

Fatima de Philippe Faucon

Analyse de Charlotte Garson

(critique de cinéma)

Dans la vie des immigrés

Aborder *Fatima* avec les élèves consistera d'abord à prendre acte d'une œuvre qui fait exister à l'écran des personnages qui n'ont pas eu historiquement droit de cité dans la fiction. Philippe Faucon est sans doute le cinéaste français qui a le plus centré ses films autour de personnages issus de l'immigration maghrébine. Né au Maroc, il a grandi au moment où le souvenir des guerres d'indépendance était encore vif et douloureux – ce sur quoi il est revenu en abordant la Guerre d'Algérie à travers le sort « impossible », intenable, des harkis, dans *La Trahison*, tiré du roman de Claude Sales.

Mais une grande majorité de ses films se consacre à des portraits, en particulier féminins : les adolescentes et jeunes adultes de *Sabine* (1992), *Muriel fait le désespoir de ses parents* (1995) ou encore la Marseillaise *Samia* (2000) ; les femmes mûres de *Dans la vie* (2005), une juive et une arabe de Toulon qui viennent à se fréquenter et à s'apprécier malgré les pressions de leur entourage. Partout, la discrimination dont font l'objet les immigrés affleure, bien que nulle part, chez Faucon, elle ne prenne la forme du film à thèse, de la thématique à résoudre ou à traduire dans une fiction qui viendrait l'illustrer de manière archétypale. La figure clé de la primauté de l'individu a pour nom Selima, dans *Dans la vie* : fille de parents algériens immigrés sur la Côte d'Azur, elle est confrontée en tant qu'infirmière au racisme quotidien, même « pas méchant ». « *Vous n'aimez pas les Arabes ? Eh bien aujourd'hui c'est une Arabe qui vient vous faire vos soins* », réplique-t-elle sans animosité au patient qui disait ne pas aimer les « *gens comme elle* » : aucun discours militant, aucune leçon, il s'agit d'affirmer que l'on existe et que l'on restera là. C'est en cela, bien plus que dans la direction d'acteurs ou le scénario, que le cinéma de Philippe Faucon peut être qualifié de réaliste.

Son film de 2010 *La Désintégration* raconte de manière implacable l'endoctrinement de jeunes gens qui les mène à commettre un acte terroriste. Inspiré par les témoignages de l'un des criminels qui ont perpétré les attentats du 11 septembre 2001, le scénario se détache d'un cas précis pour filmer un processus. La sécheresse du trait mais aussi la douceur de la mise en

scène tranchent par rapport à toute approche sensationnaliste. *Fatima* se présente ainsi comme l'avertissement de cette pente destructrice et autodestructrice qui saisit une jeunesse privée d'avenir ou qui se croit telle.

La discrimination conduit-elle au pire ? Relève-t-elle d'un déterminisme social impossible à endiguer individuellement ? *Fatima* se campe dans un triple portrait pour répondre triplement non. Inspiré d'une vie réelle, il ne relève donc d'aucun idéalisme. C'est en effet Fatima El Ayoubi, femme de ménage qui a décrit dans deux livres ses impressions et pensées d'immigrée en France bientôt séparée de son mari, qui sert de base au scénario. Mais comme à son habitude, Philippe Faucon ne saurait s'en tenir à du texte. C'est avant tout visuellement, par la lumière et le cadrage, qu'il travaille au portrait, par petites touches. En apparence, les saynètes ne sont pas liées, mais un examen plus précis du découpage révèle la cohérence du récit, sa fermeté – un cinéma « sans gras », selon l'expression de l'un des maîtres de Faucon, Maurice Pialat.

