

Une chambre à soi

Entretien avec Dominique Cabrera

Julie Savelli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4041>

DOI : 10.4000/entrelacs.4041

ISBN : 2261-5482

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Julie Savelli, « Une chambre à soi », *Entrelacs* [En ligne], 15 | 2018, mis en ligne le 24 octobre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/4041> ; DOI : 10.4000/entrelacs.4041

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

Tous droits réservés

Une chambre à soi¹

Entretien avec Dominique Cabrera

Julie Savelli

- 1 Certains auteurs, aussi accomplis soient-ils, se présentent à nous dans toute leur entièreté, comme des plus familiers. Dominique Cabrera est de ceux-là ; nous entrons dans son cinéma avec une simplicité immédiate, happés par la chaleur de sa vision toujours en prise avec le monde. Chaque film constitue une expérience à pied d'œuvre et s'impose comme une nouvelle évidence.
- 2 Depuis son premier court métrage documentaire, *J'ai droit à la parole* (1981), tourné dans une cité de Colombes à sa sortie de l'IDHEC, la cinéaste a signé vingt-deux films couvrant une large palette de sujets, de formes et de tons². Du court au long, du documentaire à la fiction, du cinéma à la télévision, cette amplitude stylistique témoigne d'une inspiration sans cesse renouvelée et d'un goût certain pour l'exploratoire. Ainsi l'œuvre se caractérise-t-elle par une infinité de percées. Comédie dramatique, enquête documentaire, polar, conte onirique ou journal filmé, chaque projet, autonome, est un prototype qui a sa *propre partition dramatique* offrant un nouvel éclairage sur le réel. Mais il y a aussi une puissante unité dans cette filmographie élaborée sur le principe du *patchwork* – les pièces sont vues indépendamment, pour elles-mêmes, en même temps que dans leur relation au tout. Le point d'attache de cette œuvre bigarrée qui chemine entre documentaire et fiction, réside dans sa démarche autobiographique. En effet, ce cinéma, qui représente un immense réservoir d'histoires, s'illustre certes par sa puissance fictionnelle mais aussi, et surtout, par son engagement vécu et par son inspiration personnelle.
- 3 D'un film à l'autre, c'est bel et bien une grande toile populaire qui se tisse sous nos yeux, une histoire collective que partage la cinéaste, elle-même issue d'un milieu modeste d'origine pied-noir. Dominique Cabrera cherche à mettre le « commun » en récit depuis sa propre expérience ; s'identifie aux anonymes, en particulier à celles et à ceux que l'on ne voit pas, ou mal. Au fond, la beauté des images importe peu ici car c'est la justesse de la forme qui fonde la mise en je(u). Les choix d'écriture ne sont pas démonstratifs et s'illustrent, au contraire, par une certaine discrétion en empathie avec la réalité filmée et avec la présence bord cadre de la cinéaste.

- 4 Ainsi, Dominique Cabrera se risque à faire passer quelque chose du réel et de l'imaginaire des peuples, mêlant l'intime au politique. Dans *Ici là-bas* (1988), un court métrage de jeunesse réalisé avec ce que la cinéaste a « sous la main », elle met en scène ses proches au domicile familial et revient sur son rapatriement d'Algérie en 1961. Puis, trois ans plus tard, elle renouvelle son questionnement dans le film documentaire *Rester là-bas* (1991), s'attachant cette fois à des Français qui ont choisi de prendre la nationalité algérienne au moment de la guerre pour l'indépendance – à l'occasion de ce nouveau projet, Dominique Cabrera effectue son premier retour en Algérie, où elle est née. Ce diptyque de jeunesse agit comme un boomerang et prend toute sa valeur a posteriori, au regard de l'œuvre entière. La démarche de la cinéaste s'y révèle en effet en creux ; on y trouve le thème des origines algériennes qui reviendra en force quelques années plus tard dans son premier long métrage de fiction, *L'autre côté de la mer* (1997), une vision profondément sociale et déjà, un régime d'écriture à la première personne.
- 5 Dès ses premiers essais cinématographiques, dont l'humanisme s'exprime à travers le regard que la cinéaste porte sur l'autre, nous sentons donc déjà poindre un besoin de repérage de soi ainsi qu'un enjeu personnel de remémoration. Rien d'étonnant alors au fait que Dominique Cabrera ait par la suite retourné son regard sur elle-même, exposant sa propre personne sans passer par la procuration d'un proche, d'un inconnu ou d'un acteur. Ses deux journaux filmés en vidéo nous offrent ainsi un point d'entrée plus explicitement autobiographique dans l'œuvre : le premier volet, *Demain et encore demain*, rend compte, tout au long de l'année 1995, des états d'âmes de la jeune femme ordinaire qu'est Dominique Cabrera tandis que le second, *Grandir (Ô heureux jours !)*, publié en 2013, est un roman familial qui couvre une période de dix ans de vie.
- 6 Ces récits de soi, dont la forme et le parti-pris n'auront cessé de s'affirmer depuis 1988, témoignent d'une conduite autobiographique au long cours qui constitue la pierre de touche de l'engagement personnel de la cinéaste, dans le monde et en cinéma³.
- 7 ***Ici là-bas (1988) est un film de famille adossé à l'histoire de l'Algérie. Vous tournez chez vous, dans le Val de Loire, avec les moyens du bord. Ce court-métrage a la fragilité de la jeunesse mais aussi toute sa force, sa détermination et son intuition. En effet, il agit a posteriori comme un révélateur, dans la mesure où il semble annoncer une démarche autobiographique à venir. Qu'est-ce qui vous anime à l'époque, lorsque vous réalisez ce projet ?***
- 8 Changer de place pour essayer de regarder par vos yeux ce que j'ai fait est très enrichissant pour moi. De l'extérieur, cet ensemble de films constitue un genre de dessin mais quand je faisais *Ici là-bas*, je n'avais pas une vision très sûre du dessin. J'avais une vague idée d'autres films à faire mais j'étais aussi dans le vide, la difficulté, le doute... j'essayais d'élaborer quelque chose. C'est étrange de voir comme, rétrospectivement, les films prennent un autre sens. Un film annonce d'autres films. Mais, bien sûr, il les annonce parce que les autres films ont été faits... On cherche souvent des raisons ou des circonstances. Quand j'étais enfant en Algérie, mon père avait un petit magasin de photo où il louait des films et des projecteurs super 8. Il faisait aussi du cinéma en amateur. Je me souviens de l'impression très forte à la projection de ces images familiales, qui étaient tellement vivantes sur le mur. C'était presque irréel, miraculeux de voir se mouvoir les êtres en leur absence. C'est le début de ma fascination ; le mot est exact pour le cinéma.
- 9 *Ici là-bas* vient de là. C'est un film fait à la maison, avec ce que j'ai sous la main. Ce sont des premiers pas. J'essayais de faire le point sur mes origines avec l'outil que j'étais en

