du cinéaste s'appliquent à désamorcer les engrenages pervers liés à l'imaginaire du passé colonial ou des conflits de civilisations. *La Trahison* (2005) s'intéresse à la situation impossible des harkis pendant la guerre d'Algérie. *La Désintégration* (2011), film tristement précurseur, examine point par point la mécanique de l'endoctrinement djihadiste et la fomentation d'un attentat. *Dans la vie* (2008) évoque l'affrontement israélo-libanais de 2006, à travers la cohabitation comique de deux mères âgées, l'une juive, l'autre musulmane, toutes deux nées en Algérie. Cette part plus historiquement référencée de sa filmographie a sans doute mis au jour l'un des aspects les plus précieux du cinéma de Philippe Faucon, à savoir cette capacité à saisir, à l'endroit d'une vie qui se déploie sous nos yeux, le carrefour des dimensions politiques, historiques, intimes et affectives, qui régissent notre façon d'être au monde. ■

● Filmographie sélective

- 1990 *L'Amour*
- 1992 *Sabine*
- 1995 *Muriel fait le désespoir de ses parents*
- 1996 *Tout n'est pas en noir* (court métrage issu du film collectif *L'Amour est à réinventer*), « Mes dix-sept ans » (épisode de la série *Les Mercredis de la vie*)
- 1998 *Les Étrangers*
- 2000 *Samia*
- 2002 *Grégoire peut mieux faire*
- 2005 *La Trahison*
- 2008 *Dans la vie*
- 2008 « L'enfant de l'utopie », « De Woodstock aux désillusions », « Road to San Francisco », « L'enfant des sixties » (quatre épisodes de la série *D'amour et de révoltes*)
- 2011 *La Désintégration*
- 2015 *Fatima*

Acteurs / Personnages

Trois femmes en miroir

Dans le domaine de la fiction, le choix des acteurs constitue une passe décisive des préparatifs d'un film. Mais dans le cadre d'un film comme *Fatima*, qui se propose de restituer fidèlement et avec respect le quotidien de personnes issues de minorités populaires, peu représentées à l'écran, la question de l'incarnation se présente sous un jour particulièrement épineux. Comment interpréter une femme de ménage d'origine maghrébine, portant le voile et ne possédant pas la maîtrise de la langue française ? Le processus usuel, qui consiste à recourir aux comédiens professionnels, ne convient pas ici, car il entre dans le rôle en question une part d'expérience, imperméable à sa reproduction mimétique par les techniques de jeu. Toute tentative d'imitation se serait immédiatement soldée par un ton artificiel, pouvant virer au typage sociologique, voire à la caricature. Philippe Faucon a donc pris le parti de recruter des non-professionnels, et de les mélanger à des comédiens plus ou moins confirmés, afin que leurs prestations s'équilibrent et s'éclaircissent mutuellement.



● Une mère exemplaire

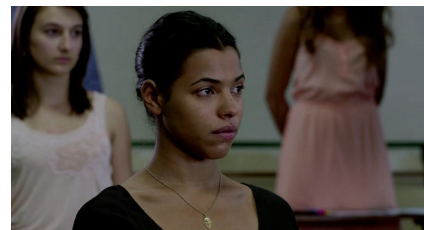
Le rôle-titre représentait, comme on peut le concevoir, un enjeu majeur pour la réussite du film ; il fallait dénicher une interprète dont la « nature » puisse aisément se superposer à lui. Le choix de Philippe Faucon s'est porté sur Soria Zeroual, une femme de ménage dont le vécu présente de nombreuses similitudes avec celui du personnage. Soria Zeroual est née le 14 mai 1970 à Batna, la plus grande ville des Aurès, en Algérie, parmi dix frères et sœurs. Elle interrompt ses études à l'âge de 15 ans, puis s'installe en France en 2002, rejoignant son mari à Givors, dans la banlieue de Lyon. Elle ne parle pas le français, mais prend des cours pendant trois mois au centre social du quartier, le temps d'en assimiler les rudiments. Mère de trois garçons, elle commence dès l'année suivante à travailler comme agent d'entretien, pour subvenir aux besoins de ses enfants. On peut déjà constater la proximité d'expérience que Soria Zeroual entretient avec son personnage.

Inspirée du vécu de Fatima Elayoubi, auteure des recueils de poèmes *Prière à la lune* (2006) et *Enfin, je peux marcher seule* (2011), Fatima est avant tout présentée comme une mère exemplaire. Dévouée à ses deux filles, entièrement préoccupée par leur réussite, cette immigrée de première génération incarne le sacrifice de soi au profit de l'avenir, c'est-à-dire l'espoir d'une meilleure intégration des générations futures. Fatima est caractérisée par son identification avec Nesrine, sa fille aînée : chez le médecin, on apprend que leurs tensions artérielles grimpent de concert. La descendance de Fatima est comme une extension d'elle-même, échappant à la « surdité » pernicieuse que provoque la barrière de la langue. Le seul espace où Fatima semble s'appartenir pleinement est celui de ses carnets, où elle se raconte elle-même, dans l'intimité de sa langue natale. Dans l'interprétation que Soria Zeroual donne du personnage, on remarque l'alliage impressionnant de douceur et de force. Douceur, car Fatima

diffuse une présence sereine, pétrie d'humilité et de discrétion, qualités qui émanent aussi de sa modestie sociale. Force, car en tant que mère célibataire, elle n'est jamais adossée à l'autorité d'un homme : elle s'assume elle-même, fait preuve de détermination et de ténacité dans l'effort, répondant même avec une certaine véhémence aux difficultés que lui cause sa cadette.

« Fatima ne comprend rien à la langue des études qu'a entreprises Nesrine, ni au langage de la rue qui est celui de Souad. De même, les deux jeunes filles ignorent tout de ce que leur mère écrit en arabe dans son cahier. »

● Philippe Faucon



● Les filles de Fatima

Nesrine, l'aînée, est jouée par Zita Hanrot, une jeune comédienne (âgée de 24 ans au moment du tournage) sortie diplômée du Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2014. Avant *Fatima*, elle apparaît dans *Radiostars* (2012) de Romain Lévy, *Une nouvelle amie* (2014) de François Ozon, et *Eden* (2014) de Mia Hansen-Løve. Son personnage, celui d'une jeune étudiante, doit passer au crible impitoyable du système sélectif français (la première année de médecine). Sur la voie de l'élévation sociale, elle est celle qui change d'espace, passant de la cité HLM à une colocation en centre-ville, comme elle passe du milieu populaire de ses origines à l'environnement académique du campus. Portant sur ses frêles épaules l'impératif de réussite, elle s'absorbe moins dans ses études qu'elle ne se laisse engloutir par elles. À l'image de sa mère, Nesrine évacue toute préoccupation d'ordre amoureux, et partant toute présence masculine dans son entourage, au moment justement où sa sensualité éclate dans le plein rayonnement de la jeunesse. Zita Hanrot donne à son personnage un mélange d'éloquence, liée à sa formation dramatique, et d'éruptivité, qui correspond parfaitement à son état transitoire, entre deux âges et entre deux mondes.

Souad, la petite sœur de Nesrine, est jouée par Kenza Noah Aïche, une actrice débutante (15 ans au moment du tournage), recrutée en agence, et qui n'avait fait auparavant qu'une apparition dans un court métrage. Elle incarne l'adolescence mal dans sa peau, en révolte contre sa mère pour les humiliations qu'elle subit au quotidien, et trouvant auprès de son père une forme d'apaisement et de dignité. Contrairement aux deux autres femmes, bourreaux de travail, elle laisse filer les heures, traîne dans la rue, fuit les cours, fait preuve d'insolence, se réfugiant dans une insouciance complète. La jeune actrice lui prête non seulement sa fraîcheur ainsi qu'une certaine forme de maladresse, au bénéfice d'un personnage finalement peu sûr de lui, mais surtout l'argot, la gouaille, la répartie et les intonations de la jeunesse populaire. Elle se montre très convaincante dans la scène où elle éclate en sanglots dans la voiture de son père, lui exposant les raisons pour lesquelles elle injurie sa mère à la maison. Malgré sa fêlure, son personnage n'en garde pas moins des aspects volubiles et enjoués, liés à la part insouciance de sa jeunesse. ■



Genèse

À la recherche de Fatima

Dans le cadre de la production actuelle, monter un projet comme celui de *Fatima* ne va pas forcément de soi. À l'image des films précédents de Philippe Faucon, celui-ci ne saurait se prévaloir ni d'un argument solide, ni d'un acteur-star en tête d'affiche, toutes choses susceptibles de déclencher un financement, mais se penche au contraire sur un sujet de société inconfortable, ne pouvant être abordé qu'à travers une patiente « expérience » de restitution du quotidien. « C'est un film, par son sujet même, sans possibilité de casting notoire (une non-professionnelle et deux jeunes comédiennes) » rappelle le réalisateur, « en partie sous-titré, pas fortement dramatisé, dans lequel l'émotion ou la beauté d'un personnage n'apparaîtront (si on parvient à la faire apparaître au moment du tournage ou du montage) qu'au travers de petits événements. C'est donc tout l'inverse des croyances qui prédominent aujourd'hui dans le financement des films : scénario « béton », casting « porteur », etc. Ici, le scénario n'est pas « bétonné », il est ouvert, c'est un point de départ à un travail ultérieur, en recherche de vie à l'écran. Et les choix de casting sont du même ordre : donner vie à des personnages, les plus authentiques possibles, avant de pouvoir « afficher des noms ». »¹

● La découverte d'un livre

Le projet de *Fatima* remonte avant même *La Désintégration* (2011), le pénultième film du cinéaste, sur l'endoctrinement dans le djihad, par un habile prosélyte qui fomenta un attentat, d'une bande de jeunes des quartiers HLM en rupture de ban. Cette proximité dans la conception des deux films n'a rien d'anodin. En effet, *Fatima* peut bien être vu comme le pendant féminin et inversé de *La Désintégration* (il aurait d'ailleurs très bien pu s'intituler *L'Intégration*) : le premier racontait, en quelque sorte, l'engrenage pervers qui conduit de jeunes hommes à rejeter en bloc la société française et à s'armer contre elle, tandis que le second s'attache aux diverses pressions pesant sur les femmes de différentes générations qui cherchent à s'y intégrer.

Philippe Faucon raconte : « J'étais en préparation de *La Désintégration* quand la productrice Fabienne Vonier m'a sollicité pour me demander si je connaissais le livre *Prière à la lune* de Fatima Elayoubi, qui avait fait parler de lui à sa sortie, dans les journaux, à la radio, et donné lieu à quelques entretiens avec son

auteure. Fabienne pensait qu'il y avait sans doute quelque chose à en faire. Un premier travail avait été entamé par un autre réalisateur (une première ébauche de scénario avait été écrite), parti en cours de route sur un autre projet. C'est à ce moment-là que je m'y suis penché et que j'ai tout repris à zéro. »²

● Travail d'adaptation

Faucon revient alors sur la découverte du livre et sur les difficultés que présente son adaptation pour le cinéma : « Le texte est une sorte de journal intime que Fatima Elayoubi a tenu en arabe, pendant toute sa vie de travail en France, dans des cahiers. Il se décline sous forme de pensées, couchées le soir chez elle, dès qu'elle le peut, et qui expriment son ressenti de la journée. Le thème qui revient le plus souvent est celui de la communication perdue avec ses filles, qui parlent une autre langue que la sienne. Le texte n'offrait pas véritablement une matière de cinéma, ni même un point de départ très évident pour un scénario, car les choses exprimées le sont de façon très intérieure, très attachée aux mots et à la littérature. Je n'ai donc pas compris immédiatement ce que l'on pourrait en faire. »

« C'est seulement quand j'ai rencontré l'auteure, que je me suis retrouvé en face d'un personnage formidable, dont l'histoire se caractérise par un entêtement à toujours conserver une capacité de réflexion, sur elle-même, le monde, la société dans laquelle elle vit. Un entêtement surtout à rester un individu pensant, malgré une vie de travail très aliénante et très usante. De son sentiment très fort de privation de parole, il fallait arriver à faire un récit pour le cinéma. Il fallait en quelque sorte extérioriser sa pensée, la traduire en images, en sons, en situations de vie. »³

