

Santiago Bertolino, réalisateur d'*Un journaliste au front*

Éric Perron

Volume 35, numéro 2, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/85214ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perron, É. (2017). Santiago Bertolino, réalisateur d'*Un journaliste au front*. *Ciné-Bulles*, 35(2), 4-9.



En couverture Santiago Bertolino,
réalisateur d'**Un journaliste au front**

« On s'entraide et la tension qu'il vit, il me la dit à la caméra, je deviens son ami, ce qui lui fait oublier la caméra... »

ÉRIC PERRON

Santiago Bertolino a rencontré Jesse Rosenfeld sur un bateau humanitaire destiné à la population de Gaza en 2011. Ce jeune journaliste indépendant de 27 ans, originaire de la région de Toronto, couvrait la situation en Palestine depuis déjà plusieurs années. « Le personnage m'a tout de suite fasciné. Il avait l'air passionné. Il travaillait à la pige et réussissait à vivre de ses articles tout en ayant un point de vue critique sur la situation, raconte Bertolino dans le dossier de presse du film sur le site de l'ONF. Je m'étais toujours demandé si c'était possible de vivre du journalisme engagé et Jesse en était la preuve. » On dit souvent que la force d'un documentaire est proportionnelle à la dimension de son ou de ses protagonistes. Bertolino avait trouvé celui de son prochain film. Ensuite, il faut le talent pour « exposer » le sujet. Avec **Un journaliste au front**, le cinéaste a brillamment accompli cette tâche. Entretien sur la mécanique de fabrication de ce documentaire, qui soulève mille questions sur les pratiques journalistiques, plus haletant que bien des fictions.

Ciné-Bulles: Votre film est très complet, on y voit tous les volets de la vie du journaliste indépendant Jesse Rosenfeld: son travail sur le terrain, ses déplacements incessants, ses négociations avec les rédactions, ses périodes d'attente — celle à Istanbul est fascinante —, ses discussions avec des collègues ou des guides-interprètes, la rédaction et la parution de ses textes, etc. J'ai trouvé aussi tout à fait pertinents, étant donné les risques de son métier, les passages chez ses parents à Toronto. Jusqu'à quel point ce documentaire était-il scénarisé au départ?

Santiago Bertolino: J'ai d'abord choisi le personnage que je voulais. Je cherchais une espèce d'aventurier, un journaliste engagé politiquement et qui réussit à faire sa place tranquillement dans l'industrie des médias *mainstream*. Je souhaitais observer ce qui allait advenir après le Printemps arabe, j'avais envie de faire en quelque sorte la suite du film **The Square** sur les événements égyptiens... Quand j'ai commencé à écrire le projet, Jesse était uniquement basé à Ramallah en Cisjordanie et il faisait principalement des articles sur la Palestine. Le résultat aura été que je l'ai filmé à un moment charnière de sa carrière où il a décidé de couvrir l'ensemble du Moyen-Orient, qui s'est mis à éclater de toutes parts. En débutant le film, je ne pouvais pas savoir qu'il y aurait une autre guerre à Gaza, ni la naissance de l'État islamique, encore moins cette vague de réfugiés syriens... Le vrai scénario, il s'est écrit au montage.

Vous suivez Rosenfeld finalement.

C'est ce que j'ai dit aux producteurs: on va le suivre!

Rosenfeld a-t-il posé des conditions au projet?

Il fallait faire attention de ne pas dévoiler ses sources. On devait aussi faire en sorte de ne pas pouvoir identifier clairement les éditeurs à qui ils parlent. Et puisqu'il ne *tripe* pas trop sur tout ce qui est plus personnel, il fallait toujours que ses réactions filmées soient reliées aux situations politiques, pas à ses sentiments. Pour ma part, je travaille pour avoir des scènes fortes émotivement, je souhaitais donc obtenir des réactions personnelles aux choses vécues, mais Jesse fait abstraction de ça. Les journalistes de guerre essaient toujours de mettre de côté leurs émotions, de les enfouir... Pour revenir aux éditeurs, quand ils communiquaient avec Jesse, il ne les informait pas que j'étais en train de filmer, qu'ils

étaient enregistrés à leur insu. On s'assurait ainsi qu'ils demeurent naturels. D'un autre côté, Jesse craignait de perdre des contrats si les éditeurs se savaient enregistrés. On s'est donc arrangés pour masquer leur voix, ça devient « un » éditeur en général. On sait qu'il parle souvent avec le *Daily Beast*, mais il y a eu aussi des discussions avec d'autres médias. Comme autre condition au projet, il y avait celle que je ne devais pas nuire à son rythme de travail. Il ne m'attendait jamais, il fallait que je coure sans cesse. S'il s'était rendu compte au début des tournages que je le ralentissais, il aurait arrêté la collaboration. Je devais donc m'adapter à son rythme. Si je lui demandais, par exemple, de sortir d'une voiture plus lentement, le temps que je me place à l'extérieur, ça ne marchait pas... (rires)

Une fois que le projet a été accepté par l'ONF, quels ont été les conseils des producteurs de l'institution pour la suite des choses?