train de découvrir, le cinéma, et avec ma famille, mes parents, ma sœur, mon frère. Je cherchais à faire les choses pour qu'elles soient le plus juste possibles pour moi, très modestement, sans performance. J'en étais là et je voulais faire un film à partir de ce que j'étais et de ce que je pouvais faire. Et ce que je pouvais, c'était essayer de rendre exactement la parole de ma mère, filmer non pas quelques images de mes parents mais des instants véritables, filmer aussi quelque chose qui a été très peu filmé, un intérieur de la classe moyenne de cette époque : le salon, les objets, l'univers domestique d'un pavillon populaire. Je n'ai pas mené des interviews au sens classique du terme mais par mon écoute et par ma concentration, j'ai essayé de restituer la présence des personnes filmées, notre lien. On est loin de la maîtrise et de l'artefact.



L'intérieur du pavillon familial - *Ici là-bas* (1988)



Vue sur le Val de Loire - *Ici là-bas* (1988)

- 10 On peut avoir l'impression, a posteriori, que les films font partie d'un grand plan, mais ce n'est pas du tout comme ça bien sûr qu'ils se réalisent sur le moment... À la fin du tournage d'*Ici là-bas*, mon père nous raconte qu'un de ses grands-oncles est resté en Algérie et je découvre que des pieds-noirs sont restés là-bas ! C'est ce qui va me conduire à réaliser *Rester là-bas* quelques années plus tard, en 1991. J'enquête, je cherche et je m'aperçois que certains pieds-noirs se sont engagés au côté du peuple algérien : des chrétiens, des communistes, et d'autres, comme le grand-oncle en question, pour des raisons personnelles. Je tourne *Rester là-bas* en Algérie dans des conditions de production différentes puisque pour ce nouveau projet, j'ai écrit un texte, j'ai trouvé un producteur, de l'argent, bref je ne suis pas dans la même situation de réalisation que pour *Ici là-bas*.
- 11 ***En effet, Rester là-bas (1991) ne recoupe pas les mêmes enjeux - d'histoire, d'existence et d'écriture. Ce nouveau film, réalisé trois ans après Ici là-bas, propose un contrepoint, peut-être même une sorte de réparation. Qu'est ce qui se joue pour vous, d'un film à l'autre, dans le geste autobiographique ?***
- 12 Ce qui me touche dans ces deux films, c'est la mort. Le cinéma, et particulièrement le cinéma autobiographique, est vraiment adossé à la mort et nourri du passage du temps. Fanny Colonna, anthropologue et chercheuse au CNRS, qui est au cœur de *Rester là-bas*, est décédée l'année dernière. Et mon père, que l'on voit dans *Ici là-bas*, a aussi disparu. Le cinéma a cette propriété extraordinaire de restituer l'instant, le présent. Quand on voit aujourd'hui Fanny Colonna me parler, on a la sensation qu'elle est bien là, alors que les images datent de 1990... C'est cette chose inouïe, incroyable qui m'a donné le désir de faire du cinéma : les morts sont vivants pour toujours quand on les a filmés, et leur présence ne cesse d'être restituée. Dans ces deux films, je cherchais à ce que les personnes soient là. Comment faire pour que les personnes que l'on filme soient là ? Ce n'est pas facile... On cherche des tas de manières : c'est bien sûr beaucoup de travail mais

c'est aussi, et surtout, une sorte d'empathie. Si l'on parvient à être dans l'instant, avec celui, celle, que l'on filme, alors on a une petite chance - ça ne marche pas à tous les coups - que l'autre soit là aussi, pour de vrai, à ce moment-là.