● Le mélange de deux femmes

Au cours du processus d'écriture, le cinéaste a dû se confronter à la veille scrupuleuse de Fatima Elayoubi afin que son histoire ne soit pas déformée : « Elle était très exigeante en ce qui concernait le respect de son livre, qui était très important pour elle. Elle tenait beaucoup à ce qu'il ne soit pas dénaturé, galvaudé, caricaturé. Mais la confiance s'est établie et on a commencé à se voir régulièrement. Elle me racontait des choses, j'écrivais et je lui donnais à relire, pour qu'elle corrige et modifie ce qui lui semblait nécessaire, et ainsi de suite dans un travail d'allers-retours constants. Je lui ai expliqué, au bout d'un moment, que j'aurais

sans doute besoin de rencontrer d'autres femmes au parcours semblable. Elle m'a elle-même aidé à trouver ces personnes. Tout le travail d'écriture s'est nourri de ces rencontres successives.» Le personnage de Fatima n'est donc pas une transposition directe du seul vécu de Fatima Elayoubi. «En même temps que tout ce travail s'accomplissait, il y avait dans mon entourage une femme dont l'histoire était très proche, mais qui n'était pas allée jusqu'à tenir un journal. Ses enfants aussi étaient nés dans un pays différent de celui dont elle était venue et ne parlaient pas la même langue qu'elle. Elle avait une fille qui venait de commencer des études supérieures de médecine et qu'elle soutenait par son travail de ménage, dans un désir de permettre à sa fille d'accéder à quelque chose dont elle-même avait été privée. Je me suis servi de cet ensemble d'expériences, de récits, de matériaux croisés pour écrire les personnages de Fatima et de ses filles.»⁴



● Un casting essentiel

Mais la grande difficulté du projet restait encore de dénicher les interprètes des rôles en question. «C'est un souci qui s'est posé dès la recherche des financements du film» explique Philippe Faucon, «car on nous demandait sans cesse quelle actrice allait jouer cette femme de ménage. L'incertitude sur le casting ne nous permettait pas de réunir les participants habituels et nous a conduit vers d'autres interlocuteurs. Entretemps, je suis devenu coproducteur avec ma société Istiqlal Films, car le projet a mis beaucoup de temps à se développer. Fabienne Vonier, atteinte d'une grave maladie et décédée depuis, n'avait plus la force de soutenir la préparation et j'ai donc pris le relais. Il n'y avait en réalité aucune comédienne à laquelle on pouvait penser pour jouer quelqu'un qui ne parle pas bien français. Avec un dialogue aussi long et soutenu, on craignait beaucoup la fausseté, l'artificialité de l'interprétation. Il fallait quelqu'un qui soit à la fois dans cette situation et capable de jouer un rôle, avec toutes les difficultés que ça représente pour un non-professionnel. On s'est lancés dans des recherches assez importantes pour les petits moyens dont le film disposait. J'ai mis l'essentiel de ces moyens sur le casting car je savais que le film en dépendait. On a fait beaucoup d'essais avec des femmes qu'on rencontrait par l'intermédiaire des associations de quartier, mais la plupart d'entre eux restaient très maladroits, très amateurs. Un jour, le chargé de casting m'a présenté Soria Zeroual : elle avait non seulement une grande proximité avec le personnage, mais une intelligence, une sensibilité, un ressenti, une justesse, qui faisaient d'elle de fait une véritable comédienne, capable de donner vie au personnage et de porter sa parole. Pour ses deux filles, c'était beaucoup plus simple, car nous avons eu recours aux agences de comédiens.»⁵

1 Interview de Philippe Faucon dans le dossier de presse du film.

2 Propos inédits recueillis par l'auteur.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Ibid.

Philippe Faucon a ensuite organisé des rencontres entre les trois actrices et commencé à les faire jouer ensemble dans une série d'essais. Le tournage s'est déroulé du 28 juillet au 12 septembre 2014, sur une totalité de 34 jours, dans plusieurs décors de la métropole lyonnaise (la région Rhône-Alpes étant la première à s'être engagée dans le soutien financier du film) et de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur. La seule contrainte extérieure était due à l'âge de Kenza Noah Aïche (Souad), mineure au moment du tournage, et dont la loi imposait que sa présence sur le plateau ne dépasse pas des horaires stricts. Plusieurs scènes consacrées au personnage n'ont donc pas été tournées et ont disparu du résultat final. Une fois achevé, *Fatima* est présenté en mai 2015 à la Quinzaine des Réalisateurs, lors du Festival de Cannes, où il reçoit un écho très favorable. Rien ne laissait pourtant présager du succès public qui serait le sien au moment de sa sortie, le 7 octobre 2015, puisqu'il réunira en bout de parcours plus de 330 000 spectateurs. Le film n'en reste pas là et reçoit dans la foulée le Prix Louis-Delluc, décerné par un aréopage de critiques et de personnalités, puis trois César dont celui du meilleur film, reconnaissance inespérée du milieu professionnel pour un petit film à la production fragile, ce qui n'ira d'ailleurs pas sans déclencher une certaine polémique. Qu'à cela ne tienne, *Fatima* aura accompli à terme l'exploit de réunir les suffrages conjugués du public, de la critique et des institutions. ■

● Représenter les minorités

L'originalité de *Fatima* n'est-elle pas de donner à une femme de ménage le premier rôle dans un long métrage de fiction ? Le personnage de Fatima appartient en effet à une catégorie socio-professionnelle à laquelle le cinéma s'intéresse peu. De plus, l'héroïne concentre en elle une triple appartenance à ce qu'on appelle les « minorités » : elle est issue de l'immigration, c'est une femme d'âge mûr et elle appartient aux classes populaires. Autant de raisons qui, a priori, l'éloignent de la conception commune de l'héroïsme. Cette sous-représentation témoigne, d'une part, des modèles dominants (positifs, actifs, glamour) auxquels le grand public aime à s'identifier, et, d'autre part, de tous les « invisibles » qui n'accèdent jamais aux premiers rôles. C'est donc un acte politique fort, voué en partie à rattraper ce manque de visibilité, que de placer un personnage issu d'une minorité au centre d'un film, pour en faire l'acteur d'un récit et lui conférer ainsi une certaine puissance symbolique. Ce faisant, Philippe Faucon nous rappelle que le cinéma n'a pas pour seule vocation de montrer des êtres d'exception, mais aussi des gens de tous les jours, dont on peut faire des héros simplement en leur prêtant attention. On demandera aux élèves d'énumérer les qualités héroïques du personnage : courage, sacrifice de soi, ténacité, intelligence, etc. On pourra réfléchir également sur ce qui distingue *Fatima* de certains « films de banlieue », comme *La Haine* (1995) de Matthieu Kassovitz, ou *Banlieue 13* (2004) de Pierre Morel : pour une fois, ce n'est pas un fantasme de danger ou de violence qui est mis en avant, mais la vie quotidienne des personnages, dans ses efforts et ses gratifications.

Influences

Sources poétiques

Le récit de *Fatima* doit en partie son originalité au fait d'avoir été tiré, non pas d'un roman ou d'un témoignage en prose, mais d'une matière poétique, celle des écrits de Fatima Elayoubi, source plutôt inhabituelle pour un long métrage de fiction. Fatima Elayoubi a le même parcours que bon nombre d'immigrées maghrébines de sa génération. Née en 1951 à Rabat, elle quitte le Maroc à l'âge de 32 ans, pour rejoindre, dans un appartement confiné du 9^e arrondissement de Paris, un mari qu'elle ne connaît pas encore, requis par son travail du matin au soir. Elle ne parle pas le français en dehors des rudiments usuels et enchaîne les ménages pour subvenir aux besoins de son foyer, désormais peuplé de deux petites filles. Or, sa vie conjugale ne rend pas justice à son goût pour les arts et la littérature : celle qui a dû arrêter l'école dès l'enfance refuse l'abrutissement par le travail et la routine, et entretient son esprit en consignait ses pensées en arabe, dans une sorte de journal intime à la forme libre et poétique. En 2001, après une chute accidentelle au travail, son écriture s'intensifie. C'est son docteur du service «Souffrance et travail» de l'hôpital de Nanterre qui commence à traduire ses écrits en français. Il en sortira deux recueils de poèmes, *Prière à la lune* (2006) et *Enfin, je peux marcher seule* (2011), qui seront à l'origine du film de Philippe Faucon.

«J'ai cru que je pouvais tout faire pour mes enfants, être une immense colline. Et ma fille a dit : «je me sens seule et je n'ai pas de père avec qui sortir.»
J'ai dit : «je peux tout faire.»
J'ai pu dépasser le niveau de ma propre mère.
Je pense plus qu'elle, je comprends plus qu'elle.
Ce que veut ma fille, ce ne sont pas des vêtements, de la nourriture, des sports, c'est plus grand que cela.
Ce qu'elle demande est plus grand que moi.
Elle veut de la culture.
Que faire ? Retourner à l'école pour aider ma fille ?
Je lui demande de suivre mes conseils pour avoir une bonne éducation, être une bonne musulmane française.
Quel fardeau pour elle ! Il faut qu'elle soit française toute la journée, musulmane à la maison.
Si je veux alléger son fardeau, elle doit choisir.
Je sens que nous sommes deux mamans à éduquer cette enfant : l'une arabe, marocaine avec toutes ses valeurs, son éducation et sa fierté, l'autre, la France, à travers l'école, le cinéma, le sport.
Ma fille a deux mamans, une qui l'a mise au monde et lui a donné du lait, l'autre qui lui a appris la culture et la responsabilité.
Je suis fière que ces deux mères éduquent mon enfant.
Mais quand ma fille a crié au secours, est-ce que la deuxième maman l'a entendue comme je l'ai entendue ?
La grande colline que je croyais être, diminue au point de devenir une petite pierre.»

Prière à la lune

« Mon âme s'incline devant toutes ces personnes que les circonstances n'ont pas aidées à s'instruire. Je ne parle pas de l'apprentissage dans le but de travailler et de gagner sa vie, je parle de l'instruction qui permet de vivre dignement et honnêtement parmi les autres, de comprendre la société dans laquelle on vit, la langue du pays dans lequel on a émigré, de savoir comment gérer sa vie, élever ses enfants, se défendre. Sans cette connaissance, comment comprendre les lois qui nous entourent ?
Je m'incline devant ceux qui ont vécu 30 ou 40 ans dans un pays qui n'était pas le leur, où on parlait une langue différente de la leur et qui, malgré cela, ont élevé des générations de jeunes. Qui a souffert, qui s'est voué corps et âme comme eux, qui est plus intelligent, plus fort, plus courageux que ces hommes et ces femmes, qui ont vécu toute leur vie sans savoir ni lire ni écrire ? »

Enfin, je peux marcher seule

La biographie de Fatima Elayoubi éclaire en grande partie et résonne intensément avec le personnage de Fatima dans le film. Il en va de même pour de nombreux passages de ses deux livres, qui fournissent en quelque sorte les développements intimes de ce qui ne peut être complètement exprimé dans un film de 79 minutes. Bon nombre des thèmes abordés au fil des poèmes transparaissent d'une scène à l'autre du long métrage. On en trouvera trois extraits reproduits ci-dessous. Le premier fait référence à la relation qui unit Fatima à ses enfants, son inspiration se retrouvant dans plusieurs passages du film. Les deux suivants sont explicitement cités lors des scènes où Fatima divulgue ses écrits à ses proches. ■

« Tu vois, Fatima a 50 ans. Elle est propre. Elle s'habille français mais pas boulevard Haussmann. Au marché de la semaine, 50 francs la pièce. Son parfum vient de Monoprix. Elle n'est pas fine mais ne prend pas un air gêné quand quelqu'un s'assied à côté d'elle. Elle est entre les deux couleurs, ni blanche, ni noire.
La faute est de l'autre côté. Cette femme et d'autres comme elle, avait besoin de Fatima quand Fatima allait bien. Fatima était sa main droite.
Elle ne peut pas aller travailler sans une Fatima, construire son avenir, sa famille, gagner de l'argent, acheter des parfums, de beaux vêtements, sans une Fatima.
Le matin en partant, cette femme jette ses clés, sa maison et ses enfants à une Fatima.
Elle part gagner sa belle retraite, voir ses amies, faire des courses grâce à une Fatima.
Elle rentre le soir dans sa maison de 5 pièces, 2 salles de bain, où une Fatima travaille de 7 heures à 19 heures.
La maison est un paradis, propre, bien rangée, préparée. Quand Fatima rentre chez elle, après son travail, une autre journée commence. Tout l'attend : le ménage, la cuisine, les enfants.
Un jour, Fatima ne tient plus debout. Ne sois pas en colère. Car là où un parent est blessé, il y a un enfant en colère.
Sois fière des Fatima qui nettoient les maisons des femmes qui travaillent. »

Prière à la lune

Découpage narratif

1 DÉBUT DU GÉNÉRIQUE

00:00:00 — 00:00:46

2a LA VISITE D'APPARTEMENT

00:00:46 — 00:02:33

Fatima et sa fille aînée Nesrine, accompagnée de deux amies, attendent pour visiter un appartement. Les trois étudiantes cherchent à vivre en colocation pour leur première année de médecine. Mais à son arrivée, la propriétaire annule la visite. Une fois dans la rue, les filles comprennent que le foulard de la mère, voire leurs teints basanés, les ont probablement desservies.