Au début, le film était plus axé sur la politique au Moyen-Orient en suivant un journaliste sur le terrain et ça devenait difficile de tout expliquer en même temps. Les producteurs m'ont donc incité à bien décrire le métier de journaliste, son côté *freelance* et tout ça. Ce qui est bien avec l'ONF, c'est que lorsque je revenais de tournage, je pouvais faire des montages expérimentaux. Ces exercices permettaient de définir le style du film et les producteurs me donnaient leurs conseils sur ce qu'ils voyaient.

Vous disiez il y a un instant que vous alliez simplement suivre Rosenfeld. Mais aviez-vous une idée du moment où vous alliez arrêter de le suivre?

D'instinct, je me suis dit que j'allais le suivre une année. C'est drôle que vous me posiez cette question parce que j'y pensais tout à l'heure avant de venir vous rencontrer. J'ai trouvé la réponse... C'est un peu inconscient. J'arrête quand j'ai l'impression d'avoir capté assez de moments humains, des moments personnels pour faire un film. C'est à ça que les montages d'expérimentation que je faisais entre



Jesse Rosenfeld

deux tournages me servaient, je voyais ce que j'accumulais comme gamme d'émotions et si ça suffisait pour faire un long métrage, en suivant le style de film que j'aime faire : être proche d'un scénario de fiction, ne pas utiliser trop d'entrevues et faire ressentir aux spectateurs la *feeling* du terrain.

Il est indéniable que d'accompagner Rosenfeld sur tous les fronts enrichit votre documentaire. Diriez-vous qu'il y a eu réciprocité? Votre présence à ses côtés l'a-t-elle aidé dans son travail?

Je ne peux pas dire que ça l'a aidé... Je crois que ça l'a aidé. Ouais! quand même. À un moment donné, on forme un genre d'équipe. Il me considérait comme un photographe qui l'accompagnait. Souvent, les *freelance* travaillent en équipe, ils se trouvent des partenaires ponctuels. Au fil du temps, je suis devenu un peu son partenaire. Mon but, c'était de devenir son partenaire. On s'entraide et la tension qu'il vit, il me la dit à la caméra, je deviens son ami, ce qui lui fait oublier la caméra...

Peut-on penser que votre présence lui a nui?

Si j'avais nui à son travail, il aurait mis fin à notre collaboration, il aurait arrêté le film. Cela dit, ma présence a pu lui nuire à quelques reprises parce que je devenais parfois, inévitablement, lourd. Il devait m'aider à obtenir des permissions. C'était un peu mon prof, mon guide et ça le fatiguait de devoir me montrer des aspects du métier. Il me disait, par exemple : « En Égypte, ça prend une carte de presse égyptienne, donc il faut que tu ailles à tel bureau. » Au début, il m'accompagnait pour ces démarches. Mais c'était aussi ça un peu le but du film : je suis le gars naïf à qui il fait découvrir son métier.

Vers la fin, vous êtes tout près d'un front de guerre et il vous dit : « Moi, je n'ai pas besoin d'y aller! C'est ton film, si tu veux des images... Tu ne les auras pas ici... » Il n'y serait pas allé si vous n'aviez pas été là.

En fait, il voulait y aller. Cette idée de m'amener au front, c'était pour m'impressionner.

Mais il souhaitait que ce soit vous qui preniez la décision.

Il est difficile de faire la part des choses, ce sont des réactions spontanées... On entend davantage les balles, le niveau d'intensité augmente et là on se dit

que la situation devient de plus en plus dangereuse. Jesse dit qu'il n'a pas tant besoin d'aller au front pour son article, que si l'on y va, on peut se prendre une roquette. Mais comme on est une sorte d'équipe, il sait que je suis intéressé à faire des images, alors il me laisse la décision. (rires)

Il vous sermonne au Caire, le soir des élections, en vous ordonnant d'arrêter de filmer.