- 13 Je suis contente, qu'un court instant, Fanny Colonna dans *Rester là-bas* et ma mère dans *Ici là-bas*, m'aient livré leur présence. Elles sont toutes les deux dans des situations sociales et politiques très différentes. Ma mère, une femme simple, une pied-noire réfugiée en France et Fanny Colonna, une intellectuelle, une pied-noire qui a pris la nationalité algérienne. Elles parlent pourtant de quelque chose de voisin : la difficulté de faire face dans leur vie personnelle à l'histoire en train de se faire, à l'injustice, au désordre dans la société. Ces deux femmes, qui ont une grande justesse personnelle, marquent toutes les deux à la fois une forme d'impuissance saisissante face à l'horreur, et leur force modeste pour faire face malgré tout. C'est ce qui comptait pour moi, que ces personnes que j'aimais et que j'admirais, puissent exister, aussi entières que possible, dans et grâce au cinéma, pour toujours. Il n'y a pas de protocole, pas de méthode. Dans le cinéma documentaire, et en particulier autobiographique, les films résultent de l'invention singulière, chaotique, parfois virtuose, de la personne.



La mère de Dominique Cabrera - *Ici là-bas* (1988)



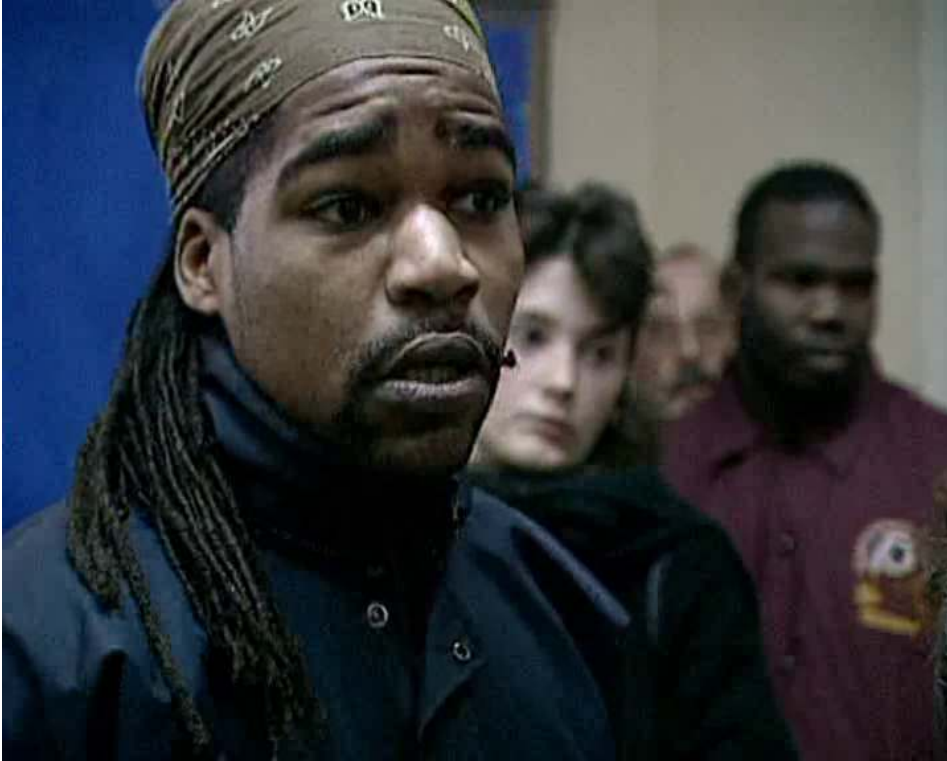
Fanny Colonna - *Rester là-bas* (1991)