2b DANS LE BUS

00:02:42 — 00:03:32

Souad, la fille cadette de Fatima, rentre en bus du lycée. Deux garçons l'abordent et lui font des avances.

2c AU TÉLÉPHONE

00:03:37 — 00:03:55

Dans sa chambre, Souad raconte par téléphone l'épisode du bus à une amie.

2d L'HEURE DU DÎNER

00:03:59 — 00:04:17

Dans une cuisine confinée, Fatima sert à manger à ses deux filles. Nesrine lui suggère d'envoyer un CV à la mairie pour trouver des ménages.

FIN DU GÉNÉRIQUE

00:04:17 — 00:04:25

2e L'HEURE DU DÎNER (SUITE)

00:04:25 — 00:05:33

À table, Fatima rudoie Souad pour ne pas avoir fait ses devoirs. Celle-ci lui répond par une attaque sur son statut dévalorisant de femme de ménage.

3 LE COÛT DE LA VIE

00:05:33 — 00:07:51

Fatima et son aînée calculent scrupuleusement les dépenses nécessaires à la future vie étudiante de celle-ci. Pendant que Fatima la raccompagne à son arrêt de bus, des voisines se répandent en commérages.

4 UN NOUVEAU MÉNAGE

00:07:51 — 00:09:14

Fatima se laisse guider à travers les pièces d'une propriété bourgeoise où elle doit faire le ménage. La maîtresse de maison lui explique ses tâches avec une touche de supériorité. Plus tard, Fatima trouve un billet de 10€ dans un pantalon à laver, et le restitue à son employeuse.

5 LE CENTRE COMMERCIAL

00:09:14 — 00:11:03

Souad retrouve son père remarié au café. Peu après, il conduit la jeune fille au centre commercial pour lui acheter de nouvelles baskets. Sur le parking, il lui raconte avoir travaillé sur le chantier du bâtiment.

6 LE MOT DE TROP

00:11:03 — 00:13:45

En rémunérant Fatima, la maîtresse de maison lui confie : « Je suis persuadée qu'on va bien s'entendre. » De retour chez elle, Fatima, épluchant les patates, demande à Souad le sens du mot « persuadée ». Sa fille décèle dans le terme employé une connotation de condescendance. Le téléphone sonne : c'est Nesrine, qui annonce avoir enfin trouvé un appartement.

7 PRENDRE SON ENVOL

00:13:45 — 00:17:44

Fatima retrouve Nesrine au bureau de change pour vendre ses bijoux en or et lui confier une partie de la somme reçue. Elle l'aide ensuite à s'installer dans son nouvel appartement. Sur le chemin du retour, Fatima transcrit ses impressions sur un carnet.

8 LES ÉTUDES

00:17:45 — 00:28:53

Après son cours de français, Fatima parvient à déchiffrer une inscription au stylo sur une trousse de Souad : le prénom d'un garçon. Elle s'inquiète du décrochage scolaire de sa fille, sans pouvoir comprendre ce que lui reprochent ses professeurs. Nesrine, quant à elle, suit ses cours de médecine sans trop se laisser distraire par les garçons qui l'entourent.

9 S'ACCROCHER

00:28:53 — 00:37:09

Nesrine s'interdit toute forme de distraction et s'accroche jour et nuit à ses révisions, au détriment d'une sensualité en éveil. De son côté, Fatima aide sa fille comme elle peut, en subvenant à ses besoins ménagers.

10 LES GARÇONS

00:37:10 — 00:46:55

Nesrine rencontre un garçon de son âge dans le train, mais résiste à son charme. Sa mère la prévient qu'il est impossible de résister à l'amour. Dans le quartier, les commérages vont bon train sur la jeune étudiante prétendument dévergondée. En visite chez le médecin, la mère et la fille se découvrent la même surpression artérielle.

11 CRISE D'ADOLESCENCE

00:46:56 — 00:51:24

Souad passe ses journées à traîner hors du lycée. Fatima, de nouveau convoquée par l'établissement, hausse

le ton envers sa fille. Leur relation s'envenime. Souad, en larmes, finit par avouer à son père d'où vient sa colère : du caractère dégradant des tâches auxquelles sa mère accepte de se plier.

12 LA PRESSION MONTE

00:51:25 — 00:56:12

Nesrine et Fatima craquent. La première fond en larmes suite au remontrances de ses anciennes voisines, qui lui reprochent de ne pas être une bonne fille. La seconde subit un rappel à l'ordre de sa hiérarchie en raison de ses horaires de travail, puis fait une chute dans les escaliers, ce qui lui vaut une fracture du bras.

13 RÉSILIENCE

00:56:13 — 01:04:22

Au terme de son arrêt de travail, Fatima ressent toujours une douleur au bras, mais ne parvient pas à la formuler auprès des médecins français. Une consœur doctoresse parlant l'arabe donne enfin à Fatima la possibilité d'être entendue et déverse tout ce qu'elle a sur le cœur (« On est dévalorisés. C'est ce qui démolit nos enfants »). Nesrine s'autorise à sortir avec le garçon du train, et partage même sa chambre avec lui. Enfin, Souad passe du temps avec son père, qui l'entraîne à conduire sa voiture.

14 LA PAROLE LIBÉRÉE

01:04:23 — 01:08:15

Fatima essuie le mépris d'une mère d'élève qu'elle rencontre au supermarché. Elle écrit à ce sujet un poème sur sa position ignorée mais pourtant indispensable, au sein de la société française. Elle le lit à son nouveau médecin, qui la félicite.

15 LES EXAMENS

01:08:16 — 01:13:45

Nesrine se retrouve au jour des partiels devant sanctionner sa première année d'études. Peu après, sa mère ose enfin lui lire l'un de ses poèmes où elle évoque, justement, son amour pour ses filles. Le jour de divulgation des résultats, mère et fille se rendent ensemble à l'université. Nesrine est reçue en deuxième année de médecine. Souad apprend la nouvelle par téléphone et s'en réjouit.

16 LE VOIR POUR LE CROIRE

01:13:45 — 01:15:00

Fatima retourne seule dans le hall de l'université pour voir de ses propres yeux le nom de sa fille, et donc le sien, affiché sur un document officiel de la République française.

17 GÉNÉRIQUE DE FIN

01:15:01 — 01:18:10



Récit

Au cœur de la pression sociale

Fatima ne fait pas partie de ces films qui se fondent sur une intrigue à résoudre, des péripéties en cascade ou autres rebondissements. Bien au contraire, le film semble privilégier le mode descriptif au mode narratif : le scénario, en tant que structure, compte moins que la suite des situations que traversent les personnages et des actes à travers lesquels ils prennent peu à peu toutes leurs dimensions. De même, ces situations relèvent moins de l'extraordinaire que de l'ordinaire. Si Philippe Faucon invente sa propre écriture, assez ouverte pour faire vivre les êtres au-delà de leur inscription sociale, *Fatima* peut toutefois être rapporté à un type de récit connu : la chronique. Celle-ci, qui a pour matière le quotidien dans toute sa simplicité, explore un état d'intimité dans la sédimentation lente duquel elle va puiser son lot d'affects et d'émotions. Elle est à la fois très localisée, car souvent ancrée dans un foyer en particulier (ici celui d'une femme de ménage musulmane), et universelle, en ce que sa forme pose toujours les mêmes questions : celles de l'écoulement du temps et de la façon dont les personnes changent.

● Une pluie de moments

Ce qui frappe en premier lieu dans *Fatima*, c'est sa brièveté : pour une durée d'à peine 1h20, le film parvient à creuser une profonde perspective dans l'existence de ses personnages, comme à nous délivrer un nombre considérable d'informations à leur sujet. Cette concision peut être mise sur le compte d'une volonté de ne jamais surdramatiser le quotidien de Fatima et de ses filles : Philippe Faucon s'en tient à la séquence relativement courte qu'il a choisi de prélever dans l'histoire de celles-ci, puisqu'on devine que le récit se déroule sur quelques mois, un an tout au plus (la fameuse première année de médecine de Nesrine). Mais ce dépouillement se retrouve encore dans la façon quasi pointilliste dont les scènes se succèdent ; scènes souvent courtes, à peines déposées dans le cours du film sans que l'on s'y attarde exagérément, elles s'enchaînent avec fluidité et légèreté. On peut même parler de saynètes, puisqu'elles décrivent des instants en apparence neutres et déconnectés, presque indépendants les uns des autres, et centrés sur des actions ordinaires, sans grande intensité dramatique : préparer à manger, voyager en bus, faire le

ménage, réviser ses cours, faire ses courses, etc. L'essentiel de ces saynètes réside évidemment ailleurs, notamment dans ce qu'elles montrent des rapports sociaux et familiaux ; elles se complètent comme autant de touches sur la toile d'un tableau.

Ainsi, on pourrait décrire la progression du film comme une pluie fine de petits moments. Ceci a pour effet non seulement d'alléger la démonstration sociale, mais également de couper cours à tout sentiment de mauvaise conscience qui pourrait naître vis-à-vis des personnages, ou plutôt des catégories sociales que ceux-ci représentent. Faucon ne cherche pas à culpabiliser son spectateur, mais à lui faire prendre conscience de difficultés généralement peu considérées dans l'espace médiatique. Ces moments déconnectés dessinent une temporalité en pointillés, qui se complète au fur et à mesure et permet de circuler dans les existences respectives des trois femmes. S'ils donnent parfois l'impression d'être indifférents les uns aux autres, ils établissent toutefois une forme de continuité, d'abord thématique (le film visant à décrire une communication difficile entre les générations), ensuite formelle, par la circularité des motifs qui se répondent d'une saynète à l'autre : les langages que l'on apprend à déchiffrer, les hommes relégués à la périphérie (qu'ils soient plus ou moins jeunes), les efforts produits et les affronts subis. Se tisse alors tout un réseau de sens, qui rebondit d'un plan à l'autre, d'une scène à la suivante, comme un seul souffle se répandant sur tout le film.



● Romans intimes et collectifs

La vie au sein d'une grande métropole peut être comparée à un ensemble de trajets, réitérés à plus ou moins grande fréquence. *Fatima* s'ouvre quelque part dans le centre-ville de la métropole lyonnaise, aux portes d'un appartement inaccessible, et introduit dès le départ le thème d'une discrimination larvée: on devine que la propriétaire annule la visite des lieux par méfiance envers le voile que porte la mère ou le teint basané des étudiantes. Dès cette première scène, Fatima et sa fille aînée détonnent dans un environnement (les centres historiques bourgeois) qui, de toute évidence, ne saurait leur appartenir et semble les exclure d'office. La suite du générique décrit, en pointillés, une sorte de retour à la maison de la mère et de ses filles, c'est-à-dire un trajet du centre vers la banlieue HLM, où vivent la plupart des classes populaires. Le film commence donc, en quelque sorte, par un décentrement, le long d'un axe entre centre et périphérie qui ne cessera plus, dès lors, d'être parcouru.

Le récit dépeint, par la suite, une série de déplacements des personnages, entre l'appartement de Fatima et les divers lieux de leur existence sociale. Cette démultiplication des espaces, qui pivotent tous autour du repère qu'est cet appartement (et plus précisément Fatima en tant que «maman»), organisent un récit à plusieurs niveaux, un ensemble de «romans» simultanés. Il y a d'abord le roman familial, celui des espaces privés, se partageant entre les deux branches que représentent les rapports de Fatima à chacune de ses deux filles: histoire d'une identité de plus en plus avérée avec Nesrine, puisque la mère et la fille aînée développent une forme de symbiose, s'exténuant toutes deux à la tâche, manifestant une surtension artérielle et craquant presque en même temps; histoire d'une rupture de communication avec Souad, puisque la mère et la fille cadette ne parlent pas le même langage, que la distance entre leurs générations s'accroît de plus en plus, et que l'incompréhension semble croître avec l'humiliation sociale ressentie par la jeune lycéenne. Il y a aussi, en alternance, le roman collectif, celui des espaces publics, qui se déploie dans les sillons respectifs de chacune des trois femmes, dès qu'elles ne sont plus réunies: ascension sociale de Nesrine, qui passe d'un quartier et d'un habitat à l'autre, décrochage scolaire de Souad, qui part à la dérive, et conquête d'une forme de reconnaissance pour Fatima, via la lecture à voix haute de ses poèmes. Le plus frappant étant la façon dont toutes ces pistes narratives ne cessent de se croiser, s'interpénètrent et résonnent mutuellement.



