

DE L'INTIME AU PLURIEL – ENTRETIEN AVEC CLÉMENCE HÉBERT

Cécile Walschaerts

Le bateau du père (75')

Réalisation, image et son: Clémence Hébert

Assistant: Jérémy van der Haegen

Montage image: Thomas Vandecasteele

Montage son: Julie Brenta

Mixage: Katia Madaule

Producteur délégué: Cyril Bibas (CVB)

Production: Centre Vidéo de Bruxelles - Michel Steyaert

Site do produtor: www.cvb-videp.be

Coproduction: Moviala Films; Wallonie Image Production (WIP); TV Tours

Site do filme: www.lebateaudupere.be

Avec l'aide du Centre du cinéma de la Communauté française et des télédiffuseurs wallons, du CNC, du Conseil de Basse-Normandie, du Conseil général de la Manche, de la Maison de l'Image (région Basse-Normandie), de Centre Image (région Centre).

Bruxelles, Janvier 2010.

Drame de famille (par Philippe Simon, Mars 2010, Bruxelles, Webzine.)

Un projet. Revenir sur les lieux de son enfance, revenir sur les lieux d'un drame familial qui touche au plus profond. Refaire l'épreuve d'un passé douloureux en y confrontant ceux pour qui la mémoire reste comme une plaie vive. Puis, en un lent mouvement d'apaisement, tenter d'en faire le récit, sorte d'exorcisme en quête de rédemption, où ce qui restait incompréhensible s'éclaire progressivement comme se révèlent les secrets et les non-dits d'une émotion trop grande.

Le film documentaire de Clémence Hébert, *Le bateau du père*, tient tout entier dans cette proposition qui conjugue épreuve et exorcisme. Emportant avec elle des lettres, des photos, des diapositives, des films vhs, ces traces d'un passé révolu, Clémence Hébert retourne à Cherbourg, ville de son enfance pour y louer une petite chambre d'hôtel. Là, avec une extrême rigueur et beaucoup de douceur, elle tente de comprendre ce qui lui est arrivé, à elle mais aussi à sa sœur, son

frère, sa mère pendant la longue descente aux enfers de son père et sa tragique conclusion. Son histoire est terrible, et rappelle ce qu'il y a de douleurs, de souffrances, de silences derrière l'anecdotique d'un fait-divers se résumant à quelques lignes dans un journal.

Pourtant, l'intérêt du *Bateau du père* dépasse les nombreuses implications, questions, révélations de l'histoire de Clémence Hébert, parce que celle-ci est avant tout une "filmeuse" et que, pour elle, le cinéma est l'instant du vivant. À voir son film, on a l'impression qu'elle est née avec une caméra dans les mains, et qu'elle possède dans ses bagages la mémoire filmée de tous les jours de sa vie. Ainsi, dès son retour à Cherbourg, elle filme tout ce qui lui arrive et construit son film dans ce présent qu'elle interroge. Elle filme sa chambre d'hôtel et son coup de téléphone à sa mère pour dire que son film est commencé, elle filme la maison où elle passait des vacances enfant et aujourd'hui abandonnée, elle filme ses errances dans les rues de Cherbourg et, surtout, elle mélange à ces images des images du passé, comme cette même maison au bord de la mer où une famille apparemment heureuse passait ses vacances.

Très vite, elle transforme sa chambre d'hôtel en un théâtre des profondeurs où, parmi les images éparses de son passé, elle convoque souvenirs et membres de sa famille pour y chercher une parole commune qu'elle voudrait définitive. Ainsi, sa sœur vient la rejoindre. Elle la filme lisant une lettre de son père jusqu'aux larmes et l'histoire prend corps, devient récit, s'impose. Archéologie d'un drame, son film est une longue rédemption où le cinéma joue le rôle de révélateur, l'acte de filmer créant des situations nouvelles, produisant au plus fort du réel. On peut éprouver un certain malaise à être confronté à ces vies difficiles, torturées, gâchées. On peut ne pas souscrire à cette quête impudique faite pourtant avec beaucoup de pudeur, mais il est difficile d'échapper à cette mise en vie par le cinéma que nous propose Clémence Hébert. Il y a, dans l'aventure qu'elle nous fait partager, une façon d'expérimenter ce qui nous relie et qui, quelles que soient nos réserves, suscite l'adhésion.