- 14 *Il y a en quelque sorte deux récits dans Rester là-bas : un récit documentaire, celui de la minorité pied-noire qui a choisi de rester en Algérie au moment de l'indépendance et dont vous faites le portrait, et un récit autobiographique, plus discret, celui de votre propre retour en Algérie, le pays de votre enfance. Comment ces deux récits se sont-ils entrelacés au tournage puis au montage ?*
- 15 *Rester là-bas* est un documentaire autobiographique. Autobiographique, en douce... Le sujet, ce sont les pieds-noirs restés en Algérie ; et j'en profite pour retourner en Algérie - c'est la première fois. J'ai fait des recherches, des repérages avant le tournage, j'ai même écrit un livre⁴ qui raconte cette enquête. Mais au moment de tourner, c'est l'état d'urgence en Algérie, le début des années de plomb ! Je me retrouve bloquée à Alger avec ma petite équipe ; nous n'avons pas l'autorisation de voyager en Algérie et de tourner le film prévu. Je suis dans le vide... Fanny Colonna m'avait aidée à élaborer le film mais elle ne voulait pas être filmée. Voyant que je ne peux pas faire le film, elle décide de s'impliquer et de témoigner de son expérience personnelle. Je reconstruis alors complètement le film en me concentrant sur trois familles à Alger et sur la décision de rester « là », sur la question de la transmission entre les parents et leurs enfants - je suis moi-même fille de pieds-noirs. Et ainsi le film devient autobiographique : je m'y implique alors personnellement, de façon explicite.
- 16 Ce que m'a appris ce film, c'est que je suis parvenue, en changeant de sujet, à m'approcher de sa nécessité intérieure, de ce qui m'avait poussée à le faire. Ses accidents de parcours ont restreint le champ de l'enquête, mais m'ont contrainte à me focaliser sur le cœur du projet. L'accident historique [la décennie noire en Algérie] a été paradoxalement bénéfique. Au moment du montage, il y a d'ailleurs eu des difficultés importantes car on travaillait à partir du sujet - les pieds-noirs qui étaient restés là-bas - or le « sujet » manquait, en quelque sorte, de chair. Le film peinait donc à exister, il était

comme démembré, mort sur la table de montage : c'était un cauchemar. Il a fallu que je me décide à reprendre le montage à zéro avec Dominique Greussay en essayant d'être au plus près de ce que j'avais véritablement pensé au tournage, c'est-à-dire retrouver l'écho entre les liens familiaux de mes héros et ma propre histoire familiale. Ce n'était pas facile, notamment en terme de production. Mais j'ai été suivie et soutenue par le producteur Christophe Otzneberger. La restitution des heurts, des silences, des questions, des liens a fait que le film est peu à peu revenu à la vie. C'est une expérience fondatrice. Prendre le chemin du risque, s'exposer, expérimenter le vide et comprendre qu'il peut être source de création.

- 17 ***Avec Demain et encore demain vous prenez un nouveau risque... Vous tenez un journal, caméra au poing, tout au long de l'année 1995, en exposant cette fois pleinement votre intimité au regard, et au jugement ! Qu'est-ce qui vous pousse à adopter la posture du diariste ?***
- 18 Avant *Demain et encore demain*, j'avais fait des films documentaires, je venais de finir *Une poste à la Courneuve* [1994]. Dans ce film, j'explore les relations entre les salariés d'un bureau de poste et les usagers, en particulier par rapport au fait que l'état se désengage des quartiers en difficulté. Les guichetiers essayent, avec ce qu'ils ont, avec ce qu'ils sont, de faire face comme ils le peuvent à ce public qui est dans la pauvreté et dans l'exclusion. J'avais été passionnée par ce tournage, par ces portraits des usagers et des employés de la poste que je trouvais magnifiques. Mais le film, qui avait été financé par la Sept/Arte, n'est pas diffusé. Pour moi c'est très violent... il est repêché, heureusement, par Jacques Perrin dans *La 25e Heure*, et diffusé sur France 2, la nuit. À ce moment là, il y a beaucoup de presse, un vrai succès. Mais un article dit que les usagers du bureau de poste sont « moches, pauvres ». Moi, je ne vois que cette phrase dans le texte qui est pourtant élogieux... Je suis bouleversée. Je me dis que j'ai exposé ces personnes qui ne me demandaient rien et me donnaient beaucoup. C'est là le point de départ, ce qui m'a poussé à retourner la caméra vers moi, à faire un film sur la seule personne que je pouvais vraiment exposer : moi-même. À cette même période, on voyait apparaître les petites caméras Hi8. J'étais alors engagée dans une association que j'avais contribué à fonder, avec d'autres, ADDOC, où l'on échangeait sur le cinéma et sur ces outils nouveaux. On faisait des essais, je me souviens, avec Denis Gheerbrant et Claire Simon. « Comment ça marche ? Ah oui on s'approche et ça devient net... ». La concomitance de ces deux circonstances - ces personnes que j'ai exposées, qui ne m'ont rien demandé et qui se retrouvent mal aimées, et l'arrivée de ce nouvel outil - va me conduire à un projet dans lequel je filme ma vie telle qu'elle vient.
- 19 Je ne connaissais pas d'autres films faits comme ça, hormis le film d'Hervé Guibert qui était passé à la télévision [*La pudeur ou l'impudeur*, 1992]. Mon inspiration était plutôt littéraire (Colette, Virginia Woolf, les journaux intimes de manière générale) et picturale - les portraits et les autoportraits de Rembrandt, les tableaux de Renoir... Se peindre, peindre ses proches. Quand *Demain et encore demain* est sorti en salles en 1997, je me souviens d'ailleurs avoir été troublée de la présence des spectateurs en salles. Quand je tournais, j'étais comme dans un autre monde, dans le monde de la littérature, de la peinture, des idées, pas dans celui du cinéma comme spectacle contemporain. Les films ont des régimes différents. Quand je fais un film comme *Nadia et les hippopotames* [2000] avec les cheminots des grèves de 1995, je suis dans le débat politique, dans une actualité, dans l'intervention. Avec *Demain et encore demain*, je suis ailleurs. On est tous au fond dans des régimes imaginaires différents selon les moments - il y a la nuit, le jour, la sieste,

l'action, l'amour, la prise de parole, la confiance... Nous sommes constitués de différents êtres. Mes films aussi sont faits ainsi. Ça me paraît toujours étrange les cinéastes qui ne réalisent qu'un seul genre de films. À moins peut-être, que je ne sois plusieurs cinéastes...