● La fiction comme baromètre

Il faut enfin voir, dans ce même récit, une certaine forme de progression. À force de multiplier les saynètes, grâce à un montage vif et nettement brossé, le film a pour effet de rapprocher les difficultés et autres entraves qui se font jour dans les parcours croisés de ses protagonistes. Fatima rencontre de la méfiance, des humiliations, des remontrances, tandis que les tâches s'accumulent et qu'elle essuie même les insultes de Souad. Nesrine s'engouffre dans des révisions envahissantes et subit les médisances des voisines jalouses de son ancien quartier. Souad s'op-

pose non seulement à ses parents, mais à toute forme d'autorité, puisqu'elle fait preuve d'insolence avec ses professeurs (la scène où elle répond avec irrespect à son professeur de sport pour défendre sa meilleure amie). La sélectivité des cursus d'études supérieures, la nécessité de gagner de l'argent et la condamnation à des travaux subalternes, constituent autant de poids qui s'accumulent sur les épaules des classes populaires. En juxtaposant ces circonstances, le récit décrit la pression croissante qui s'abat sur les personnages, à mesure qu'ils tentent d'échapper à leur condition. Cette pression monte scène après scène, puis atteint un paroxysme, qui laisse tout à coup entrevoir une fêlure: crises de larmes pour Nesrine et Souad, chute dans les escaliers pour Fatima, qui se brise le bras. Ce paroxysme est pourtant suivi d'une phase de dépassement, où les personnages accèdent à un changement de paradigme (Fatima fait entendre ce qu'elle a à dire, Nesrine réussit son examen, Souad semble avoir apaisé sa colère). Preuve que l'ancrage social des films de Philippe Faucon ne cède en rien au déterminisme ambiant: la pression sociale est certes un handicap, mais jamais une fatalité. ■



● La temporalité de *Fatima*

Un exercice intéressant serait de demander aux élèves sur combien de temps se déroule le récit de *Fatima*. Bien sûr, il sera impossible d'en déterminer précisément la réponse (entre huit et douze mois), mais cela permettra d'interroger la temporalité générale du film. On remarquera donc que le récit se déroule de façon strictement chronologique, sans retour dans le temps (flashback) ni projection dans le futur (flashforward). On notera également qu'on ne sait jamais vraiment combien de temps se déroule entre chaque scène: ce ne sont que les rapports cause-conséquence d'une scène à la suivante qui indiquent une certaine proximité dans le temps. On peut alors introduire la notion d'ellipse, c'est-à-dire des faits supposés que le cinéaste choisit d'omettre pour signifier le passage du temps. Enfin, on s'interrogera surtout sur la temporalité intrinsèque des scènes, considérées indépendamment: elles semblent en effet se dérouler dans un présent pur, comme arrachées à l'instant. Le film collectionne ainsi les instants, les tranches de vies éparpillées, prélevées çà et là, pour les assembler ensuite en une continuité. Cette sensation de présent, qui diffuse une impression d'ouverture et presque d'infusion des êtres, est sans doute due au travail que Philippe Faucon produit avec ses acteurs: il ne les plie jamais à une interprétation stéréotypée, arrêtée d'avance, mais semble les laisser s'installer tels qu'ils sont et investir l'espace de leur propre présence devant la caméra.

Mise en scène

« Je ne cherche pas à idéaliser Fatima dans ma manière de la mettre en scène. Mais il y a dans mon regard une considération, une estime, une fraternité. Et un désir de compréhension. »

● Philippe Faucon



L'art du portrait

Les titres des films de Philippe Faucon reprennent souvent le prénom de leur personnage principal, comme pour *Sabine* (1992) ou *Samia* (2000). *Fatima* s'inscrit dans cette lignée de films qui énoncent leur sujet avec cette pureté de la ligne à la fois claire et énigmatique. Cette façon d'intituler n'a rien d'anodin : elle revendique non seulement simplicité et évidence, mais indique aussi une identité entre le film et le héros en question, comme s'il s'agissait de rabattre l'œuvre à ses seules dimensions. Par leur ressemblance avec les blasons ou les cartels, ces titres ouverts convoquent la tradition du portrait. Cet art, qu'il soit littéraire ou plastique (peinture, sculpture, photographie), est voué à la description fidèle d'une personne, de ses traits physiques et moraux, pour mieux en restituer la présence (la représenter), la donner à voir ou à comprendre à ceux qui ne la connaîtraient pas, ou conserver quelque chose de sa trace. Il a donc vocation à saisir la particularité d'une figure, son individualité, voire le mystère de son existence propre, mais aussi, pourquoi pas, à fixer à travers ses différents aspects certains grands types d'humanité ou de caractère. Mais comment imaginer un portrait à l'échelle d'un film de fiction, c'est-à-dire dans le temps et dans l'espace, et comment adapter sa modalité purement descriptive aux exigences d'un récit ?

● Une figure dépliée

Pour Philippe Faucon, dresser le portrait d'un personnage, c'est partager une tranche de son existence, entrer dans les différents aspects et domaines de celle-ci, qui sédimentent et constituent à terme la plénitude de son héroïne. Fatima ne nous est pas présentée selon un dispositif subjectivant (voix off, contextualisation, confession) : nous la découvrons en situation, au présent, réagissant aux problèmes qui l'entourent, à commencer par la recherche infructueuse d'appartement de sa fille. Le personnage s'impose à nous physiquement : Fatima porte un voile autour du visage, signe de sa confession, ce qui lui confère immédiatement un statut à part, dans l'espace public (la cage d'escalier, la rue) comme dans l'image. On ne sait encore rien d'elle, ni de sa profession, ni de ses habitudes, ni de sa situation familiale (c'est-à-dire de son état civil), mais sa silhouette, sa voix, ses propos, sa démarche permettent au spectateur de prendre contact avec elle. La suite du film multiplie et diversifie les situations qu'elle traverse – à la maison, au travail, au supermarché, dans un cours de français, attendant le bus, etc. Celles-ci ne s'enchaînent pas selon des liaisons dramatiques fortes (cause-conséquence), mais volontairement lâches et discrètes, et fonctionnent ainsi comme des volets, ouvrant chaque fois sur une dimension différente de son quotidien. Tous ces volets s'additionnent autour de la figure considérée, qui s'affine peu à peu, se déploie dans toutes les directions, tous les espaces, tous les rapports au monde qui la constituent.

● Trois en un

Le héros issu d'une minorité ne se réduit jamais, dans le cinéma de Philippe Faucon, à un ensemble de symptômes sociaux, mais se déplie au fil des scènes, comme une extension des moments qu'il traverse et des gens qu'il côtoie, toujours en mouvement. Ainsi, Fatima n'est pas seulement saisie selon le principe du point de vue unique, qui voudrait qu'elle soit de tous les plans (comme par exemple dans *Rosetta* des frères Dardenne, 1999), mais se reflète encore dans les trajectoires de ses filles, dont les parcours opposés apparaissent comme des excroissances du sien. Le montage insiste sur le rapport presque mimétique qu'elle entretient avec Nesrine, puisque mère et fille traversent des situations se répondant, ainsi que sur la rupture consommée avec Souad, qui semble de plus en plus fuir le domicile familial. C'est sans doute l'un des plus beaux aspects du film, que le portrait de Fatima ne se suffise pas à lui-même, mais continue à l'endroit de ses enfants, puisqu'elle vit en quelque sorte et souffre à travers eux.

● À hauteur d'homme

Qu'est-ce donc qu'un tel portrait, qui déborde de son sujet ? Un portrait de groupe ou de famille ? Pas exactement. Philippe Faucon brosse plutôt le portrait d'une filiation, d'un passage de relais, d'un effort commun qui se transmet d'une génération à la suivante : c'est un portrait dynamique, en mouvement. Cela se traduit par des choix de mise en scène assez francs, à commencer par sa façon de cadrer. On peut en effet remarquer que les choix de cadrages, généralement assez serrés autour des personnages, s'attachent le plus souvent à mettre en avant la figure humaine au sein de son environnement. Que l'image saisisse les êtres au niveau des épaules, du buste ou de la taille, c'est toujours le haut du corps qui prévaut sur la silhouette générale. Il s'agit donc, non seulement, de détacher la figure du reste du corps (sauf à de rares occasions, où l'on voit les personnages en pied), mais de faire de l'humain le point de fuite de la composition du plan. C'est ce que Jacques Rivette appelait « filmer à hauteur d'homme », dans son fameux article « Génie de Howard Hawks » paru en 1953 dans les *Cahiers du cinéma*. Et c'est sans doute par ce profond sentiment d'égalité vis-à-vis des êtres qu'il filme que se résout le talent de portraitiste de Philippe Faucon.

Enfin, le portrait de Fatima ne serait pas « bouclé » si le film ne nous creusait une voie jusqu'à son intériorité : lorsqu'elle lit ses poèmes à voix haute, à sa fille ou à son médecin, Fatima se décrit elle-même et délivre ainsi des informations essentielles sur son ressenti, sur sa vie émotionnelle. C'est encore une autre facette, cette fois invisible, qui vient compléter d'une touche décisive le tableau de sa personnalité, que le film enserre à la façon d'un médaillon.



Au dedans et au dehors

Pour un cinéaste tel que Philippe Faucon, qui tourne la plupart du temps en décors naturels, retranscrire fidèlement le quotidien d'une femme de ménage implique de l'asseoir dans les lieux adéquats, ceux dans lesquels elle vit et par lesquels elle transite, et qui définissent en quelque sorte son univers étendu. *Fatima* doit beaucoup de sa force de conviction, non seulement au réalisme de ses décors, c'est-à-dire à leur crédibilité, mais également à leurs qualités plastiques, qui semblent imprégner et teinter l'existence des personnages. L'articulation discrète mais très précise de ces espaces contribue autant à délimiter les différents environnements dans lesquels Fatima et ses filles sont amenées à évoluer, qu'à témoigner de certains aspects urbains et sociaux de la France contemporaine. On peut commencer par remarquer que la mise en scène du film consiste en grande partie à organiser une circulation constante entre les espaces publics et les espaces privés, dont l'alternance scande l'existence des protagonistes.

● Espaces privés

Le cadre le plus important du film est sans doute celui que constitue l'espace domestique, notamment à travers ce lieu central et ce point d'ancrage qu'est l'appartement de Fatima, de par sa récurrence dans le récit. Situé dans une tour HLM, de celles construites depuis les années 1960-1970 à la périphérie des centres urbains, la mise en scène souligne son confinement, sa désuétude et son confort limité. Il se subdivise en plusieurs sous-espaces : d'une part les pièces communes, où se déroule la vie de famille, d'autre part les chambres, qui délimitent le champ d'individualité pour chacun des personnages. Les premières sont celles des échanges, des conflits, des affrontements entre Fatima et ses filles ; les secondes celles de l'intimité, où chacune se retrouve dans sa propre bulle. Ce foyer n'est d'ailleurs qu'un point d'envol pour Nesrine, qui déménage dans un immeuble plus beau et plus ancien du centre-ville, en colocation avec deux de ses amies. La différence de cachet entre les deux appartements, l'un strictement fonctionnel et l'autre beaucoup mieux aménagé, souligne en quelque sorte sa migration sociale.

● Espaces publics

En passant des espaces privés aux espaces publics, on passe en quelque sorte de l'existence individuelle à l'existence sociale, du rapport à soi et aux siens au rapport aux autres. Autour de l'appartement, le quartier populaire impose déjà une forme de pression sociale, à travers les commérages des voisines. Mais l'existence sociale est organisée en majeure partie autour du travail, qui justifie les trajets constants de la périphérie au centre. Celui de Fatima, qui court les ménages aux quatre coins de la ville, se caractérise d'abord par la multiplicité et l'anonymat des espaces : qu'il s'agisse de réfectoires, de bureaux, voire d'une grande demeure bourgeoise, ce sont des lieux ordinaires, mais qui organisent avant tout l'invisibilité de la femme de ménage et la renvoient à sa position subalterne. Elle dépose sa force de travail dans ces lieux, mais ne leur appartient pas et ne fait qu'y pas-



ser. Ses filles ont un autre rapport à l'espace urbain : elles vont au lycée ou à l'université, des centres administratifs qui brassent, classifient, trient, mettent en concurrence et hiérarchisent les élèves. L'espace public traduit certes un ordre social rigide, mais révèle également, à travers le paysage des villes nouvelles et des zones commerciales, le profil d'une urbanité moderne, érigée par les ouvriers immigrés de première génération [cf. séq. 5].

● Transitions

Pour assurer la jonction entre tous ces espaces, Philippe Faucon prête une attention particulière aux moyens de transports (trains, tramways, bus, voiture). Ce ne sont pas seulement des lieux de transition, mais aussi des sas de décompression et de méditation, ouverts aux rencontres, et qui remettent ainsi un peu de jeu dans le champ social. C'est lors d'un voyage en train, par exemple, que Nesrine se laisse aborder par un garçon de son âge, qui l'invite à lever le nez de ses révisions, à se laisser un peu aller. Elle tombera bientôt amoureuse de lui.