Entretien avec Clémence Hébert

Comment rendre compte du deuil? Comment filmer une expérience aussi intime et individuelle? Quelle place accorder à l'équipe technique, au monteur et – au final – au spectateur entraîné dans ce processus complexe? Une interview croisée de Clémence Hébert, la réalisatrice, Thomas Vandecasteele, le monteur, et Marie-Hélène Dozo, monteuse et collaboratrice des frères Dardenne, intervenue comme conseillère dans la dernière phase du montage.

Cécile Walschaerts - Quels ont été les choix de tournage? Quel dispositif a-t-il fallu mettre en place?

Clémence Hébert - Je tenais beaucoup au dispositif autonome. Au départ, ça n'a pas été facile de faire accepter que j'allais faire le son et l'image moi-même. Peu de gens du côté de la production ou des commissions étaient confiants par rapport à cela. L'expérience me faisait assez peur aussi, donc je me suis dit que j'allais d'abord travailler avec un assistant image et un ingénieur du son. Mais au bout de deux semaines, je me suis aperçue que cela ne fonctionnait pas. Ils me demandaient sans cesse quelle était leur place. Et la plupart du temps, ils m'attendaient sur le pallier... Cela ne fonctionnait pas à cause du sujet du film, il y avait quelque chose qui se cassait dans la relation avec les membres de ma famille. Le dispositif autonome permettait le lâcher-prise, la spontanéité. La technique n'était plus le problème central, on oubliait presque qu'on faisait un film et on se parlait vraiment tout à coup.

Malgré tout, il y avait "un filet". S'il y avait le moindre problème, des gens étaient là pour m'aider... L'assistant réalisateur, la directrice de production... Je veux dire que le risque, pour moi, était calculé. Je pouvais compter sur eux.

CW - Avais-tu un scénario, un canevas précis?

CH - Il y avait un scénario très écrit avec lequel il a fallu s'adapter. Lorsque je suis arrivée à Cherbourg, j'ai compris que j'avais fantasmé mes souvenirs et ma relation aux gens qui devaient être dans le film.

Dans le scénario, par exemple, je voulais m'intéresser beaucoup plus au monde des pêcheurs, le mettre en parallèle avec l'histoire familiale. J'ai beaucoup filmé les amis de mon père aussi. Le projet écrit était plus large car je croyais que pour être universel le film devait raconter plusieurs histoires. En fait, pour aller au bout de l'intime, il y a eu énormément de filtres à enlever. On m'aurait dit d'emblée: "Tu vas faire un film sur ta famille", j'aurais refusé ! Même chose au niveau de l'énonciation. Il a fallu s'adapter de nouveau. Au départ, le personnage principal du film devait être mon frère jumeau, mais il n'est pas venu. Au début, c'était donc "il" et non "je". Dire "je" a été très compliqué à assumer, je ne l'avais pas prévu. J'étais dans ma chambre d'hôtel, personne ne voulait être filmé, j'ai dû prendre quelqu'un... c'était moi.

CW - Comment t'y es-tu prise pour filmer ta famille?

CH - Très vite, le plus important était que chaque membre de ma famille accepte d'être dans le film. Il fallait qu'on arrive à créer ce moment où tout viendrait. J'essayais de ne pas forcer, je passais le plus de temps possible avec chacun d'entre eux jusqu'à ce qu'ils disent: "je suis prêt". D'ailleurs parfois ça pouvait venir très tard dans la nuit ou à un moment où je ne m'y attendais pas. Je n'étais pas forcément prête "techniquement". C'est ce qu'on comprend dans la séquence avec mon frère jumeau quand je l'interromps à cause d'un problème caméra.

Sinon quand je leur ai expliqué le projet, tout le monde a compris de quoi on allait parler. Ma sœur, ma grand-mère et mes deux frères se sont prêtés au jeu sans trop de difficultés. Ils avaient l'habitude d'être filmés par mon père puis par moi. La caméra n'était pas un élément étranger dans la famille. Ils avaient

confiance. Par contre, il y a eu un blocage du côté de ma mère. Au début, elle s'opposait beaucoup au projet, ça lui faisait violence. Elle le trouvait trop intime. Elle ne voulait pas faire partie du film. Et puis, au fur et à mesure, nous nous sommes réconciliées et elle a compris la nécessité, pour moi, de donner du sens à cette histoire. Alors elle a décidé de me parler. Et c'est quelque chose encore une fois qui n'était pas prévu. Je suis contente qu'il y ait eu cette réticence et cette évolution parce que ce n'est vraiment pas naturel de dire à sa famille qu'on va faire un film sur son histoire surtout quand elle est aussi douloureuse et honteuse parce qu'elle a touché à des tabous: l'alcool, le suicide, la solidarité inconsciente.