Des usagers - *Une poste à la Courneuve* (1994)



Autoportrait au miroir - *Demain et encore demain* (1995)

- 20 **Demain et encore demain est un film pionnier. Tourné en Hi8, avec l'une des premières caméras miniatures, il figure aussi parmi les premiers du genre à être sortis en salles en France, avec La Rencontre (1996) d'Alain Cavalier. Dans quelles conditions l'avez-vous réalisé et produit ?**
- 21 Je montre *Une poste à la Courneuve* au mois de novembre 1994 au Forum des images et en sortant de la salle, je rencontre Claude Guisard qui dirigeait alors l'unité de création de l'INA. Je lui parle de ma nouvelle idée - faire un film-journal expérimental sur ma vie avec une petite caméra. C'est comme cela que j'ai été soutenue sur le plan logistique par l'INA. Ça a été très important pour moi d'avoir, face à ce vide, une stabilité matérielle. L'INA me prêtait une puis des caméras, mettait à ma disposition une salle de montage. Jacques Pamart, qui avait été un merveilleux cadreur sur mon film *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), m'a pris sous son aile et m'a montré comment utiliser la caméra, me tenir, me placer, respirer en filmant. Je filmais et toutes les trois semaines environ, les techniciens de l'INA recopiaient mes rushes. Je visionnais et je montais au fur et à mesure. J'ai dû faire un premier montage qui durait huit heures à partir d'une centaine d'heures de vidéo. Puis un montage de trois ou quatre heures, que j'ai repris avec Réjane Fourcade, une monteuse formidable de l'INA, pour parvenir à un film de deux heures. J'ai alors dû arrêter parce que je tournais un autre projet, mon premier long métrage, *L'autre côté de la mer* (1997). J'ai donc pris de la distance en tournant ce projet, et cela m'a permis de terminer *Demain et encore demain*. C'est la seule fois où j'ai fait un film aussi simplement, sans même écrire de dossier. Cette rencontre avec Claude Guisard qui m'a donné les moyens, même modestes, de me consacrer à ce film a été magique. Car faire un film c'est souvent beaucoup d'attente, écrire et réécrire un dossier, une sorte de laminage où, parfois, le désir et l'élan se perdent. Je n'ai pas été dans cette situation pour ce film-là...
- 22 **Dans ce premier journal filmé, vous mêlez vos questionnements intimes - sur le corps, le désir, la peur, la maternité - à la chronique des élections présidentielles de 1995, avec la montée du racisme et de l'extrême droite. De sorte qu'à travers les fragments de votre vie, celle d'une jeune mère célibataire vivant en banlieue à Paris dans les années 1990, vous faites aussi le portrait de toute une époque. Tirer le singulier vers l'universel, était-ce un enjeu qui faisait partie du projet de départ ?**
- 23 Oui et non. Souvent quand je me lance dans un projet - je ne suis pas la seule - en même temps que le plaisir, apparaissent des vagues de peur et une forme de dépression. On a d'ailleurs l'impression, quand on voit *Demain et encore demain*, que je fais le film en réaction à la dépression. Rétrospectivement j'ai compris que la dépression était arrivée parce que je travaillais à un nouveau projet, que je me lançais dans le vide. Mon principe était d'expérimenter. J'avais tout le temps une caméra et un micro dans mon sac. Et chaque fois que je voyais se dessiner une promesse de séquence, j'essayais de la filmer, généralement en plan séquence, ou de la découper, de trouver son mouvement, sa forme. Parfois je n'y arrivais pas mais j'ai observé cette chose extraordinaire : que dans la vie, les couleurs, les thèmes reviennent sous des formes voisines. Et donc je me disais : je vais filmer mieux, quand ça reviendra... Lorsque je parle à Claude Guisard du film que je veux faire, j'ai déjà une sorte d'idée du film, et de sa forme générale. Je vois que je vais faire un film pendant l'année à venir, à partir de janvier 1995, peut-être jusqu'à l'automne. Je vois la question sociale, comme si je documentais ma vie, et la vie en même temps. Je vois que mon fils Victor va entrer en sixième et que ça va poser une question politique : nous vivons à Montreuil, beaucoup d'enfants de familles favorisées à l'entrée au collège sont

inscrits ailleurs, à Vincennes, à Paris, pour ne pas se mélanger avec les classes populaires. Je me dis que c'est une question globale.