Ça dépend des pays, mais le fait d'avoir une caméra en Égypte rend les choses plus complexes, les autorités n'aiment pas trop les journalistes. Quand il est dans la rue, avec un seul calepin dans les mains, il est plus anonyme... Ma présence augmente donc les risques. Un journaliste de l'écrit peut couvrir un événement à quelques centaines de mètres de l'action, des barricades. Au début, je me suis rendu compte que je le mettais en danger, il allait dans des endroits où il n'était pas à l'aise seulement pour que je puisse prendre des images.

Par contre, il y a des lieux où vous ne l'avez pas accompagné. Je pense à cette séquence à propos d'un massacre à Gaza.

C'est presque au début du projet. Jesse quitte l'Égypte au moment où il commence à y avoir de plus en plus de tensions en Israël et en Palestine, mais la guerre de Gaza de 2014 n'a pas encore débuté... J'arrive par hasard deux semaines avant cette guerre. On documente un peu ce qui se passe en Israël et, en parallèle, Jesse essaye d'avoir l'autorisation de ses éditeurs pour entrer à Gaza. J'aimerais l'accompagner, mais pour y aller, il faut faire partie d'un média. L'ONF est considéré comme une maison de production, pas comme un média qui fait des *news* au quotidien. J'ai donc dû l'abandonner. C'est en allant à Gaza que Jesse devient vraiment journaliste de guerre, c'est la première fois en sept ans qu'il obtient le soutien d'un éditeur pour y entrer, il vit ainsi les bombardements de l'intérieur. C'est la première fois qu'il voit un massacre de ses yeux. Quand la guerre se termine, il revient chez lui pour se reposer et deux jours après son retour à Toronto, je suis allé l'interviewer. Je voulais l'avoir en état de choc post-traumatique. C'est lui qui a fait les photos du massacre que l'on voit dans le film; elles ont été publiées à l'origine par le *Daily Beast*.

S'agit-il de la seule fois où vous ne l'accompagnez pas?



Jesse Rosenfeld, Santiago Bertolino et l'interprète Ayar Mohammed Rasool en compagnie de combattants peshmergas

C'est arrivé deux fois. Quand il retourne à Gaza, je ne suis pas là non plus. Je n'ai jamais eu l'autorisation pour y entrer. On avait engagé un caméraman palestinien, qui travaille habituellement avec Al-Jazira, pour l'accompagner. J'étais en Israël et, le soir, Jessie me faisait des *débriefings* sur Skype. Pour ce segment, il devient un peu réalisateur, il dirige le caméraman qui est avec lui.

Dans un entretien sur le site de l'ONE, vous dites qu'un journaliste indépendant n'a pas de patron, qu'il n'a pas de rédacteur en chef qui lui dicte ses sujets. Mais s'il doit convaincre une rédaction avant de faire un sujet ou pour le vendre une fois écrit, cela revient au même non? C'est le média qui finit par décider!

Mais lui a la liberté, il n'a pas un seul éditeur... S'il a un refus, il peut aller voir d'autres journaux.

Il a certes cet avantage, mais la difficulté est de trouver chaque fois un acheteur pour ses reportages. Pourquoi un rédacteur en chef demande-t-il à Rosenfeld le budget du reportage envisagé, sans le gilet pare-balles, tout en lui disant qu'ils ne veulent pas lui enlever?

Parce qu'il avait mis le prix entier du gilet pare-balles dans le calcul, alors que cet achat doit être amorti sur plusieurs reportages. Tu ne factures pas le prix au complet d'un tel équipement à un éditeur. Il aurait fallu qu'il lui loue, peut-être, 50 \$ par jour. Il avait acheté le gilet spécialement pour ce reportage. Auparavant, quand il en avait besoin, il en louait un. Jesse a été un peu naïf là-dessus. Cette scène illustre aussi qu'étant donné qu'il commence à avoir une certaine reconnaissance, il tente

d'améliorer ses conditions de travail. Il savait qu'il poussait un peu, il a essayé...

Cette scène laisse penser que des rédactions tendent à négliger la vie des pigistes pour faire des économies.

Il y a de ça aussi, c'est un peu les deux. C'est difficile de trancher. La question a aussi pour objectif de connaître combien il avait payé son gilet, si le prix était honnête. Ce sont des gilets que l'on a achetés au Texas sur Internet, on s'en est acheté chacun un. Les gilets ont été livrés chez moi et, ensuite, je lui ai apporté le sien. (rires)

Parlant de gilet pare-balles, à quel moment avez-vous eu le plus peur durant tous ces tournages? Sur le front kurde, à 150 mètres des combattants de l'État islamique, ou lors de la panne de voiture en pleine nuit sur une route dans une zone de tirs?