CW - Quelle distance t'es-tu imposée?

CH - La question de la distance, pour moi, ne devait surtout pas dire que j'étais distante. Surtout pas. Je revenais à Cherbourg pour me confronter à la disparition de mon père, à sa solitude, à ce que j'avais fui. Je voulais partager de vrais moments, une véritable émotion, je voulais retrouver une intimité avec mes proches. La bonne distance pour moi était donc un équilibre à trouver entre cette volonté de m'immerger de vivre réellement ce qui se passait et de faire un film.

Je devais être au plus près de mon histoire, de ce que je ressentais, avec une caméra légère, un dispositif intuitif comme "une caméra stylo" et en même temps, il fallait faire un film et penser en terme de narration, de dispositif, de problèmes techniques et de spectateurs. Pour que les sentiments puissent exister, il a fallu créer un quotidien : le quotidien du tournage, le quotidien du film. Il a fallu créer un "cadre fictionnel" dont la chambre d'hôtel est un élément très important. Le film n'aurait pas pu se dérouler chez ma mère ou chez ma sœur, par exemple, parce que ce quotidien-là ressemble trop à ma vie. L'hôtel m'a permis d'avoir une certaine distance par rapport au réel. Je n'étais pas chez moi, j'étais là pour faire un film et je ne sortais jamais de cela.

Avec l'assistant réalisateur, on a mis du temps à la trouver cette chambre d'hôtel. Il fallait qu'elle puisse correspondre à une ambiance; il fallait que cela puisse être vraisemblable au niveau économique, c'est-à-dire qu'on ne croit pas

un seul instant dans le film qu'il y ait un peu de budget, de préparation ni même une équipe.

Au bout d'un moment, c'est vrai, j'avais l'impression que je réglais mon deuil. Je vivais vraiment cette quête, j'avais peu de distance. En fait, je me suis aperçue à la fin du tournage – lorsque tout était apaisé, que c'était l'été et que j'étais rentrée à Bruxelles – que je m'étais complètement "mise en fiction". C'était déstabilisant de se prêter à ce jeu-là. J'étais devenue un personnage du film. Est-ce que j'aurais dû avoir plus de distance ? Je ne sais pas... Cela aurait fait un autre film.

CW - Comment s'est construit le film? Le fil rouge a-t-il évolué au montage?

CH - Lorsque nous sommes entrés en montage, nous avons procédé de manière tout à fait classique par un visionnage de ce qui avait été tourné par Clémence. En plus de sa famille, elle avait beaucoup filmé les amis de son père, ainsi que le monde des marins pêcheurs. Mais le film n'était pas là-dedans en fin de compte. Nous est très vite apparu évident qu'il ne s'agissait pas de dresser le portrait d'un disparu. Il a donc fallu faire des choix, mettre de côté des choses et se repositionner par rapport à cette matière, se demander ce que voulait réellement raconter Clémence et comment y parvenir.

Très vite ce sont les personnages qui ont structuré le film. Il y a l'aspect informatif des rencontres qui nous dessinent une histoire familiale et amorce des personnages. Mais il y a également la dimension émotionnelle. Clémence filme ses proches avec beaucoup de proximité et de manière très frontale. Nous nous sommes dit qu'il fallait restituer cela, laisser vivre les moments et les rencontres, qu'il ne fallait pas uniquement les utiliser pour apprendre quelque chose. Des choses se produisaient dans l'intimité, dans le rapport que Clémence entretenait avec les siens et cela servait de révélateur quant à sa présence et à la nécessité du film, parce qu'il s'agissait de retrouvailles qui dépassent l'épreuve du deuil. Par exemple, Mathilde, la sœur de Clémence, est le premier personnage que l'on rencontre. Elle nous apprend beaucoup de choses à travers les diapositives qu'elle

regarde et la lettre du père que lui fait lire Clémence. Mais il y a aussi la longueur des moments, les silences, qui révèlent l'état émotionnel des deux sœurs et la relation qu'elles entretiennent. Tout est posé à travers cette rencontre, même la caméra semble très affectée par ce qui est dit dans cette séquence.