- 24 J'ai donc, dès le départ, cette vision étrange : je vois ma vie comme un roman possible à écrire, et le film un peu comme une succession de haïkus. Pour la filmer, il faut que je synthétise ma vie. Je me disais que c'était une vie qui ressemblait à beaucoup d'autres, je cherchais ses côtés universels, la vie d'une femme divorcée, seule avec son enfant dans la banlieue d'une grande ville d'Europe. Simplifier, enlever les détails, en garder certains, ceux qui ont du sens, mais lesquels ? Il y avait à la fois une très forte personnalisation, puisqu'il s'agissait de filmer ma vie, et une dépersonnalisation, comme si je me mettais dans le même temps à distance de moi-même.



Le rêve de la jacinthe - *Demain et encore demain* (1995)



Victor, le fils de la cinéaste- *Demain et encore demain* (1995)

- 25 ***Pourriez-vous revenir sur la manière dont vous avez filmé ? Vous êtes à la fois derrière la caméra (c'est la première fois que vous faites l'image de l'un de vos films) et devant (la caméra est greffée à votre œil, vous ne la lâchez pas). Chaque plan, aussi bref soit-il, est une image de vous, une image-corps, que vous habitez en creux. Il y a tout de même quelques exceptions dans ce dispositif subjectif, lorsque vous apparaissez par exemple dans le reflet du miroir ou quand vous êtes filmée par votre fils Victor. Pourriez-vous nous parler de cette petite caméra placée entre vous et le monde, une caméra qui nous apparaît à la fois comme un outil de protection et d'expérimentation ?***
- 26 Je faisais tout le temps des expériences. Le film monté n'est au fond qu'une toute petite partie de ce que je filmais. J'explorais des choses et même si je ne pensais pas au public, dans mon esprit je faisais bien un film. Une des questions que je me posais était comment me représenter, comment exister dans le film. Il me semblait que c'était bizarre de ne faire qu'une image subjective, de ne montrer que ce que je voyais : je voulais donc m'inclure dans le film, être un personnage à l'écran. Et puis, afin de répondre à cet article dont j'ai parlé tout à l'heure, je devais m'exposer. Je me suis donc filmée dans le miroir, dans le reflet de la fenêtre, et pour être objet et sujet, j'ai passé la caméra à mon fils Victor, à son père, au serveur du bistrot ou à l'amoureux que je rencontre durant le film. Vouloir être objet, c'est aussi chercher à ne pas maîtriser ce qu'on montre. On maîtrise davantage quand on filme que quand on est filmé.
- 27 Ça me fait penser à la voix. J'écrivais tout le temps, comme pour un roman, des notes qui donnaient du sens aux images que je prenais, une sorte de commentaire à utiliser au montage. Je n'ai pas eu l'idée pour ce film de ce que j'ai fait dans mon journal suivant, *Grandir* [2013], c'est à dire de me parler à moi-même en filmant, de « parler la voix intérieure ». Je n'y serais sans doute pas arrivée, de toute manière... Du coup, la voix faite au montage est très maîtrisée. Je l'ai écrite au moment où je terminais le film : j'ai

construit une sorte d'autoportrait à partir de mes journaux de l'époque. Dans *Grandir*, j'ai au contraire essayé d'improviser, à la fois dans l'enregistrement de la voix et dans son écriture, pour me laisser dépasser par les sentiments, et être davantage dans l'intuition.