● Ici et ailleurs

Il pourrait être intéressant de se demander avec les élèves où se déroule l'action de *Fatima*. Dans une grande métropole française, certes, mais pour le reste, le film semble difficile à localiser. Un poème de l'héroïne nous met la puce à l'oreille, lorsqu'elle avoue s'habiller sur le marché de Givors, commune située dans la banlieue de Lyon. Mais l'information passe rapidement et n'est pas évidente à intégrer à la première vision. On peut donc enchaîner sur une rapide description des différents décors qui constituent le territoire du film : appartements, salles de classe ou d'examen, campus universitaire, terrain de sport, aire de jeux, parking de supermarché, magasin de baskets, réfectoires, vestiaires, bureaux, rues, salles de réunions, en somme des lieux de tous les jours, qui se caractérisent à l'écran par leur stricte fonctionnalité, voire leur banalité. Des installations et du mobilier urbain que l'on retrouve dans n'importe quelle ville de France. Philippe Faucon filme l'espace urbain dans son anonymat, sans chercher à le singulariser, à en souligner les particularités, à le situer précisément. Façon de dire que l'action pourrait se dérouler ici ou ailleurs, les enjeux n'en resteraient pas moins les mêmes. Fatima plaide pour toutes les femmes de ménage issues de l'immigration, celles qu'elle regroupe dans l'un de ses poèmes sous l'appellation de « toutes les Fatima ». Il s'agit sans doute moins d'une volonté de généralisation de la part de Faucon, que de la recherche d'une articulation possible entre les particularités d'un parcours individuel et les constantes d'une expérience plus largement partagée.

Registres de langage

L'un des enjeux primordiaux de *Fatima* est de mettre en évidence la rupture générationnelle insidieuse entre les parents issus de l'immigration et leurs enfants nés sur le territoire français, rupture qui se manifeste en premier lieu par la maîtrise de la langue. En effet, l'un des aspects les plus frappants des relations entre Fatima et ses filles est qu'elles ne parlent pas la même langue. La mise en scène de Philippe Faucon, épurée et dépourvue d'effets voyants, réserve donc une attention toute particulière à la parole, son principal moteur dans un film majoritairement constitué d'échanges verbaux. Le film accueille ainsi une grande variété d'accentuations, mais orchestre également les frictions des différents registres de langage, portés par chacun des personnages, soulignant ainsi leur inscription sociale, leurs distances, parfois leurs oppositions. Car la parole, dans les films de Philippe Faucon, revêt souvent cette double fonction : faire entendre la « musique » interne et singulière du personnage, empreinte unique de sa personnalité, et l'inscrire dans une géographie sociale qui le dépasse, avec ses territoires quadrillés et ses frontières infranchissables.



● L'accent, vérité ou masque du personnage

On remarquera que les personnages de *Fatima* ne parlent pas comme dans les autres films et peuvent parfois donner l'impression de jouer « faux ». Il convient de s'interroger sur cette « fausseté », qu'on ressent comme telle uniquement par rapport aux conventions répandues du naturalisme. Il faut d'abord rappeler que le casting du film réunit des comédiens professionnels et des amateurs, qui ne possèdent pas la même technique : les façons qu'ils ont de se donner à la caméra, d'apparaître avec plus ou moins d'assurance, sont donc très différentes. Une actrice non-professionnelle, comme Soria Zeroual qui joue Fatima, amène avec elle une part d'expérience inimitable, qui ne pourrait être feinte et reproduite. On peut appeler cela la part « documentaire » du personnage, en ce qu'elle documente de l'intérieur son vécu. Évidemment, cette part documentaire résiste aux conventions de jeu usuelles (souvent théâtrales), choque l'habitude qu'on a d'entendre s'exprimer clairement et sans entrave les héros des fictions standard. De même, l'actrice KENZA NOAH AÏCHE, qui joue Souad, n'avait pas beaucoup d'expérience avant de tourner le film, mais ses maladresses de jeu nourrissent et enrichissent la fragilité de son personnage d'adolescente, son manque d'assurance perceptible jusque dans son attitude revêche. Philippe Faucon insuffle de la vie, du « jeu » (au sens d'ouverture), dans la direction de ses comédiens, en les laissant transporter dans l'image une part d'eux-mêmes. Chacun développe sa propre « musicalité », trouve la voie de sa propre présence, en échappant aux places assignables de la fiction ordinaire.

● La langue « maternelle »

À ce titre, les échanges entre Fatima et ses filles sont particulièrement intéressants. Dans les scènes domestiques, la mère parle en arabe et les jeunes femmes dans un français sans la moindre trace d'accent étranger. Elles se comprennent mutuellement, mais communiquent comme si elles se tenaient de part et d'autre d'une frontière imaginaire, entre la France où les filles vivent de plain-pied et cet « ailleurs » que Fatima transporte avec elle et dont elle reste prisonnière. Des fois, des mots étrangers passent d'une langue à l'autre et viennent enrichir son flux. Ainsi, dans l'arabe de Fatima, on repère ponctuellement des termes français, surgis inopinément : ils sont certes la trace du passé colonial français, déposée jusque dans l'oralité algérienne, mais apparaissent également comme l'espoir d'un mélange possible, d'une double influence des cultures l'une sur l'autre. Mère et filles entretiennent parfois un rapport de traduction, comme lorsque Fatima demande à Souad de lui expliquer le terme « persuadé », ou que Nesrine lui explique la différence entre un bonheur « comblé » et « complet ».

● Les affres de l'apprentissage

On retrouve par la suite Fatima dans un cours de français pour adultes, où la professeure leur apprend à distinguer les mots les uns des autres. À bien y regarder, cette difficulté allogène d'appréhender le langage dominant se reconduit également, mais d'une autre façon, dans les parcours individuels des deux filles. Nesrine entreprend des études de médecine. Lors de certaines scènes, on assiste avec elle aux cours magistraux, où une langue docte et scientifique est énoncée par le professeur à l'attention de l'amphithéâtre : ce dernier parle du stade « morula » de l'embryogénèse et Nesrine doit apprendre à maîtriser la signification ce terme latin. Plus tard, on verra la peine qu'elle éprouve à réviser ses cours, ce qui consiste à répéter par cœur des phrases bourrées de termes biologiques. Tout comme sa mère, Nesrine apprend une langue qui lui est inconnue. Souad, quant à elle, adopte les codes du langage de rue, en vogue chez les adolescents, mais dont l'aspect fleuri et argotique s'oppose à la langue administrative du lycée ou à la discipline des professeurs.

● L'incompréhension

Hors du giron familial, l'usage de la langue suscite souvent des situations de frustration ou d'incompréhension. Au travail par exemple, le langage des employeurs et patrons français de Fatima revêt un caractère autoritaire, prenant la forme d'ordres ou d'impératifs, intimés avec une touche de paternalisme qui marque une forme de mépris. De même, la réunion parents-professeurs au lycée présente un autre type d'incompréhension, Fatima ne saisissant rien au discours éclairé des éducateurs, qui la renvoient sans le savoir à son isolement. Souvent, l'incompréhension renvoie à une forme d'infériorité et de subordination sociale. La grande beauté du film est pourtant de montrer que cette incompréhension est plus que partagée : en définitive, entre les classes populaires, moyennes et bourgeoises, entre les élèves et les professeurs, entre les parents et les enfants, tout le monde en France parle une langue différente des autres. Il s'agit simplement, comme les médecins traitants de Fatima, de prêter une oreille attentive, pour commencer à mieux se comprendre.



Présence des corps

Un autre point fort du cinéma de Philippe Faucon consiste à donner à voir au spectateur des personnages auxquels la fiction s'intéresse généralement peu, qu'il s'agisse de marginaux ou de minorités, et à les placer pour une fois au centre d'un récit et non pas en toile de fond. On peut donc voir son travail de mise en scène comme une façon d'accueillir dans l'image la présence des personnages, de construire la place adéquate qui leur permette d'habiter le plan à leur propre mesure. Si l'on parle de « présence », c'est parce que dans *Fatima*, comme dans la plupart des films de Faucon, le personnage se définit moins par l'action que par le temps qu'on partage avec lui. Il se définit avant tout par ses apparitions, sa place dans l'image, sa façon d'occuper l'espace du plan, d'être plongé dans une temporalité et une respiration qui lui sont propres, si bien qu'il finit par nous paraître incroyablement proche, concret et même palpable. Si Philippe Faucon parvient à imposer de tels personnages à l'écran, c'est moins parce qu'il en fait des héros, que parce qu'il modèle à travers eux des « blocs de présence » incroyablement solides et cohérents.

● La place du personnage

On peut commencer par remarquer que la mise en scène de Philippe Faucon installe, tout au long de *Fatima*, une certaine proximité avec ses personnages. Ceux-ci sont souvent filmés d'assez près, que ce soit en gros plan, le plus souvent en plan rapproché (au niveau de la taille), parfois en plan américain (jusqu'au genou), plus rarement en pied. L'échelle des plans ne s'aventure pas au-delà du domaine de l'envergure des corps, qui constitue à la fois le seul horizon et le repère absolu de la plupart des images. Ce corps humain, représenté seul, en duo ou en groupes plus fournis (dans la colocation de Nesrine, au moment d'aller vérifier les résultats des examens), est l'objet privilégié de la mise en scène – et l'on pourrait compter sur les doigts d'une main les plans qui élargissent les perspectives à l'échelle du quartier ou se posent un instant sur des objets inanimés (un plan furtif de parabole [00:19:09], ou sur les bracelets en or [00:12:58]). Le visage structure évidemment les compositions [cf. Motif], mais on observe aussi beaucoup de plans en buste, ainsi qu'une certaine récurrence des positions assises ou couchées. La façon générale dont les corps habitent le cadre est également assez effacée : Faucon laisse de l'air autour des personnages, pour ne

pas les asphyxier et qu'ils puissent se mouvoir librement, sans pour autant « planter » un décor ni sculpter un espace. Ne l'intéresse de l'espace que ce qui se trouve dans la sphère immédiate des personnages, c'est-à-dire des parcelles identifiables par leur généralité (on reconnaît *un* train, *un* appartement, *une* salle de classe...), le reste se noyant dans l'indistinction d'une profondeur de champ généralement faible. Cette façon d'approcher les personnages sans les opprimer leur confère une « marge » d'existence importante.

● Entre pudicité et érotisme

La temporalité participe également à modeler cette présence des personnages. En s'inscrivant à contre-courant de la tendance actuelle à l'accélération, Faucon privilégie les plans longs, laissant aux êtres le temps de s'installer dans la durée et de trouver leur propre rythme. Les points de vue adoptés expriment généralement une certaine frontalité, donnant ainsi une prise directe sur chaque scène, mais jamais sans une certaine douceur qui passe par la pondération du montage, le positionnement jamais invasif de la caméra. Cette méthode débouche sur une certaine forme de sensualité. Même quand Fatima se présente avec pudeur dans l'espace public, la chevelure recouverte d'un voile, c'est la beauté de sa personne que relève la caméra, le tissu mettant en valeur la rondeur de son visage et la profondeur de son regard. Une fois l'héroïne revenue chez elle, sa silhouette se découvre peu à peu, jusqu'à apparaître la chevelure détachée, le corps allongé sur son lit, au moment de composer ses poèmes. De même, le personnage de Nesrine est saisi dans une tension constante entre le sérieux requis par ses études, et sa sensualité débordante de jeune femme, qui se rappelle inopinément à elle, lorsqu'elle révise sur son lit ou que l'une de ses colocataires se prépare pour sortir. Se dégage alors une forme d'érotisme discret, bien éloignée des canons agressifs les plus répandus en ce domaine, mais bien réelle, car vouée à rendre hommage à la beauté particulière de chacune de ces trois femmes. ■

● Partage du net et du flou

Dans le cinéma de Philippe Faucon, la façon dont les corps apparaissent à l'écran en dit parfois beaucoup sur l'intériorité des personnages. On peut, à ce titre, se pencher sur le tout premier plan du film, censé présenter le personnage de Fatima, et tenter de le décrire. L'héroïne, attendant avec sa fille dans une cage d'escalier, est placée en amorce, dans la partie gauche du plan, le visage flou et presque coupé par le bord du cadre, tandis que le point est fait sur Nesrine, située derrière elle dans la profondeur et dont le visage apparaît en entier. Composition étonnante, puisqu'elle semble désigner la jeune fille comme personnage principal et faire de sa mère une présence enveloppante, mais périphérique. Fatima apparaît d'abord comme une silhouette indistincte, discrète, sur laquelle le regard ne se pose qu'incidemment, avant de prendre bientôt les rênes du récit. On peut voir aussi dans sa position surplombante et en retrait une image du rapport qu'elle entretient avec sa fille : protectrice mais pas envahissante. Plus tard, dans une autre scène, celle de la réunion parents-professeurs, le point sera cette fois fait sur Fatima, mais sur elle seule, plongeant tous les autres personnages dans le flou. Ce procédé fait ressortir l'isolement de Fatima et traduit le fait qu'elle ne comprend rien de ce qui est dit – les autres adultes parlant dans un français usuel, sans la moindre précaution pour la mère d'origine algérienne. L'opacité, l'impénétrabilité des paroles des autres, est relayée par le brouillage visuel du flou, qui opère une réduction de l'espace et un resserrement de celui-ci sur la seule présence de Fatima, comme si elle se réfugiait en elle-même.