La brièveté du film explique l'impression d'être projeté *in medias res* dans la vie d'une mère divorcée et de ses filles. La virtuosité consiste à combiner un portrait (y compris au sens pictural), car Fatima est quasiment de tous les plans, et d'étendre le portrait au pluriel : c'est en confrontant la mère et les filles pour qui elle se nie, s'efface, dans un premier temps, que le récit fait émerger le désir de faire cesser le sacrifice pour promouvoir une affirmation de soi hors de tout discours édifiant. Trouver sa place, tel est le but de nombreux héros, mais Philippe Faucon centre sa mise en scène sur cette possibilité, construite peu à peu, pas à pas.

L'art subtil du portrait pluriel

Le cinéaste est d'abord face à un paradoxe : se focaliser sur une femme « bord-cadre », en marge, effacée, éclipsée. Il s'agit de la faire passer du flou au net, du bord au centre, et de faire advenir une parole. Il eût été facile de choisir une femme éclipsée ou opprimée par les hommes. Le scénario se débarrasse quasiment du père, le tient en tout cas en marge : généralement bienveillant mais remarié, il semble fréquenter seulement sa cadette mais communique néanmoins avec son ex-femme (il a vent de leur dispute, par exemple) et fréquente aussi l'aînée (une scène où il lui reproche de fumer). Aussi Fatima n'est-elle pas éclipsée par un homme, un mari qui lui ferait de l'ombre. Son parcours tiendra donc d'une libération qui ne peut venir que d'elle.

Prendre langue, à la fois en français (les cours) et dans sa langue maternelle dont elle maîtrise évidemment beaucoup plus de nuances : cette évolution de Fatima se fait à la fois via une identification avec sa fille aînée au parcours bien différent du sien, et via une confrontation avec sa fille cadette lycéenne. Il n'est pas sûr que ce soit la première relation, plus douce, qui soit finalement la plus utile à la mère. Aussi pourra-t-on comparer la scène de la dispute mère-fille avec une scène (l'une des scènes) de violence familiale du film de Maurice Pialat *A nos amours*. Dans ce film, une lycéenne de 16 ans entretient avec son père une relation plus tendre (autre extrait que l'on pourra rapprocher des scènes intimes entre Nesrine et Fatima), tandis qu'elle « explose » face à une mère à la théâtralité frisant l'hystérie. Le point commun du cinéma de Faucon avec celui de Pialat tient dans l'ancrage dans le jeu de l'acteur, qu'il soit ou non professionnel : c'est au moment du tournage (non du scénario ou du montage) que « prend » le film, sa justesse, même si le jeu prend l'aspect d'une mise à distance par rapport à la psychologie attendue – la deuxième influence, quoique elle aussi mise à distance, étant la conception de l'acteur selon Robert Bresson : le « modèle » bressonnien est en effet tout sauf un adepte de « l'actor's studio » qui reproduirait des affects en les revivant. Le texte, parfois susurré et à peine « marqué » par l'acteur, a la même sécheresse que celle du montage. Cinéma de regards et de gestes plutôt que de hurlements et d'effets, il ne renonce pas pour autant à la dramaturgie. Le récit est même d'une linéarité et d'une densité étonnantes : il se « passe » toujours quelque chose, jusqu'à une fin qui partout ailleurs aurait tenu du suspense *cheap* ou de l'apologue édifiant sur le valeureux parcours d'un enfant d'immigrés. Le point de « chute » du récit, marqué par un fondu au noir qui fait frôler le gouffre et le sur-place, précède une relance qui relève pour Fatima de l'analyse, de l'introspection. C'est avant tout dans le corps de l'héroïne que la relance doit s'opérer, de lui qu'il doit venir puisqu'il s'est, de façon psychosomatique, logé là. Aussi la radio des os de Fatima que tient la doctoresse dans un plan est-elle finalement « lisible » uniquement dans le texte poétique et personnel que Fatima ose lui lire avant de lui demander franchement son avis. A ce moment seulement, le corps individuel est mis en raccord, par le texte, avec « toutes les Fatima », masse irreprésentée de travailleuses grâce auxquelles d'autres femmes, plus chanceuses peut-être et en tout cas plus riches, exercent leur liberté.