Une des particularités du film est sa temporalité ; greffée à cette première matière tournée par Clémence, s'ajoutait "l'autre matière": quelques films de famille en VHS, des photos et des lettres du père de Clémence. La matière était donc assez importante, et très vite s'est imposée la nécessité de fonctionner sur une gestion particulière du temps : devaient s'imbriquer et se contaminer à la fois le présent, filmé par Clémence, et le passé par le biais des traces qu'avait laissées son père. Les images de Patrick devaient agir comme une empreinte du passé présentant la famille, le contexte, mais aussi et surtout comme une réminiscence, un souvenir derrière lequel courrait Clémence. Les vidéos de famille, ainsi que les lettres et photos étaient aussi le meilleur moyen de faire vivre l'absence, de reconstituer une image du père au travers du regard qu'il posait sur ses proches et sur lui-même. Il s'exprime donc et trouve ainsi une place dans le film, au même titre que les vivants.

CH - Nous sommes partis du principe que tout était matière (les photographies, les VHS, les lettres, les vidéos familiales, etc...). Au final, c'est la matière du tournage qui est restée le fil rouge du montage. La difficulté était d'articuler les choses. Comment introduire les archives? Comment insérer les moments de solitude? Cela rejoint un peu ce qu'on disait à propos du dispositif de tournage, c'est-à-dire être en immersion affective avec la matière (avec ce que ça raconte) et en même temps réussir à avoir un cap qui fait que l'on ne se laisse pas complètement emporter.

Je voulais aussi que la nature articule le film. Le film commence en hiver et finit en automne. Je voulais qu'il y ait un cheminement à travers la nature, à travers la lumière et les personnages. C'est drôle parce qu'au début du tournage, je parlais d'un entonnoir, de quelque chose de très large pour aller vers l'intime. Et puis, au montage, c'est exactement l'inverse qui s'est produit.

CH - Oui, c'est encore la question du regard. Au début du film, il est très fermé: l'image est sombre, les espaces sont clos, mais, petit à petit, on s'ouvre vers l'extérieur, la lumière, un apaisement.

CW - Comment rendre l'universalité de ce cheminement intime?

CH - Je suis intervenue assez tard dans le processus de montage, les principaux choix étaient déjà faits. Il y avait une unité, on était dans quelque chose d'intime qui s'exprimait, notamment, par un rapport très émouvant à la personne filmée et interrogée. Moi, cet équilibre entre l'intimité de son histoire et l'universalité, je trouvais que c'était déjà fait – j'étais déjà dans quelque chose d'universel. L'idée de quête était mise en place et le respect d'une certaine temporalité acquis. Mais les repères offerts au spectateur pour adhérer à cette histoire et suivre le cheminement de Clémence restaient encore confus. Ce qui était compliqué c'est qu'on est dans une sorte de déclinaison. Chaque personnage intervient sur un thème qui est figé dans le temps. Il n'y a pas de rebondissement, chacun amène sa version ou son intimité sur une situation. Il a fallu accepter l'idée d'une voix off pour que le spectateur comprenne dès le départ que c'est Clémence qui fait ce voyage, qu'il n'est pas dans une histoire avec un début, un milieu et une fin, il n'est pas dans une dramaturgie classique. Il fallait donc, dans la dernière phase du montage, faire en sorte qu'une situation ou des images abordées en amont du film aient une évolution, que cela puisse tirer le film du début à la fin, faire en sorte que ce qui est décliné au niveau de l'image, de la situation ou de la parole puisse former un film qui a sa propre histoire. Tout ce qui est dit devait donc être appuyé par une émotion. Il fallait associer l'état de Clémence à l'état de la personne interrogée juste avant. Pour que le spectateur ne se sente pas rejeté, il fallait donc très rapidement – dès le début du film – le mettre au même niveau que Clémence, faire en sorte qu'il ne reste pas en retrait mais qu'il partage avec elle des propos intimes qui, au final, ne le sont plus.