1



2



3



4



5



6



7

Séquence

La chute

Le point d'orgue de *Fatima* intervient une vingtaine de minutes avant la fin du film. Le cercle vicieux qui pèse sur le quotidien de l'héroïne vient d'être exposé par le menu : la perspective que sa fille aînée accède par des études difficiles à une bonne situation pousse Fatima à travailler plus que de raison et la rend irritable à la maison, notamment envers sa fille cadette, en révolte contre l'asservissement de sa mère. Les pressions sociales, professionnelles et domestiques sont à leur comble et l'on comprend que le vase va bientôt déborder. C'est précisément ce qui se produit lors de cette séquence où Fatima, en situation de surchauffe, subit une vexation de trop, suivie bientôt d'un accident du travail [00:52:29 – 00:56:12].

Un plan d'ensemble révèle un petit cortège de femmes en pleine nuit, en queue duquel on reconnaît Fatima [1]. Le spectateur sait qu'elles attendent une navette d'entreprise pour aller faire des ménages, mais ne les avait pas encore vues avec un tel recul. L'éloignement relatif du point de vue fait du petit groupe une masse indistincte, fondue dans l'obscurité, dont l'ouverture du cadre amplifie l'isolement, leur donnant l'apparence de silhouettes lointaines, d'ombres sans visage perdues dans la nuit. Le plan a pour effet immédiat de suspendre un instant l'individualité de Fatima, la rapportant à l'aune d'une condition collective – celle des autres femmes de ménage, des autres « Fatima ». Au premier plan, des voitures traversent le champ, indiquant la bordure d'une route très fréquentée : leur flux continu et indifférent, celui de la vie courante, des gens qui partent au travail, s'oppose à la fixité des femmes, comme deux réalités qui ne se croisent jamais. À l'arrivée de la navette, un coup de klaxon impersonnel suffit à toutes les faire accourir. Elles s'avancent d'un seul corps, tel un bataillon de l'ombre que la caméra accompagne par un léger mouvement panoramique de droite à gauche.

On se recentre ensuite sur Fatima installée en voiture [2]. Un plan rapproché l'isole du reste du groupe, décadée contre le bord gauche. Sur le visage de Fatima se lisent les soucis et l'inquiétude accumulés ces derniers temps. La fatigue l'envahit : ses yeux se ferment comme pour continuer un sommeil interrompu trop tôt et rester dans sa bulle le temps du transport. Le voyage offre un dernier sas de décompression. En bruit de fond, dans la pénombre du petit matin, se détachent les chuchotements indistincts de ses voisines, présence périphérique qui ne pénètre que lointainement la sphère de conscience de l'héroïne, perdue dans ses pensées.

Après une ellipse correspondant au temps du travail, un premier plan moyen, axé dans la profondeur d'un couloir, montre une inconnue marcher vers la caméra d'un pas déterminé, avec une assurance qui semble indiquer une supériorité hiérarchique [3]. Le plan suivant, rapproché sur Fatima, dévoile celle-ci en blouse de travail, dans ce qu'on devine être un vestiaire. Elle est d'abord perçue à travers le reflet d'une porte vitrée, bientôt poussée par la « supérieure » en question : un créneau s'ouvre sur Fatima, placée dans une ligne de mire, et donc soudainement vulnérable [4]. L'autre femme se positionne en amorce, à la droite du cadre, pesant sur l'image de toute sa présence surplombante. Elle occupe le même point de vue que celui de la caméra, dont l'axe ainsi redoublé figure, en quelque sorte, le regard de l'autorité braqué sur Fatima. On lui adresse des reproches sur un ton



8



9



10



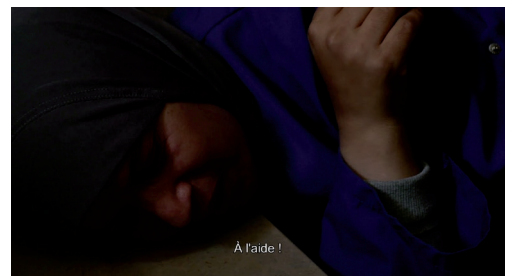
11



12



13



14



15

vindictif. Après que Fatima a essuyé la foudre, un nouvel axe s'ouvre à l'intérieur du vestiaire, révélant un hors-champ où une autre employée assistait en fait à la scène [5]. Celle-ci adresse quelques mots réconfortants à la pauvre Fatima. Si Faucon insiste sur la dureté inflexible du rapport hiérarchique (qui est aussi un rapport de classe), c'est pour l'articuler dans la foulée avec un encart de solidarité résiduelle.

Comme la scène précédente, celle-ci se déroule en trois temps. Deux panoramiques latéraux marquent le départ de Fatima du lieu de travail, comparable à une sorte d'envol. Le premier, de la droite vers la gauche, encadre sa marche vers une poubelle, pour une dernière tâche à accomplir [6]. Le second, dans le sens inverse, reprend la suite de sa marche, toujours à la traîne des autres femmes de ménage, qui, comme dans le plan [1], trottent et refont corps en direction de la navette [7]. Dans l'arrière-plan, des camions-poubelles garés révèlent un centre de tri des déchets, tandis que le départ d'un véhicule embarque le mouvement général de la scène vers la sortie [8]. Un troisième plan reprend à l'identique la composition [2], à ceci près que le jour s'est levé et que, sur le visage de Fatima, la vexation des remontrances a succédé à la fatigue, ou plutôt s'y ajoute, comme la goutte d'eau qui fait déborder le vase [9]. Son visage meurtri est encore une fois l'horizon de la scène et le véritable point d'ancrage de la séquence.

La journée de travail n'est pourtant pas encore finie pour

Fatima. Aux deux panoramiques latéraux précédents, succèdent cette fois deux panoramiques verticaux: la caméra traduit non seulement le mouvement de l'héroïne, mais son emballement, son accélération. Le premier accompagne normalement sa descente d'un escalier demi-tournant [10-11]. Le second, plus rapide, décrit son trébuchement, puis sa chute sur le palier d'en dessous, semant tous ses ustensiles de ménage sur les marches [12-13]. On retrouve la structure tripartite, avec un dernier gros plan, serrant de près le visage de l'héroïne, étendue sur une marche de l'escalier, mais aussi sa main contractée sur son épaule [14]. Celui-ci produit un effet assez sec de projection sur sa douleur et entérine la rupture provoquée par la chute. Fatima demande à l'aide, mais ne parvient pas même à crier assez fort pour se faire entendre.

Un dernier plan clôt la séquence, à travers une ellipse jouant du rapport cause-conséquence: après sa chute, on retrouve Fatima étendue sur son lit, le bras enveloppé d'une attelle [15]. À l'issue d'une série de panoramiques, la fixité du plan et sa composition frontale, très arrêtée, scellent la fin de la course effrénée de Fatima, renvoyée à ses pénates pour une période de convalescence indéterminée, mais aussi à ses propres limites (son corps endolori se meut à peine). Son accident ne reste pourtant pas sans conséquence: à son chevet (en amorce), Nesrine est là, à qui le dévouement sacrificiel de sa mère donne, selon ses propres dires, « encore plus la haine d'avancer ». ■



Motif

Le visage sous toutes ses coutures

Fatima ne fait pas mentir l'adage selon lequel le visage serait le miroir de l'âme. Au-delà de son propos, le film peut en effet se voir comme une ode au visage féminin à travers ses trois âges successifs, ceux de l'adolescence (Souad), de la majorité (Nesrine) et de la maturité (Fatima). L'art de Philippe Faucon réserve au visage une place de choix dans ses compositions. Il en est si souvent le point focal qu'il semble que le monde s'organise et tourne autour de lui. Le cinéaste orchestre à son endroit un double phénomène : non seulement le visage réfléchit la lumière extérieure (qu'elle soit naturelle ou artificielle), mais il rayonne en même temps d'une lumière intérieure, qui serait comme l'empreinte intime du personnage. Fort de ces deux fonctions, il apparaît comme une surface d'échange privilégiée, l'endroit où l'on peut lire le bousculement des impressions reçues et des émotions qui ne demandent qu'à sortir. Dans *Fatima*, comme dans beaucoup d'autres films de Philippe Faucon, le visage n'est pas un masque, surface ductile qui produit des faux-semblants, mais une plaque sensible, le révélateur lent d'une vérité de l'être qui s'affirme séquence après séquence, dans la longue foulée du film.

● Le visage comme lieu de l'échange

Fatima est un film d'échanges, de discussions, d'affrontements, dont le principal moteur est la parole. Chacun des échanges entre les personnages se noue donc, au niveau du dispositif formel, comme une mise en scène de la confrontation ou de la cohabitation des visages. Dans le premier cas, la figure privilégiée est celle du champ-contrechamp, qui consiste à décerner à chaque visage son propre espace (son propre cadre), puis à alterner ces espaces au montage selon les prises de parole et selon l'écoute. Faucon a souvent recours au procédé pour traiter du rapport conflictuel entre Fatima et Souad : l'opposition forte et la rupture consommée qui existent entre mère et fille se manifestent dans la dissociation du champ et du contrechamp. Souad ment, et son visage a tendance à se dérober au regard de sa mère, tandis que cette dernière recherche avec elle le contact frontal, face à face. Braqués l'un sur l'autre, leurs visages ne par-

viennent que rarement à trouver un terrain d'entente et d'apaisement (la scène du massage). En revanche, la complicité entre Fatima et Nesrine, voire leur identification mutuelle, se manifeste souvent par la réunion de leurs deux silhouettes dans le même plan, ou de leurs deux visages dans le même plan rapproché. Ce cas de figure peut occasionner la combinaison de plusieurs visages dans le plan et, pour ainsi dire, des bouquets d'affects ou des bouquets d'expressions.

● États variables du visage

Car le visage se donne à voir également comme une climatologie des sentiments ou une historiographie du vécu. Pour Fatima, c'est un parchemin sur lequel s'inscrivent peu à peu les épreuves du quotidien. Dans la navette qui l'emmène, très tôt le matin, sur son premier lieu de travail, ses traits alourdis témoignent de la fatigue accumulée et son regard soucieux des humiliations à encaisser. Il est de la nature du personnage d'encaisser, de prendre sur lui, et d'en garder les traces. Dans une scène remarquable, où sa colocataire Leila ramène Nesrine en voiture, cette dernière craque, parce qu'une voisine vient de l'admonester : c'est alors comme si son visage envahi par les larmes, secoué de crispations, expulsait toute la pression sociale qui pèse sur elle, ouvrant tout à coup une brèche sur sa détresse intérieure. Nesrine est alors filmée à travers le pare-brise de la voiture, sur lequel glissent les reflets de l'extérieur, dans une surimpression sans trucage de son visage avec le ciel.

Plus tard, cette même Leila, elle aussi issue d'une famille immigrée, sera filmée en train de se maquiller devant un miroir (au son de la chanson « Osez Joséphine » d'Alain Bashung) : son visage fardé, dédoublé par le reflet, témoigne d'une évolution des mœurs par rapport à la génération des parents. Par moments, le visage se dévoile, notamment quand Fatima tombe dans les escaliers et que son faciès semble s'enfoncer sous une marche, absorbé par la douleur, ou quand Souad se détourne pour pleurer, dans la voiture de son père. Mais il peut aussi être le signe d'une gloire retrouvée et le centre d'un véritable rayonnement. Lorsque Fatima se confie enfin au docteur Keltoum Merbaki, qui parle sa langue, la caméra sort d'un rapport frontal et se déporte à 90° pour la filmer de profil : son visage se détache alors d'un contre-jour diffusé à travers les stores en arrière-plan. À ce moment décisif où elle exprime sa pensée, Fatima est devenue une icône. ■

Figure La fixité

Tourné avec des moyens modestes, *Fatima* se caractérise avant tout par son dépouillement, sa simplicité, la ligne claire de son récit, la discrétion de sa mise en scène. Cette austérité de façade n'est pas assimilable à une absence de style, mais renvoie bien au contraire à des partis pris formels très forts et assumés jusqu'au bout. Celui d'entre eux qui frappe le plus, tant il semble aller à l'encontre des pratiques dominantes du cinéma contemporain, est sans doute le choix de la fixité, qui s'applique à la plupart des cadres (dans un film qui sait s'emparer du mouvement, lorsque celui-ci s'impose). Cette fixité ne répond pas seulement à un impératif économique (poser la caméra sur pied revient moins cher que de poser un travelling ou de disposer d'une grue), mais indique aussi les contours d'une attention portée entièrement à la rencontre de l'autre, délestée du poids d'une volonté démiurgique, définissant ainsi autant une esthétique qu'une éthique du regard.