C'est la même journée. Mais je dirais au front parce que les balles ne sont pas loin. Ma respiration augmente, je ne sais pas si on l'entend dans le film... À ce moment, tu vis vraiment le *trip* du journaliste de guerre, l'adrénaline monte, le cœur bat à toute vitesse, t'as l'impression que le temps ralentit. Ça fait un peu le même effet que lorsque tu as un accident de voiture... Tu mémorises tout *frame by frame*.

On ne voit pas très bien à quelle distance est la menace quand vous filmez à travers les sacs de sable. Sentiez-vous cette menace proche?

Là où le sifflement des balles était le plus proche, ce n'est pas aux sacs de sable — on est quand même

assez protégés —, mais juste avant d'y arriver. C'est pour se rendre à la ligne de front que c'est dangereux. À un moment donné, il y a un général qui t'explique que pour atteindre la prochaine zone sécurisée, il faut traverser en marchant un secteur où des *snippers* peuvent te tirer dessus. Normalement, ils sont assez loin et ils sont incapables de viser. Le truc, c'est de ne pas se mettre à côté des généraux, parce qu'habituellement, ce sont eux qui sont visés, pas la presse. Mais ça devient stressant (rires). Tout à l'heure, on parlait du fait que c'est moi qui avais pris la décision d'aller jusqu'au front. Eh bien, cette décision, je l'ai prise en regardant les militaires, je regardais s'ils avaient l'air stressés, c'est pour ça que je pose la question à propos du niveau de dangerosité: « Quel est le % de risques que l'on meurt ? » En même temps, c'est une question pour désamorcer la tension. Même s'ils répondaient qu'ils ne le savent pas, ils n'avaient pas l'air stressés. Ces gars-là ne souhaitent pas avoir des journalistes qui meurent au front et être responsables de la situation. Étant donné que nous ne semblions pas avoir besoin d'insister, j'ai compris qu'ils étaient prêts à nous amener, que ça signifiait que le danger ne devait pas être si grand. Mais ce sont des décisions que tu prends en une minute... (rires)

Rosenfeld, lui, semble avoir assez peur pendant la panne de voiture en pleine nuit...

Je pense qu'il est plus conscient des dangers que moi. Pour ma part, j'étais tellement fatigué après cette journée de 20 heures que je n'avais même plus d'émotions. J'étais si fatigué que c'est Jesse qui m'a dit de filmer. Je ne voulais même plus filmer. C'est un miracle que nous ayons cette séquence de la panne de voiture.

Tout au long du film, Rosenfeld apparaît comme quelqu'un de très convaincu et convaincant, sauf quand il est en présence de la journaliste canado-israélienne Lia Tarachansky. De quelle nature est leur relation?

Même si Jesse a débuté comme journaliste militant — il était activiste avant, participait à des manifestations palestiniennes, prenait position dans le journal de McGill, etc. —, Lia est une journaliste encore plus engagée que lui. Elle travaille pour des journaux plus marginaux, plus de gauche. Elle voit Jesse écrire de plus en plus dans des journaux *mainstream*, elle a peur qu'il s'embourgeoise ou qu'il commence à nuancer ses propos. Ce sont des

discussions entre collègues qui ont fait le maquis ensemble. Ils ont parfois des confrontations idéologiques.

Si je relève ces passages, c'est parce qu'il s'écrase devant elle, comme s'il souhaitait éviter toute discussion vive devant la caméra. Elle le domine. On voit un tout autre Jesse Rosenfeld.

Ouais. Lia est une femme forte. En même temps, elle a peur pour lui. Les Israéliens n'ont pas le droit d'entrer à Gaza, elle n'y est jamais allée, elle ne connaît donc pas la réalité de l'endroit. Quand elle lui dit, assez fermement, qu'il prend des risques inutiles parce que de toute façon, des journalistes de grandes chaînes comme CNN, avec plus de moyens, vont le doubler sur le terrain, c'est pour le protéger. C'est une femme très empathique.

Quel est votre objectif en mettant ces séquences de « remontrances » dans le film?

C'est pour illustrer un peu la dynamique des journalistes-pigistes. Malgré qu'ils travaillent en équipe, qu'ils vont se séparer les coûts d'une location de voiture, qu'ils voyagent ensemble, ils sont toujours en train de s'obstiner. J'ai vu Jesse s'obstiner avec Lia, mais aussi avec une autre journaliste américaine, juste avant qu'ils sortent d'une voiture à un barrage israélien, une scène que l'on voit dans le film. Ces confrontations permettent de vérifier leurs idées politiques, ce sont des situations normales dans les circonstances.