- 28 **À propos de ce lâcher-prise, je voudrais aborder le rapport qu'il y a pour vous entre vidéo et photographie. Dans *Ranger les photos* (1998, co-réal. Laurent Roth), un film bref tourné-monté un peu après *Demain et encore demain*, vous dites : « Faire des films comme on respire. Comme on prend une photo. Presque comme un battement de cil ». En quoi le tournage en vidéo vous permet-il de retrouver l'intuition du geste photographique ? Est-ce que les petites caméras vous conduisent à saisir plus librement l'image du monde, ou à entrer plus facilement dans le cadre ?**
- 29 C'est le mot plaisir qui me vient à l'esprit pour vous répondre. Quand je revois *Demain et encore demain*, je suis frappée de constater à quel point j'étais dans le plaisir de filmer. Toute cette année-là, j'ai essayé de filmer la vie, et ça a été un très grand bonheur. Je n'ai jamais réussi à retrouver cet état-là, aussi longtemps... La manière dont les films sont produits, fabriqués, en terme d'infrastructure est fondamentale. Claude Guisard m'avait donné un cadre de production unique et une précieuse liberté. J'étais dans un atelier de peintre, ou d'écrivain, dans une « chambre à soi » de Virginia Woolf. J'éprouve cela avec la photographie, je suis aussi rappelée au simple plaisir d'exister dans le mouvement de la vie.
- 30 Pour *Demain et encore demain*, j'avais d'ailleurs fait des essais sur pied en me filmant dans des sortes d'auto-mises en scène presque fictionnelles. Je ne les ai pas montés, j'avais un sentiment de faux, de dépossession, comme si ça ne suffisait pas d'être dans le cadre pour être dans le film. Manoel de Oliveira y parvient dans son film *Visite ou Mémoires et Confessions* [1982-2016]. Il pose, assis à son bureau, devant la caméra et c'est lui, il est là. Mais moi, j'avais la sensation, en me mettant en scène, que le film n'était plus là. Ça ne m'intéressait pas d'être seulement dans le cadre, je voulais être dans l'immédiateté du geste photographique en même temps que dans le mouvement du cinéma, devenir la matière même.
- 31 **Plusieurs années plus tard, vous vous attellez à un second journal, *Grandir* (Ô heureux jours !), que vous tenez avec une endurance exemplaire, sur une période de 10 ans, entre 2002 et 2012. Qu'est-ce qui caractérise ce nouveau projet existentiel et comment s'inscrit-il dans la continuité du précédent volet autobiographique ?**
- 32 Pour *Demain et encore demain*, je vois tout de suite une forme. Et le film qui existe aujourd'hui ressemble assez à la forme que je voyais en novembre 1994. Avec *Grandir*, c'est autre chose. J'essaye de faire un film que je n'arrive pas à faire dans un moment de crise de ma vie artistique. Je n'arrive plus à faire de films à ce moment-là, aucun. Et je vais essayer de faire ce nouveau film autobiographique pendant 10 ans, en tournant autour des mêmes questions, avec l'impression de ne pas y arriver. Les conditions de production de *Grandir* sont complètement différentes. Je n'ai plus l'INA, je suis seule avec une caméra qui ne fonctionne pas toujours, je filme aussi avec mon appareil photo et mon téléphone. Je suis dans la perte, dans le vide. Et je n'arrive même pas à regarder ce que je filme. Parallèlement je travaille sur un scénario de fiction, à partir d'un livre de Fatima Besnaci-Lancou⁵. J'ai écrit un, deux, trois, quatre scénarios et je n'arrive pas à faire ce film non plus⁶ !
- 33 J'avais rencontré le cinéaste Ross Mc Elwee aux États généraux du film documentaire de Lussas, et une amitié était née entre nous. Sylvie Blum, productrice à l'INA, m'avait prêté

son film *Time Indefinite* [1993] et d'autres aussi – ceux de Jonas Mekas et *Silverlake Life : The View from Here* de Tom Joslin et Peter Friedman [1993]. Je m'intéresse énormément à ce régime d'écriture intime... C'est alors que Ross m'invite à venir enseigner dans son université, à Harvard, dans une unité dirigée par des cinéastes documentaristes, qui sont aussi des autobiographes. Il s'agit d'un atelier annuel de pratique avec les étudiants. Je décide d'utiliser cette invitation pour monter mon film autobiographique qui est en chantier perpétuel et qui pèse tant dans ma vie. J'ai donc passé cette année-là [2010-11] dans ma salle de montage d'Harvard au lieu de visiter les États-Unis ! C'était une façon de produire le film, avec l'aide, aussi, de l'Espace 1789 à Saint-Ouen où je montrais les différentes étapes du montage. Une sorte de production transatlantique !

- 34 Les conditions d'existence de ce projet n'ont donc rien à voir avec celles de *Demain et encore demain*, et elles ont informé ce second journal différemment. Cette fabrique qui se fait à vide, dans la perte, rejoint le sujet même puisque j'essayais justement de faire un film sur le fait que ma mère était une enfant trouvée. *Grandir* aussi, à sa manière, est un enfant trouvé.



La mère et l'un des frères de la cinéaste - *Grandir* (2013)



Autoportrait au miroir - *Grandir* (2013)

- 35 ***Le temps est donc une partition très structurante dans ce film. Il y a le temps du tournage. Vous filmez avec une caméra de façon amateur, d'abord pour vous, pour vos proches, c'est à dire dans un cadre privé. Puis il y a le temps du montage. Quel est ici, dans le cercle familial, le statut de l'outil caméra, et comment s'est opéré le passage entre le privé et le public ?***
- 36 La question qui se pose est celle du projet cinématographique. L'outil doit être porté par un projet pour faire un film. La caméra ne suffit pas. On le voit bien dans les films de famille où il y a une caméra mais pas de projet de film en tant que tel : la parole, la « vraie », y est rare. Cette question je me la pose aussi en fiction, face aux acteurs. Comment se fait-il que le jeu soit parfois juste et parfois non ? Je pense que cela vient de la clarté du projet cinématographique, et même moral, que l'on a. Et quand celui-ci est clair, il y a comme une communication des inconscients qui fait que le projet a des chances d'atteindre l'autre et d'éveiller en lui un élan, une vérité (s'il y est disposé bien sûr) qui répondent à la vérité et à l'élan que vous avez, vous, cinéaste. Quand le projet est embrouillé, l'élan l'est aussi, c'est une autre histoire. Pour *Grandir*, mon projet était clair par moments et pas du tout à d'autres, et le film répercute ce mouvement, avec des vagues. C'est peut-être ce qui est intéressant dans ce journal, qui est moins direct et beau que *Demain et encore demain* : je n'arrive pas toujours à filmer ni à faire le cadre mais il y a quelque chose qui est vrai, dans le filmage, de la difficulté de vivre. Sur ce plan-là, *Grandir* est plus complexe par contre que *Demain et encore demain*.
- 37 Je n'ai pas cherché à faire accepter la caméra en tous cas. J'ai commencé à filmer mes proches pendant le mariage de mon frère. Mais quand ma mère vient me voir et me dit « je suis tellement contente qu'on soit tous là », c'est pour que ça reste dans le film que je fais, pour que sa parole, ce moment, soient conservés... *Grandir*, double. Je le tourne comme un film de famille, en amateur, mais quand je le monte, c'est la cinéaste qui doit agir. C'est compliqué de faire des films à l'intérieur de la famille parce qu'on est sans cesse renvoyé à sa position d'enfant, à son intimité, alors même qu'il faut de la distance ! Si l'on repense à Oliveira : il est dans un recul suprême lorsqu'il réalise son film posthume, depuis après, depuis l'au-delà... Je suis finalement arrivée à finir *Grandir* en acceptant son « échec » au montage ; cela m'a permis, d'une certaine façon, de prendre ce recul nécessaire. Cet échec est ici au cœur de la création. On essaye de faire quelque chose, on n'y arrive pas et finalement on arrive à faire autre chose, un quelque chose qui existe malgré tout. La reconnaissance de l'échec peut, contre toute attente, avoir une valeur, et toucher d'autres personnes.
- 38 *Propos recueillis par Julie Savelli, dans le cadre de la journée d'études « Les récits de soi. Outils et dispositifs du JE à l'écran » le 6 avril 2017 à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, et remaniés en vue de cette publication.*

NOTES

1. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, 1929, Paris : 10/18, 2001. Dans cet essai, cher à Dominique Cabrera, Virginia Woolf traite de la place des auteurs de sexe féminin dans l'histoire de la

littérature en s'attachant notamment aux contraintes matérielles qui les réduisent au silence. L'une des thèses principales est qu'une femme doit au moins disposer « de quelque argent et d'une chambre à soi » pour pouvoir produire une œuvre littéraire.

2. Les films de Dominique Cabrera ont pour beaucoup été édités en DVD. Mentionnons la parution récente de deux coffrets : « Les films autobiographiques de Dominique Cabrera » (Potemkine, 2014) et « Il était une fois la banlieue » (Documentaire sur grand écran, 2016).

3. Cette introduction a été remaniée à partir du texte de présentation de la rétrospective intégrale des films de Dominique Cabrera, publié dans le catalogue de la 39e édition du Cinemed (Julie Savelli, Dominique Cabrera, *L'échappée belle*, Festival du cinéma méditerranéen, Montpellier, octobre 2017).

4. Dominique Cabrera, *Rester là bas. Pieds-noirs et Algériens trente ans après*, Paris : Éditions du Félin, 1992.

5. Fatima Besnaci-Lancou, *Fille de harki*, Paris : éditions de l'Atelier, 2003.

6. *Nejma* est un scénario (écrit avec Zoé Galeron et Fatima Besnaci-Lancou) que Dominique Cabrera a repris à plusieurs reprises depuis cette période, et dont elle a donné des lectures, seule ou avec des interprètes. Toujours en écriture aujourd'hui, la dernière version date de 2018 et s'intitule *Retour à Rivesaltes*.

RÉSUMÉS

Ce texte rend compte d'une conversation avec Dominique Cabrera à propos de sa conduite autobiographique au long cours. La cinéaste aborde le questionnement intime qui anime déjà ses premiers essais cinématographiques (*Ici là-bas*, 1988 et *Rester là-bas*, 1991) et dont résulte ses deux journaux filmés en vidéo (*Demain et encore demain*, 1995 et *Grandir*, 2013). En revisitant l'histoire, la forme et les partis pris de son engagement personnel en cinéma, Dominique Cabrera nous offre ainsi un point d'entrée réflexif, exposant depuis l'intérieur son processus de création.

This text gives an account of a conversation with Dominique Cabrera about her long-term autobiographical practice. The film-maker deals with the intimate questioning that already nourishes her first cinematographic attempts (*Ici là-bas*, 1988 and *Rester là-bas*, 1991) and which her two video diaries result from (*Demain et encore demain*, 1995 and *Grandir*, 2013). Re-visiting the history, the form and choices she made in her personal commitment in the cinema, Dominique Cabrera thus gives us a reflexive entry point, showing from the interior her creative process.

AUTEUR

JULIE SAVELLI

Maître de conférences en études cinématographiques à l'université Paul Valéry Montpellier 3. Dans le cadre de ses recherches qui portent sur l'esthétique, l'histoire et la théorie de la création documentaire, elle s'intéresse plus particulièrement au cinéma engagé et à l'autobiographie en images. Elle est membre de la rédaction de *Bref*, le magazine du court métrage et de CICALIC (Centre pour le livre, l'image et la culture numérique de la Région Centre), a publié une série de travaux sur la représentation des peuples dans différents ouvrages collectifs, ainsi qu'un essai intitulé *Fictions matérielles. Films et vidéos de Gunvor Nelson* (Re:Voir, 2015).