● Une fenêtre ouverte sur un monde

Dans *Fatima*, la caméra ne bouge qu'à des occasions très ponctuelles et bien précises, c'est-à-dire pour accompagner le déplacement d'un personnage. La plupart des scènes sont filmées en plan fixe, qui contient la situation décrite et, à l'intérieur de celle-ci, l'ensemble des échanges et des gestes qui la constituent. Cette fixité est, semble-t-il, d'abord la marque d'un retrait : il s'agit de dissimuler le plus possible la présence de la caméra, de limiter sa « vie » propre (ses trajectoires, son mouvement), d'évacuer son dispositif technique hors de la zone de conscience du spectateur, pour donner en revanche un accès privilégié à cette autre présence qui lui fait face, à savoir celle des acteurs (et à travers eux des personnages qu'ils interprètent). Le cadre retrouve alors cette fonction de « fenêtre ouverte sur le monde », qui était en quelque sorte déjà celle des vues Lumière à l'origine du cinématographe. Son immobilité accentue l'importance de ce qui est mobile à l'intérieur du plan, de ce qui vit et palpète sous nos yeux. Fixité qui, de plus, ouvre une sorte d'espace scénique centripète, un petit théâtre informel délimité par les bords du cadre, que le spectateur est invité à balayer des yeux, sans que la caméra ne dirige outre mesure son regard. Le procédé réduit le découpage

des scènes au strict nécessaire, chaque coupe étant investie d'une netteté tranchante et d'une importance accrue. Ceci correspond à une conception unitaire de l'espace-temps, continuum qui ne saurait être excessivement morcelé sans qu'on le dénature. Entrer dans un plan, c'est s'immiscer dans un mouvement, dans une dramaturgie qui a déjà commencé, de même qu'en sortir revient à s'en éclipser, à laisser les choses là où elles sont.



● Une fixité transcendée

La fixité se retrouve encore à travers les mouvements de caméra, pour la plupart des panoramiques : le cadre pivote pour accompagner le déplacement d'un personnage, mais reste arrimé à un point de vue unique. Elle se retrouve même dans la façon de filmer les corps, souvent saisis dans des postures qui tendent à l'immobilité : quand mère et fille se retrouvent dans leurs chambres respectives, allongées sur leurs lits, pour écrire ou réviser ; quand Fatima se confie au docteur Keltoum Merbaki, la caméra isolant son profil dans une pose stable. Dans les films de Faucon, les êtres se définissent souvent selon deux polarités : l'une portée par le mouvement et leur volonté d'émancipation, l'autre glissant vers le hiératisme, la fixation des postures – et l'on reconnaît alors en eux les modèles en vue d'un portrait [cf. *Mise en scène: L'art du portrait*]. Œuvre ici une logique de décomposition, de déliement, qui vise à pénétrer la nature même d'un personnage.

Ces figures déclinées de la fixité se doublent toutefois d'une dimension supplémentaire, qui leur est consubstantielle, à savoir celle de la lumière. On constate en effet que l'éclairage des scènes, dans *Fatima*, se distribue souvent selon de grandes entrées de lumière, à travers les fenêtres ou les autres ouvertures sur l'extérieur, pour inonder les intérieurs et rejaillir sur les personnages. Ce trait n'est pas sans évoquer, par exemple, l'inspiration d'un Johannes Vermeer (1632-1675), peintre baroque hollandais dont les intérieurs et les scènes de genres (*La Laitière*, *L'Astronome*) sont généralement baignés d'un jour provenant d'une source latérale. Les protagonistes de *Fatima* baignent également dans cette luminosité, substrat de leurs affects, de leurs humeurs ou de leurs sentiments. La simplicité dépouillée des décors, jusque dans leur plus strict prosaïsme, s'en trouve teintée d'une touche picturale : les couleurs discrètes des papiers peints, des robes de chambre, des foulards, parfois même les chaises rouges et vertes d'un réfectoire, redécorent le monde environnant selon une gamme modérément bariolée, sans jamais verser dans la « grisaille » sociologique ou le « glauque » du drame vériste. Dans ces moments, la fixité du cadre ne convoque pas autre chose que la toile d'un tableau. ■



Parallèle Odalisques et orientalisme

Dans *Fatima*, un motif fugace mais insistant s'invite à plusieurs reprises dans le cours du récit : celui des femmes allongées sur leur couche. Tranche de solitude dans le parcours des protagonistes, ce motif n'apporte rien de particulier à leur histoire, sinon des moments de pause et de respiration, et pour le spectateur de pure contemplation, qui pourraient passer pour des temps morts et inutiles s'ils ne restituait à la fois une vérité du personnage et la secrète pulsation de leur existence. Toutefois, ces scènes d'intimité ne vont pas sans réveiller le souvenir des odalisques, dont le sujet s'était largement répandu dans la peinture française du XIX^e siècle. Les odalisques étaient des vierges de harem représentées le plus souvent en position allongée, partiellement dénudées ou recouvertes de voilures suggestives. Évidemment, le contexte post-colonial du film de Philippe Faucon se situe à mille lieues de l'imaginaire exotique et largement fantasmagique qui pouvait se manifester à travers les odalisques peintes, mais on retrouve pourtant ici et là une célébration comparable de la beauté du corps dans son alanguissement (que celui-ci soit concupiscent ou pudique), diffusant une touche plus ou moins appuyée d'érotisme.

Dans l'histoire de l'art, les influences croisées entre les cultures occidentales, méditerranéennes et orientales sont légion. Le cinéma de Philippe Faucon et l'orientalisme du XIX^e siècle peuvent être considérés comme deux moments distincts de cette histoire, bien qu'appartenant à des contextes en tous points différents. L'œuvre de Faucon s'inscrit dans le sillage de la décolonisation, pour en observer certaines des résurgences sur notre présent et rendre visible les minorités françaises qui héritent de cette séquence historique douloureuse. À l'autre bout du spectre, l'orientalisme prend son essor avec l'effondrement de l'Empire ottoman et l'expansion du colonialisme européen. L'expédition en Egypte de Napoléon Bonaparte (1798-1801), la guerre d'indépendance grecque (1821-1829), la campagne de Charles X en Algérie, puis la prise d'Alger (1830), marquent fortement les esprits et irriguent les représentations du siècle. La vogue orientaliste, dérivée du romantisme, imprègne tous les domaines artistiques, en particulier le roman, avec Gustave Flaubert (*Salammbô*, 1862) ou Théophile Gautier (*Le Roman de la*

momie, 1858), mais connaît son plus grand retentissement dans la peinture, devenant quasiment un courant à part entière, à travers des personnalités aussi différentes qu'Eugène Delacroix (*Femmes d'Alger*, 1834) ou Jean-Auguste-Dominique Ingres (*Le Bain turc*, 1862). Le sujet des odalisques est sans doute celui qui a le plus prêté le flanc à l'investissement des fantasmes licencieux ou ornementaux de l'époque, mais il impliquait en même temps l'enjeu réaliste de figurer le corps féminin dans une posture audacieuse, complexe et inattendue.

Après une dure journée de travail, un plan du film nous montre Fatima à demi assise sur son lit, la chevelure libérée de son voile et glissant sur ses épaules, simplement revêtue d'une robe de chambre rose pastel, consignante ses écrits à la lueur tamisée d'une lampe de chevet. On songe alors à l'*Odalisque* de Camille Corot (1871-1873), elle aussi assise et appuyée sur son bras, teintée de pourpre et perdue dans des pensées qui ressemblent au sommeil. Plus tard dans le film, on verra Souad, sa plus jeune fille, le dos découvert, allongée sur le ventre dans la pénombre d'un demi-jour filtré, les mains de sa mère lui administrant un massage. Souad, s'abandonnant, laisse alors dériver son regard dans le vide, comme la fameuse *Odalisque (Femme d'Alger)* de Pierre-Auguste Renoir (1870). Mais la séquence la plus évocatrice à cet égard est un long passage entre Nesrine et sa colocataire Leila, deux étudiantes de 18 ans qui expérimentent pour la première fois l'indépendance et l'éloignement du giron familial. Elles se sont apprêtées pour sortir, mais à la dernière minute, Nesrine fait marche arrière et se braque sur ses révisions. À son retour Leila lui confiera avoir eu sa première expérience sexuelle. Toute la scène organise des duos dans l'image entre les jeunes femmes en pleine ouverture à la sensualité, s'habillant ou se découvrant, l'une assise et l'autre allongée sur le lit. La beauté lisse des corps n'est pas exaltée, mais délicatement soulignée, laissant par moments affleurer des réminiscences pudiques d'Ingres et de la pureté de ligne de sa *Grande Odalisque* (1814). ■

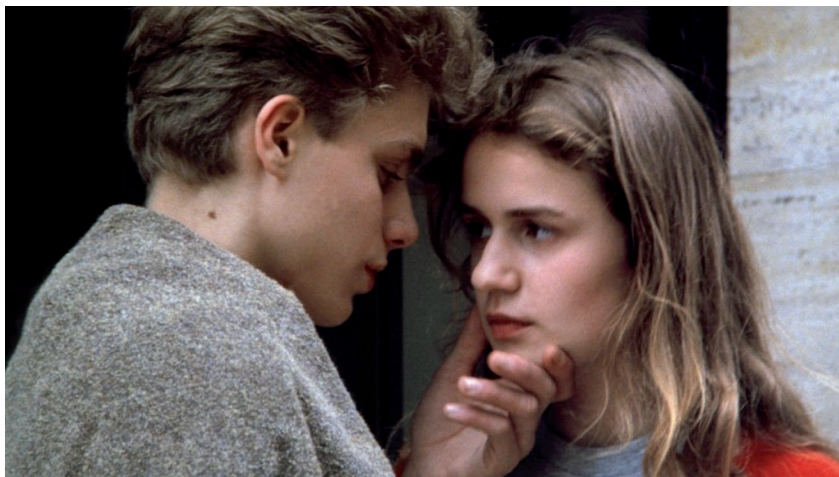
Filiations

L'école française du réalisme

Fatima s'inscrit dans un courant qui traverse toute l'histoire du cinéma français, pour remonter même jusqu'à celle des arts traditionnels, à savoir le réalisme. Le réalisme ne peut être assimilé ni à un genre, ni à un mouvement, ni une tendance, mais désigne une tension active dans toute l'histoire de l'art, une conquête jamais achevée et sans cesse remise en chantier, à chaque époque et à chaque génération. En peinture ou en littérature, le réalisme du milieu du XIX^e siècle a contesté la quête d'idéal ou les ornements lyriques du romantisme, en s'intéressant aux objets alors considérés comme triviaux ou indignes d'attention. Au cinéma, le réalisme se détourne de la vocation exclusivement divertissante et spectaculaire que l'on reconnaît communément aux œuvres. Prétendant éviter les représentations déformantes ou biaisées, ce courant ne propose pas au spectateur de s'évader dans un monde de fantaisie, mais de reconnaître, comme à la surface d'un miroir, certaines dimensions du monde ou de la nature qui l'entourent, voire de sa propre nature humaine. Le cinéaste dit «réaliste» a donc tendance, d'une part, à dissoudre les artifices du romanesque, et, d'autre part, à prendre le contre-pied des régimes insolites ou extraordinaires, pour élire ses sujets dans le commun, voire dans le prosaïque. N'est-ce pas précisément ce que fait Philippe Faucon en choisissant de relater le quotidien non romancé d'une femme de ménage ?

À travers l'esthétique épurée de Philippe Faucon, on peut reconnaître l'influence de deux maîtres du cinéma français qui appartiennent, chacun à leur façon, à l'école étendue du réalisme – courant si protéiforme qu'il accueille parfois des méthodes en tous points opposées. Le premier d'entre eux, Robert Bresson (1901-1999), a inventé une écriture unique des images et des sons, en se proposant d'évacuer tout ce que le cinéma traditionnel pouvait conserver d'influence théâtrale, que ce soit dans les conventions du jeu d'acteur ou dans la façon de construire un plan. L'auteur du *Journal d'un curé de campagne* (1951) et de *Pickpocket* (1959) visait une expression purement cinématographique, une matité du sensible qui puisse conférer à chaque objet une valeur à la fois matérielle et abstraite. Sa recherche se fondait en grande partie sur le statut de l'acteur : le cinéaste s'était progressivement débarrassé des comédiens professionnels pour leur privilégier des amateurs, qu'il appelait ses « modèles » et desquels il requérait un jeu sans intentionnalité, à même d'ouvrir directement sur le mystère de leur présence.