Vous avez dit que pour ce second long métrage, vous souhaitiez augmenter la proximité avec votre personnage, que le fait de le suivre partout et de vivre des moments dangereux avec lui créait une complicité entre vous, ce qui amenait Rosenfeld à se confier plus facilement. Lui et vous dormiez dans la même chambre. Tout cela a certes profité au film, mais il y a aussi le risque que ça mène à un résultat hagiographique. Vous n'aviez pas peur d'embellir le personnage?

Est-ce que l'on a l'impression que j'embellis le personnage?

Comment avez-vous fait pour conserver une distance critique sur Rosenfeld?

Il a toujours été tellement méfiant envers moi que nous avons toujours conservé une distance. On

avait une relation de collègues et s'il est vrai que j'étais comme son caméraman, une relation professionnelle s'est établie. Je n'ai pas cherché à cacher des traits de sa personnalité. En même temps, ce genre de film exige que la personne se livre vraiment à la caméra, alors il faut qu'elle ait confiance en moi. Même si l'on dort dans la même chambre d'hôtel, ça ne fait pas en sorte que l'on devient des potes puisqu'il fait ça tout le temps, même avec des journalistes qu'il connaît peu. Pour diminuer leurs coûts, ils partagent des chambres, des voitures, etc.

D'accord, mais eux ne font pas un travail sur lui.

Moi, ce que je veux, c'est documenter son travail le plus honnêtement possible et je ne pense pas que la relation que j'ai eue avec lui ait empêché ça.

Mais est-ce que l'idée de la distance critique fait partie des questions que vous vous posez?

Oui, ce sont des questions que je me pose constamment. Il y a plusieurs films que j'ai arrêtés en me posant ce genre de questions. À un moment donné, je suivais Daniel Breton pour le film **Pipeline, pouvoir et démocratie**. J'avais débuté ce projet avec mon ami Olivier D. Asselin et il l'a terminé seul parce que je trouvais que nous n'arrivions pas à faire un portrait critique du personnage, j'ai donc arrêté de le suivre. (rires)

Est-ce qu'il y a des choses que vous avez enlevées du montage par crainte de déplaire à Rosenfeld?

Ben non! Sinon j'aurais enlevé les moments où il se fait écœurer par Lia, justement. (rires) Il n'aimait pas que ces moments y soient, mais disait: «Je comprends pourquoi tu mets ça dans le film.»

Avec des tournages dans plusieurs lieux et sur plus de deux ans, vous avez dû accumuler des dizaines

d'heures d'images. La question du montage devient ici essentielle. De quelle manière Aube Foglia a-t-elle contribué au film?

Aube est devenue ma coscénariste en quelque sorte. Elle a trouvé des idées, j'en ai trouvées d'autres. J'avais quelques intentions au départ: je voulais que ce soit chronologique, qu'il n'y ait pas trop d'entrevues, même si j'en ai fait plusieurs. Dans chaque pays, je faisais des entrevues de trois heures avec Jesse, cela me permettait d'expliquer le contexte politique, mais je n'ai presque pas intégré ces entrevues dans le film. J'avais une vision d'un film d'action. J'avais aussi fait des montages-guides sur lesquels Aube pouvait se baser. Elle pouvait voir le style que je souhaitais donner au film. Puis, il y a des segments plus complexes où il fallait inventer un style de montage. C'est Aube qui a trouvé les solutions pour le passage où Jesse découvre le massacre à Gaza: un mélange de photos et d'articles. Cela dit, le montage c'est essentiellement un travail de «réduction»... On part des 150 heures de matériel et l'on réduit, réduit, réduit. On arrive à un montage de 12 heures. On le regarde. Puis, on revient avec une version de six heures dans laquelle je ne savais plus quoi couper. Alors, j'ai dû sacrifier des pays, retirer des blocs, ceux où il y avait moins d'émotions. Rendu à trois heures, je ne voulais plus rien enlever. Puis, vient la question du rythme du film, ce qui guide les dernières coupes.

Rosenfeld a-t-il eu un droit de regard sur le montage?

Non. On lui a montré le film et la seule chose sur laquelle il pouvait intervenir, c'était sur son souhait que ses sources ou ses interlocuteurs ne puissent être identifiés. Il a chialé un peu sur certaines séquences, mais on ne modifie pas le film en fonction de ses préférences. 