À nos amours de Maurice Pialat © DVD/Blu-ray Gaumont



Bien que moins radicale dans sa recherche, la direction d'acteurs de Philippe Faucon résonne pourtant avec celle de Bresson. Non seulement il attribue le rôle-titre à une amatrice sans expérience (Soria Zeroual), mais il repousse les conventions naturalistes (qui sont aussi, rappelons-le, des conventions théâtrales) pour laisser affleurer la singularité et la musique personnelle des comédiens, jusque dans leurs couacs et leurs dissonances.

L'autre grand cinéaste que convoquent les films de Philippe Faucon est Maurice Pialat (1925-2003). Ce petit-cousin acerbe de la Nouvelle Vague, apparu dans son sillage mais sans jamais s'identifier à elle, est le père d'une œuvre réduite (10 longs métrages et un feuilleton télévisé) mais essentielle, s'étant attaqué aux pesanteurs de la fiction traditionnelle pour creuser la voie d'une sensibilité écorchée vive. Inspirés pour la plupart de la vie personnelle de leur auteur, des films tels que *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972), *Loulou* (1980) ou *À nos amours* (1983), exposent les relations intimes et sentimentales de leurs protagonistes, jusque dans leurs aspects les moins aimables et parfois les plus hystériques, appuyant souvent «là où ça fait mal». Son style sec et abrupt, marqué par une absence totale de fétichisation de la technique (et non pas d'un mépris pour elle, comme on a bien voulu le dire), se caractérise par sa recherche d'intenses moments de vérité. Philippe Faucon est l'héritier de cette méthode, devant moins au suivi scrupuleux d'un scénario bien ficelé, qu'à un travail constant de recherche sur le plateau de tournage, où le film s'invente au jour le jour. C'est à ce prix que *Fatima* regorge de scènes plus vraies que nature, au cours desquelles surgissent des gestes, des attitudes, des traits inimitables, qui n'auraient jamais pu se concevoir dans l'écriture d'un scénario (notamment l'accent si particulier d'une héroïne qui ne maîtrise pas le français). Dès son premier long métrage, *L'Amour* (1990), Philippe Faucon rendait une sorte d'hommage déguisé à Pialat, à travers le personnage d'une lycéenne de Saint-Denis ayant des flirts à répétition avec les garçons de son âge et dévoilant une relation mimétique avec son père. Impossible de ne pas voir en elle un reflet de la relation nodale d'*À nos amours*, entre la jeune Suzanne (Sandrine Bonnaire) et son père, interprété par Pialat en personne. La jeune génération de cinéastes des années 1990, à laquelle appartenait Faucon, le prit au sérieux et fit de lui son « père » tutélaire. ■

Pickpocket de Robert Bresson © DVD MK2



Critique

« (...) C'est dans le portrait de ces relations [entre mère et filles] que Philippe Faucon parvient à faire ressurgir l'émotion la plus palpable, là où les enjeux individuels se trouvent pris au miroir des proches, où débordent des personnalités, où les relations d'amour se compliquent de sentiments mêlés. C'est aussi par là que le film joint à son ancrage sociologique déterminé une possibilité d'ouverture des situations, qui résonnent souterrainement de ces courants familiaux.

On croit à un cinéma de personnages (les titres de Philippe Faucon sont souvent des prénoms) mais c'est au moins autant un cinéma de parcours et d'exemplarité, qui vise à un tableau nuancé de la réalité. La justesse, et la forme de reconnaissance qu'elle implique d'une situation donnée, demeure l'horizon du film qui se consacre aux divers états sous lesquels se manifeste la globalité d'une situation. *Fatima* écrit pour ses filles (situation singulière, qu'on ressent peu comme telle) et invoque d'elle-même toutes les *Fatima*. La reconnaissance, la compréhension recherchées valent pour un ensemble auxquels sont rattachés les personnages : lors de la révélation des résultats des examens, un plan furtif sur une jeune fille voilée suggère la somme des autres destins d'enfants d'immigrés se profilant derrière celui de la fille aînée. Rien ne semble ici laissé au hasard. Le film part des situations pour arriver aux personnages, et revient aux situations. Il se trouve ainsi bouclé sur lui-même et le jeu de ses nuances plus qu'il n'y paraît.

À son meilleur, il suscite une identification forte qui fait pénétrer au cœur de tiraillements complexes, de colères justes, de tristesses infinies ou de sursauts joyeux. Mais les limites de la représentation sont évidentes quand tout se trouve ainsi bordé, filtré par la nécessité de modeler et remodeler une poignée de circonstances, sans bifurcation possible, jusqu'à en surdéterminer les contours. Le dernier plan, à ce titre, échoue assez ironiquement à saluer l'autonomie de son personnage, trop évidemment appuyé. Par cet émail de notations qui convergent dans leur représentation du quotidien, tout finit par faire signe avec un peu trop d'évidence et d'application. Mais c'est par l'incarnation de ces parcours disposés en récit familial que se joue pour le film le saut hors de l'état de fait, de l'étude de cas, du pur constat sociologique. C'est la vitalité insufflée par l'interprétation (notamment des deux sœurs) qui rehausse de son tempérament la volonté de transparence du scénario, en sachant jouer de légèreté mais aussi, notamment, quand s'expriment des frustrations qui ramènent au cœur même de la fiction cette cristallisation d'un environnement quotidien qu'il faut, à certains, véritablement combattre pour le transfigurer. On se trouve donc, devant *Fatima*, comme pris par la main, comptant les pierres au bord du chemin, certain de ne pas se perdre. Reste l'étonnante douceur avec laquelle cette main nous conduit.»

Florence Maillard, *Cahiers du cinéma* n°715, octobre 2015

Au moment de la sortie en salle de *Fatima*, les *Cahiers du cinéma* ont publié sans doute la critique la plus mitigée du film, alors que la presse, dans son ensemble, s'était montrée presque unanimement élogieuse à son sujet. Le texte est intéressant en ce qu'il fait part d'un sentiment mêlé, nourri à la fois de gêne et d'émotion, sans pour autant aboutir à une condamnation du film. Au contraire, la rédactrice articule minutieusement ses reproches à ce que le film peut par ailleurs receler de précieux, donnant le sentiment que le film se situe sur une bascule fragile, toujours à deux doigts de verser d'un côté ou de l'autre.

La nature du reproche adressé consiste à voir dans le film une forme d'« exposé » d'un donné social, ce que l'auteure formule en parlant d'un « tableau nuancé de la réalité ». Cette exposition des faits sociologiques, par laquelle le récit se construit, nuitrait en quelque sorte à la singularité des expériences rapportées, d'abord parce que chaque scène se rapporterait à une sorte de démonstration, où « rien ne semble laissé au hasard ». Ensuite, parce que les personnages portent toujours à travers eux l'enjeu de représenter toute une catégorie de population, ce qui les empêche d'accéder à une individualité propre et les ramène ponctuellement à des généralités. On perdrait donc, en quelque sorte, la part excédentaire du quotidien, le relâchement que contient le sentiment de la vie vécue. De plus, le film se trouverait pris dans une forme de « directivité », de schéma linéaire, qui révélerait une pensée « appliquée », collée aux faits, sans invention (« sans bifurcation possible »).

On comprend que ce qui est critiqué ici n'est autre que le didactisme du film, ou, en d'autres termes, sa visée de pédagogie sociale. Florence Maillard regrette que le film ait trop à expliquer, trop de significations à délivrer, pour ouvrir sur une réelle description de l'existence, qui ne saurait se résumer, comme ici, à l'unique aspect décliné sous tous les angles des « difficultés de l'intégration ». Le spectateur est « pris par la main », guidé à travers une série de symptômes sociaux qui convergent pour « modeler les contours » d'une situation globale. Selon l'auteure, cet effet explicatif est heureusement nuancé dès que les affects familiaux sont mis en avant, et interfèrent avec le constat sociologique, comme pour le parasiter ou l'enrichir de l'intérieur ; se manifeste alors « une possibilité d'ouverture des situations, qui résonnent souterrainement de ces courants familiaux ». La menace qui pèserait sur le film serait son surmoi surplombant de signification sociale, très unidirectionnel, alors que sa narration très ouverte sur l'instant, au niveau de chaque scène prise isolément, autorise une forte et belle présence des êtres. Cette remarque recèle, semble-t-il, un a priori négatif à l'encontre du souci didactique du film, alors qu'il n'est pas interdit de considérer celui-ci comme une vertu. À plus forte raison si cette volonté explicative n'a rien d'édifiant, ne bride pas l'incarnation des personnages ou l'intensité des relations décrites. Le didactisme est souvent disqualifié par la critique, pour empiéter sur le domaine de l'esthétique pure. Pourtant, on peut très bien le percevoir comme un régime esthétique à part entière, c'est-à-dire comme un effort de clarification produit en direction du spectateur. C'est d'ailleurs là que réside l'ambition de *Fatima* : éclairer les invariants d'une situation donnée tout en restituant les variables des existences en jeu. ■

FILMOGRAPHIE

Quelques films de Philippe Faucon

La Désintégration (2011), DVD, Pyramide Vidéo.

Dans la vie (2008), DVD, Pyramide Vidéo.

La Trahison (2005), DVD, Éditions Montparnasse.

Samia (2000), DVD, Éditions Montparnasse.

Deux téléfilms de Philippe Faucon

L'Amour est à réinventer (1996), DVD, Antiprod.

Muriel fait le désespoir de ses parents (1995), DVD, Outplay.

BIBLIOGRAPHIE

Entretiens

- Ariane Allard, Dominique Martinez, « Entretien avec Philippe Faucon », *Positif* n°656, octobre 2015.

- Jacques Mandelbaum, « Pour Philippe Faucon, il faut trouver la vérité de l'interprète », *Le Monde*, 6 octobre 2015.

- Julien Gester, « Je voulais mettre en avant des figures absentes à l'écran », *Libération*, 6 octobre 2015.

- Jean-Michel Frodon, « S'inscrire dans un lieu, s'approcher des visages », *Cahiers du cinéma* n°608, janvier 2006.

- Frédéric Strauss, « Entretien avec Philippe Faucon », *Cahiers du cinéma* n°456, mars 1993

Articles

- Julien Gester, « Fatima, haut la main », *Libération*, 6 octobre 2015.

- Thomas Sotinel, « La beauté d'une héroïne invisible », *Le Monde*, 6 octobre 2015.

- Eithne O'Neill, « Ce que persuader veut dire », *Positif* n°656, octobre 2015.

- Florence Maillard, « Fatima et toutes les autres », *Cahiers du cinéma* n°715, octobre 2015.

SITES INTERNET

Morgan Pokée, « Dans la vie », Critikat, 7 octobre 2015 :
↳ critikat.com/actualite-cine/critique/fatima

Mathieu Macheret, « Une politique du personnage », présentation du cinéaste à l'occasion d'une rétrospective à la Cinémathèque française, octobre 2015 :
↳ cinematheque.fr/cycle/philippe-faucon-90.html

Vidéo

Bernard Benoliel, Philippe Faucon, « Philippe Faucon : une leçon de cinéma », La Cinémathèque Française :
↳ vimeo.com/149144124

Élisabeth Lequeret, Sophie Torlotin, « Tous les cinémas du monde : Fatima, héroïne du quotidien », RFI :
↳ youtube.com/watch?v=Wx6tf3s4Q9I

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

En quatre-vingt minutes ramassées, *Fatima* chronique avec pondération et sensibilité le quotidien d'une femme de ménage d'origine maghrébine qui s'épuise au travail pour que ses deux filles puissent poursuivre leurs études : l'aînée, Nesrine, qui se plonge à corps perdu dans des études de médecine et la cadette, Souad, lycéenne qui dégringole sur la pente du décrochage scolaire. Nées en France, elles ne parlent pas la même langue que leur mère, qui souffre de son côté d'une profonde déconsidération au sein de la société française. Alors, le soir, dans sa chambre, Fatima consigne sur des carnets des confessions poétiques qui décrivent sa vie et son ressenti de tous les jours. Inspiré des recueils poétiques de Fatima Elayoubi – *Prière à la lune* (2006) et *Enfin, je peux marcher seule* (2011) –, ce huitième long métrage de Philippe Faucon dresse un portrait de femme exemplaire, aussi humble dans sa forme qu'ambitieux dans son propos. Comme à son habitude, le cinéaste s'attache avec patience et précision à rendre visibles les invisibles, ainsi qu'à déjouer les logiques médiatiques qui rangent trop souvent les minorités dans des cases. *Fatima* décrit par le menu une intégration difficile mais possible, au prix parfois d'efforts démesurés, mais sans faire prévaloir l'engrenage social sur l'incarnation des personnages. Au contraire, ceux-ci rayonnent et existent intensément, grâce au talent du cinéaste pour filmer les visages, mais surtout par l'alliance subtile de comédiens professionnels et non-professionnels, faisant de *Fatima* une réussite unique dans le cadre du cinéma français.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA