Il était une fois la banlieue ou l'expérience ordinaire du cinéma

Once Upon a Time There Were the Suburbs or the Ordinary Experience of the Cinema

Julie Savelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1074>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.1074

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-065-5

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Julie Savelli, « *Il était une fois la banlieue* ou l'expérience ordinaire du cinéma », *Recherches & Travaux* [En ligne], 93 | 2018, mis en ligne le 26 octobre 2018, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1074> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.1074>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Recherches & Travaux

Il était une fois la banlieue ou l'expérience ordinaire du cinéma

Once Upon a Time There Were the Suburbs or the Ordinary Experience of the Cinema

Julie Savelli

- 1 Certains auteurs n'ont cessé de manifester leur engagement dans la vie ordinaire au, et par, le cinéma. Dominique Cabrera est de ceux-là. Pour faire passer quelque chose du réel et de l'imaginaire des peuples, elle élabore un système de représentation qui détermine le mode d'existence de chaque projet en tant qu'œuvre, et par là même, la présence de « l'ordinarité¹ » à l'écran. Le poétique participe ici pleinement du politique, et nous aimerions en témoigner dans cet essai en inscrivant la démarche de la cinéaste dans la continuité de la réflexion de Michel Foucault.
- 2 Dans le texte d'introduction écrit en 1977 pour servir de préface à une « anthologie d'existences », le philosophe pointe combien, depuis le XVII^e siècle, les mécanismes du pouvoir relèvent du discours, et de sa performativité, s'attachant pour cela à forger « une légende des hommes obscurs », à partir des seuls « monuments » (plaintes, rapports, enquêtes, etc.) que l'institution politique a pu accorder à « ces vies infimes devenues cendres » :

Ce n'est pas un recueil de portraits qu'on lira ici : ce sont des pièges, des armes, des cris, des gestes, des attitudes, des ruses, des intrigues dont les mots ont été les instruments. Des vies réelles ont été "jouées" dans ces quelques phrases ; je ne veux pas dire par là qu'elles y ont été figurées, mais que, de fait, leur liberté, leur malheur, leur mort souvent, leur destin en tout cas y ont été, pour une part au moins, décidés. [...] Toutes ces vies qui étaient destinées à passer au-dessous de tout discours et à disparaître sans n'avoir jamais été dites n'ont pu laisser de traces brèves, incisives, énigmatiques souvent — qu'au point de leur contact instantané avec le pouvoir. De sorte qu'il est sans doute impossible à jamais de les ressaisir en elles-mêmes, telles qu'elles pouvaient être "à l'état libre" (...). On me dira : vous voilà bien, avec toujours la même incapacité à franchir la ligne, à passer de l'autre côté, à écouter et à faire entendre le langage qui vient d'ailleurs ou d'en bas ; toujours le même choix, du côté du pouvoir, de ce qu'il dit ou fait dire. Pourquoi, ces vies, ne pas aller les écouter là où, d'elles-mêmes, elles parlent² ?

- 3 Dans cette déclaration d'intention, Foucault présente son projet à l'aune des critiques qui lui ont été faites à propos de *Surveiller et Punir* (1975) : s'il justifie, dans une perspective historique et archivistique, le point de vue du pouvoir qu'il adopte en privilégiant des documents institutionnels, il tient aussi compte du fait que les individus concernés se voient de ce fait privés de toute parole, soit de toute résistance possible. Le philosophe anticipe ainsi avec intuition certains aspects des travaux qu'il conduira au début des années 1980, dans son cycle de conférences à l'Université de Vermont, sur le « souci de soi³ » et sur les « arts de soi-même⁴ », étudiant en particulier les « techniques de soi⁵ », qu'il considère comme la possibilité de transformation de soi par soi au moyen d'un mode d'existence et de pratiques tels que l'écriture de soi.
- 4 Dominique Cabrera se situe, nous semble-t-il, dans cette voie ouverte par Foucault lorsqu'elle cherche à écouter ces vies « là où, d'elles-mêmes, elles parlent », pour donner à entendre la part la plus ordinaire de leur existence — celle qui est généralement cachée, maltraitée ou ignorée par l'administration, le journalisme ou la science. Rien d'abominable ou de sensationnel, donc, chez la cinéaste pour qui « l'infâme » doit être pris en charge en étroite collaboration avec celles et ceux qui en sont les sujets, et qui en deviennent les messagers à l'écran. Ainsi entrons-nous dans les films de la cinéaste avec une empathie immédiate, happés par l'entièreté de sa vision toujours en prise avec le filmé qui participe activement de ce récit de soi.
- 5 Pionnière d'un certain retour de l'engagement dans le cinéma français des années 1990, Dominique Cabrera s'aventure sur divers territoires de vies et d'écritures. Traitant de la banlieue de l'intérieur, elle tourne son premier court métrage documentaire, *J'ai droit à la parole* (1981), dans une cité de transit à Colombes, puis réalise, coup sur coup, cinq films consacrés aux quartiers du Val Fourré et de La Courneuve, tous co-produits par la société de production et de diffusion ISKRA⁶.
- 6 Malgré le malaise que connaissent déjà les périphéries françaises à cette époque (les pouvoirs publics et les médias parlent du « problème des banlieues »), la jeune cinéaste se tient à distance du cliché de la rage, cherchant à filmer à la fois l'utopie et la « crise » des banlieues, sous l'angle de l'intime. Elle s'attache à la puissance affective des lieux, aux visages et à la parole « vraie » des sans-noms que l'on ne voit pas, ou mal, dans les représentations dominantes. Au fond la beauté des images importe peu ici ; c'est la justesse de la forme qui est en jeu — ce que le cinéaste Chris Marker décrit comme l'alliance de la rigueur et du naturel⁷. Les choix d'écriture ne sont jamais démonstratifs et ne reproduisent aucunement le rapport d'opposition visible/invisible, s'illustrant, au contraire, par une certaine simplicité, une discrétion, en miroir avec la réalité filmée.
- 7 Nous proposons d'éclairer plus particulièrement un « dispositif⁸ » filmique caractéristique de cette série documentaire consacrée aux banlieues, lequel permet de réaliser, aux deux sens du terme, une poétique dont l'engagement profondément social s'appuie tant sur le réel que sur la rêverie. Notre regard portera sur l'un des deux principaux opus de ce corpus, *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), un moyen métrage qui recueille la mémoire d'anciens locataires de quatre tours murées de Mantes-la-Jolie quelques mois avant leur démolition. Nous envisagerons comment Dominique Cabrera parvient, par l'expérience du cinéma, à ressaisir en elles-mêmes « ces milliards d'existences destinées à passer sans trace⁹ », et à nous rendre sensibles à leur infamie, en même temps que plus attentifs, peut-être, à notre propre condition ordinaire.

Pour une mémoire commune

- 8 *Chronique d'une banlieue ordinaire* est habité par une vision à la fois romanesque et sociologique. Dominique Cabrera filme les anciens habitants de plusieurs tours condamnées à être dynamitées et « re-monte » avec eux des fragments de leur vie passée. Un père de famille, une mère et sa fille, deux couples, trois jeunes sœurs, des élèves et leur enseignante, témoignent en regardant la caméra droit dans les yeux, avec une adresse déconcertante, qui trouve, selon nous, son explication dans l'intention mémorielle du projet.
- 9 « Tous les souvenirs ont une valeur ! écrit la cinéaste dans la lettre qu'elle adresse aux habitants du quartier des Écrivains. Nous en prendrons grand soin¹⁰. » Si le dispositif filmique est bâti sur un profond sentiment de fraternité, c'est sans doute parce que la cinéaste a habité dans une HLM une partie de son enfance, après son rapatriement d'Algérie, en 1962, à la fin de la guerre d'indépendance. Les partis pris de cinéma résultent ainsi d'une expérience vécue qui induit une compréhension intuitive et réciproque. « Je suis montée dans les étages, écrit la cinéaste, impressionnée par la présence palpable de ceux qui avaient vécu là, retrouvant des sons, des formes et des lumières de notre enfance en HLM¹¹. »
- 10 *Chronique d'une banlieue ordinaire* s'origine à la fois dans le souvenir ordinaire des habitants du Val Fourré et dans l'enfance enfouie de la cinéaste, laquelle cherche à exhumer, par les moyens du film, la poésie et la beauté de la vie en cité, mais sans pour autant écarter ses difficultés. Les habitants évoquent leur réalité en se rappelant les jours heureux passés en famille de même que la dureté de cette vie en collectivité, avec les dégradations matérielles, le suicide ou le racisme. Dominique Cabrera cherche à tisser une mémoire populaire qui soit bien vivante, et non pas conservée dans du formel : le projet se distingue donc autant par sa puissance affective de remémoration que par son inspiration sociale et politique, en lien avec l'actualité critique des banlieues de l'époque — les habitants témoignent de la mort d'un jeune homme en garde à vue qui survient pendant le tournage.
- 11 En entrelaçant de la sorte le passé et le présent, les tours murées, bien que stigmatisées par le discours social qui n'y projette qu'échec et désolation, sont aussi chargées de présences chaleureuses, à la fois réelles et fantasmées. Elles s'offrent à nous dans une sorte de dualité où le laid et le beau, la mort (motifs récurrents de la fissure, du noir ou du vide) et la vie, le réel et la mise en scène, se confondent pour « exposer¹² », au sens de Georges Didi-Huberman, le plus justement possible les peuples. Loin des discours institutionnel et politique, Dominique Cabrera ne cherche pas à expliquer la crise des quartiers sensibles, mais plutôt à « faire passer de l'histoire¹³ », une histoire commune, vouée à ne pas laisser de traces, et dont, pourtant, l'existence compte. À l'origine de cette vision qui s'illustre par un réalisme puissant teinté d'onirisme, il y a deux partis pris de cinéma que nous proposons de décrire. Le dispositif filmique restitue l'ordinaire par l'usage performatif du plan-séquence et par la mise en scène d'une parole vive.

Corps vivants et lieux fantômes

- 12 La puissance ontologique du film s'origine en premier lieu dans la figure du plan-séquence¹⁴. *Chronique d'une banlieue ordinaire* est constitué de nombreuses scènes filmées d'un seul tenant par l'opérateur de l'INA Jacques Pamart, généralement en travelling, à

l'épaule ou plus rarement sur rail (lorsque les lieux sont vides), et toujours en une seule prise¹⁵. La plupart du temps mobile, même dans le face-à-face, la caméra a donc une existence palpable : elle enveloppe les corps qu'elle suit de près, en se déplaçant latéralement, à leurs côtés, ou en leur emboîtant le pas dans la visite.

- 13 De ces travellings marchés, ou glissés, il résulte une co-présence du filmeur et du filmé qui présentifie la vision. En effet, suivre les protagonistes dans leurs déplacements permet aussi de matérialiser la présence bord-cadre de la cinéaste. Si celle-ci reste invisible à l'écran, elle co-habite pourtant en creux l'espace du film dans un rapport de compagnonnage. Le plan-séquence filmé en travelling situe donc la cinéaste dans le temps et dans l'espace du sujet (regards caméra) et nous permet d'éprouver la justesse de la relation qui les unit au moment du tournage : la clarté des intentions de réalisation semble fixer ici un cadre relationnel qui aide les personnes à mettre consciemment en forme leur intervention dans le film.
- 14 Ainsi, Dominique Cabrera n'entre jamais par effraction dans l'habitat ; elle est invitée par ses hôtes qui la guident. La porte s'ouvre, se referme, demeure parfois entrebâillée pour signifier le passage qui s'effectue de l'extérieur — le dehors, le non-film — vers l'intérieur — le dedans, le film-refuge. L'espace de l'habité, aussi délabré soit-il, a non seulement une valeur mémorielle mais aussi une fonction d'intégration dans le film. À l'intérieur de la maison-cinéma, il y a une douceur qui enveloppe le corps, lequel se recroqueville, tel l'escargot dans sa coquille, pour retrouver l'essence de son être, soit la possibilité de raconter et de se raconter¹⁶.
- 15 Cette « co-habitation » de la cinéaste et des anciens habitants de la tour, qui repose sur l'expérience immédiate du plan-séquence en une seule prise, participe de la performativité de l'apparition (et de la réception). Si la dimension nostalgique fait bien partie intégrante de l'expérience, comme en témoignent certains partis pris plastiques qui mettent en relief des passages plus fragiles (quelques séquences tournées en noir et blanc, la musique lancinante du compositeur Jacques Birgé, le remontage ponctuel d'images amateurs), celle-ci se trouve pourtant mise à distance, ici même et sur-le-champ, par l'entière des corps filmés au, et depuis, le présent. Dominique Cabrera ressuscite le passé en le « performant » par le dispositif de prise de vue.
- 16 « C'est ce retour des vivants, écrit Jean-Louis Comolli à propos du film, qui réveille les fantômes, et fait du même coup apparaître les traces anciennes, comme telles, comme traces¹⁷. » Ainsi la tour devient-elle un château imaginaire dont les ruines sont réenchantées par la mise en scène du vivant, et de sa parole vive.

La partition des voix (ou la *méthode Perrault*)

- 17 Dans *Chronique d'une banlieue ordinaire*, le processus de revisitation et de confession de la mémoire résulte de la parole *hic et nunc* des habitants. Les personnes filmées sont invitées à réinvestir les lieux témoins de leurs anciennes vies (cuisine, salon, couloirs, balcon), et à faire remonter, pour et par le film, l'émotion du temps passé, ses exaltations et sa peine. Ici, comme dans les films suivants, le court métrage *Réjane dans la tour* (1993) et le moyen métrage *Une poste à La Courneuve* (1994), les témoignages reposent sur un travail d'écriture qui génère de la fabulation — ce que la cinéaste appelle la « méthode Perrault » :

J'avais été passionnée par *Pour la suite du monde* [co-réal. Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perrault, 1963]. J'avais cherché à en savoir plus et j'avais lu

beaucoup d'entretiens et de textes de Pierre Perrault. [...] En m'inspirant de mes lectures, j'avais alors imaginé une sorte de méthode : j'écrivais les propos des protagonistes pendant nos entretiens et je leur montrais la fois suivante ce qu'ils avaient dit, ce qui me semblait important. On en discutait, et ainsi, avec eux, j'écrivais une "partition". Le jour du tournage, on savait de quoi il allait être question. Il y avait à la fois beaucoup de préparation et une forme d'improvisation, car sur le moment, dans le plan-séquence, ils étaient les seuls maîtres, comme des acteurs sur la scène d'un théâtre, parlant pour eux-mêmes, et non pas seulement pour moi, sur le plateau de leur HLM¹⁸.

- 18 Le dispositif est envisagé selon un principe proche de « l'anthropologie partagée », considérant le film comme un processus relationnel et un support de création collective¹⁹. Dominique Cabrera réalise un travail préparatoire qui consiste à réaliser des entretiens avant le tournage pour délimiter le propos structurant et co-écrire, avec les protagonistes, une sorte de trame, laquelle sera enregistrée en prise directe (soit en une seule prise) à la perche ou par le biais d'un micro HF, au moment du tournage.

- 19 Cette méthode donne aux voix une véritable autonomie narrative, associant la liberté d'une énonciation sur le vif et la maîtrise d'un contenu anticipé en vue du film. La cinéaste n'est toutefois pas totalement absente ou mutique, et participe de l'actualisation de cette parole par le biais de quelques relances, certes très discrètes et surtout dans le dernier tiers du film. Les personnes filmées deviennent alors à la fois les héros et les hérauts de leur vie ; elles peuvent la raconter mais aussi la rêver à voix haute dans l'instant, pour lui donner une dimension légendaire.

Je mêlerais le plan-séquence de *Tabarka* avec la méthode Perrault. Je retrouverais les habitants, je les aurais écoutés, j'aurais écrit avec eux leurs partitions, leur restituant le statut de héros de leurs vies légendaires. La tour deviendrait un moteur à histoires, le lieu d'une histoire populaire effacée à ressusciter²⁰.

- 20 C'est précisément parce que Dominique Cabrera est attentive à cette capacité d'auto-fabulation que les anciens habitants sont amenés à re-vivre leur vie comme un roman et à s'en faire les griots. La « méthode Perrault » s'inspire en quelque sorte, et dans une moindre mesure, du psychodrame, soit ici un « scénario vécu » qui a recours à la mise en scène pour saisir le réel sans censure, pour s'approcher de lui au plus près en vue d'une prise de conscience²¹. Cette technique du récit de soi répond, en effet, nous semble-t-il à un besoin de réparation, ici lié à la stigmatisation dont ces vies souffrent et à l'échec d'une utopie de vie — que le prologue du film situe dans un passé révolu par le remontage d'archives vantant la nouvelle banlieue au milieu des années 1960.

Un film-patchwork

- 21 Cette réparation s'illustre aussi dans le travail de couture auquel se livre le film et qui s'apparente, selon nous, à ce que Claude Lévi-Strauss considère comme le propre de la pensée sauvage, ou mythique, par comparaison avec la démarche scientifique²².
- 22 Si chaque plan-séquence, autonome, offre un nouvel éclairage sur le réel grâce aux témoignages qui lui sont adossés, il y a aussi une puissante unité, thématique et stylistique, dans cet ensemble élaboré sur un principe fragmentaire — les pièces sont vues indépendamment en même temps que dans leur relation au tout. Chaque scène agit en interne pour elle-même, avec sa propre « partition ». La neige tombe par la fenêtre tandis que l'on s'identifie à une voix : les détails (une lumière, le verre martelé d'une porte, le motif d'une tapisserie) infusent la parole filmée et renouvellent

l'émotion de sa vision. Si ces vies nous sont contées dans le désordre, par bribes et par morceaux, le songe progresse pourtant d'une séquence à l'autre jusqu'à former un ensemble ou plutôt un chœur. Le principe du montage, la plupart du temps synchrone et linéaire, consiste alors à ajuster les différents plans-séquences pour les coudre ensemble, témoignant d'un respect pour le rythme de la réalité mais aussi pour celui du film. Il s'agit d'installer une durée concrète, pour être au plus près des personnes filmées, tout en rappelant le travail de création à l'œuvre par un théâtre du regard et de la parole, lequel s'illustre notamment dans le montage alterné qui tresse les témoignages entre eux pour faire résonner la cité.

- 23 Ainsi, cette réaffectation du passé s'incarne à l'écran dans la structure du patchwork qui abrite la rêverie personnelle en même temps que les tissus d'une mémoire commune — haillons, rebuts et chiffons²³ de l'habitat, ici infâme, se trouvent utilisés pour tirer de la mort (de l'oubli et de la destruction) une histoire qui fait monde.
- 24 En d'autres termes, le propre de *Chronique d'une banlieue* ordinaire est de produire à l'écran une *révolution* soit, selon l'étymologie dialectique du terme, à la fois un mouvement giratoire — qui consiste, pour un astre ou pour une roue, en un retour sur et à soi-même — et un mouvement de cassure, qui opère un renouvellement. La révolution procède donc à un enroulement et à une dispersion, faisant dès lors converger une double temporalité : un *temps révolutionné*, au sens de répété dans son achèvement — le passé est rappelé à jamais par l'inscription filmique ; et un *temps révolu-tionné*, au sens de bouleversé, un temps appelé à changer et à se transformer — les tours sont détruites à la fin du film et s'écroulent sous nos yeux, certes au ralenti.
- 25 Cette question, qui a tant occupé Jean Epstein²⁴, nous la retrouvons au travail chez Dominique Cabrera : le film est un collage de « blocs de mouvements-durée » qui nous fait sentir le flux continu du temps de même que sa discontinuité. Sa nature est dialectique : il s'élabore pour donner l'illusion de la continuité mais énonce conjointement la rupture, marque l'écart. Il nous faut alors, en tant que spectateurs, prendre acte de l'intervalle qui sépare les images et faire la liaison par nous-mêmes, vivre à notre tour, et selon notre propre régime de vision, l'expérience démocratique de cette « chronique d'une banlieue ordinaire ».

L'expérience ordinaire du cinéma

- 26 Le point de vue vécu de cette série de six films, qui couvre une large palette de sujets et de tons, participe d'une histoire sensible de la ville et des faubourgs urbains. Aussi réaliste que romanesque, cet ensemble documentaire se caractérise par une infinité de percées. Portrait, poème, essai ou conte onirique, chaque film est un prototype dramatique. Le point de couture de l'ouvrage réside dans l'expérience (de l') ordinaire que la cinéaste, cheminant avec aisance entre la vie et l'art, met en œuvre par le cinéma.
- 27 Il faut envisager cet art (de l') ordinaire dans toute sa dimension pragmatique, au sens de John Dewey²⁵, ou encore au prisme de son « réalisme », tel que repensé par Stanley Cavell depuis les années soixante-dix²⁶. Dans sa nouvelle approche philosophique du réalisme, ce dernier appréhende le cinéma comme un art démocratique participant de notre expérience la plus commune, laquelle est apte à décrire nos formes de vie quotidiennes, visant même à les améliorer — dans le sens d'un perfectionnisme moral²⁷ — par la connaissance qu'il en procure. Le cinéma nous mettrait, selon Cavell, en

situation de vivre, au sens d'éprouver, une réalité à laquelle nous n'appartenons pas nécessairement : la mécanique de projection du monde nous permettant de reconnaître l'Histoire mais aussi, et c'est le cas ici, notre condition ordinaire. Ce serait par cette expérience immanente que le cinéma pourrait alors nous « rendre meilleurs » puisque ces fragments de réalité filmés s'inscrivent en nous le temps du film, et après, dans ce qu'il nous en reste, dans les souvenirs qui constituent notre ordinaire.

- 28 Qu'advient-il alors des personnes et des choses du monde dans le cinéma de Dominique Cabrera ? D'un film à l'autre, c'est bel et bien une grande toile populaire qui se tisse sous nos yeux, une histoire que partage la cinéaste, elle-même issue d'un milieu modeste d'origine pied-noir. En effet, cette œuvre engagée dans la description du réel cherche à saisir les gestes et les émotions des sans-noms, pour mettre en récit le commun à l'écran. Et toute la puissance de la démarche documentaire s'illustre alors dans cette capacité à traduire notre semblable par le cinéma, à nous faire voir celui que l'on ne voit pas toujours, aussi proche soit-il, en nous permettant d'avoir une perception la plus sensible possible de son point de vue sur le monde. Ce qui, dès lors, peut nous rendre meilleurs, ou tout au moins conscients de notre ressemblance, et de notre « ordinarité »...
- 29 Cette condition humaine, Dominique Cabrera n'a jamais cessé de la questionner, y compris sous des formes fictionnées, comme en témoignent plusieurs de ses longs métrages de fiction qui se présentent comme des utopies collectives ayant trait au travail, à la révolution, à la liberté ou au pouvoir. Elle explore aussi bien le « trésor perdu » (selon l'expression de l'historienne Sophie Wahnich) de la Révolution française dans *Le Beau Dimanche* (2007) que la Seconde Guerre mondiale dans *Folle embellie* (2004) ou encore nos modes modernes d'existence. Ce sont en effet les grèves de 1995 qui inspirent *Nadia et les Hippopotames* (2000), un film au casting impressionnant, tourné avec son actrice fétiche, Maryline Canto, mais aussi avec des cheminots syndicalistes. C'est ici une autre caractéristique de la cinéaste qui dirige aussi aisément des comédiens professionnels que des interprètes issus du réel, à l'instar de sa dernière fiction, *Corniche Kennedy* (2017), tournée avec des adolescents des quartiers populaires de Marseille.
- 30 Dominique Cabrera s'attache bien à faire passer des mondes, luttant par l'expérience cinématographique contre l'enfouissement d'une histoire populaire. Dans ce cinéma altruiste qui s'exprime à travers le regard qu'elle porte sur l'autre (un inconnu, un proche ou un acteur), on sent aussi poindre un besoin de repérage de soi et un enjeu personnel de remémoration. Rien d'étonnant alors au fait que la cinéaste retourne parfois son regard sur elle-même, exposant sans ambages sa propre vie et sa propre personne. Ses deux journaux filmés en vidéo nous offrent ainsi un point d'entrée autobiographique dans l'œuvre : le premier volet, *Demain et encore demain*²⁸, 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 vie²⁹. Ces récits à la première personne participent d'un « souci de soi » qui constitue la pierre de touche de l'engagement de Dominique Cabrera à l'égard de la réalité singulière de ses contemporains, comme de la sienne, dans un mouvement de va-et-vient entre le Nous et le Je.

En concevant et en tournant *Chronique d'une banlieue ordinaire*, j'avais le sentiment de faire un film très personnel, pour moi en quelque sorte. Je me figurais les personnages comme des fragments d'une histoire universelle mais aussi d'un

roman à la première personne. Je me projetais dans les voisins, les familles nombreuses, la jeunesse, l'engagement, le mariage, être une femme, la déception politique, la tentation du suicide... Tous ces éléments universels, je les voyais aussi comme les pièces d'un essai, presque un autoportrait. Le Je et le Nous, on est bien souvent ramenés à ce duo, on se replie vers le Je et c'est le Nous qu'on retrouve, on se déploie vers le Nous et c'est le Je qui nous interpelle. C'est la condition humaine ! Et le cinéma, cet art qui ne vit que de visages, de corps et de voix, qui respire ontologiquement l'espace social, intime et collectif d'une époque, n'a d'autre choix que de jouer cette partition, ce canon où le Je et le Nous se doublent, se cherchent, se répondent, se perdent et se retrouvent sans fin³⁰.

NOTES

1. De « ordinaire » (latin *ordinarius*, en ordre), terme rare dont on trouve toutefois de nombreuses attestations de sources diverses (notamment chez M. Cerisuelo, E. Domenach et S. Laugier, principaux interprètes en France du « philosophe de l'ordinaire », Stanley Cavell) : qui a des caractéristiques ordinaires, qui se rapporte à la moyenne, à ce qui est normal.
2. Michel Foucault, « *La vie des hommes infâmes* », dans *Archives de l'infamie*, op. cit., p. 12-13.
3. Michel Foucault, « La culture de soi », [1983], dans *Qu'est-ce que la critique ?* suivie de *La culture de soi*, Paris, Vrin, 2015, p. 81-111.
4. Michel Foucault, « Les techniques de soi », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
5. *Ibid.*
6. Les six films de banlieue de la cinéaste ont été récemment restaurés et édités dans un coffret DVD intitulé « Il était une fois la banlieue » (Documentaire sur grand écran, « collections particulières », janvier 2017). ISKRA (Image, Son, Kinescope et Réalisations Audiovisuelles, « étincelle » en russe), issue de la coopérative SLON, est une société de production et de diffusion indépendante initiée par Chris Marker en 1968 autour des films collectifs *Loin du Vietnam* et *À bientôt j'espère*, dont la ligne éditoriale s'ancre dans le social et le politique.
7. « Plutôt que des adjectifs vagues ou élogieux, j'aimerais dire que ce film est exemplaire, en ce qu'il unit deux qualités qui généralement ont tendance à se combattre : la rigueur et le naturel. Certains cinéastes ont la grâce, on leur pardonne un certain laisser-aller. D'autres ont la méthode, on leur pardonne une certaine lourdeur. Ici rien à pardonner, tout à admirer. Un an de travail approfondi, la connaissance des lieux, des personnes, des heures, aboutissent à la saisie de la vie même, sans qu'on pense à se demander par quel miracle la caméra est toujours au bon endroit, au bon moment. » (Chris Marker, extrait d'un fax envoyé à ISKRA après que le cinéaste a visionné *Une poste à la Courneuve* (1994) à la télévision. L'éditeur a retrouvé ce document dans les archives de la production et l'a publié dans le livret du coffret DVD précité.)
8. Cette notion de dispositif, pensée dans le cadre des sciences humaines comme en témoignent différents travaux de Giorgio Agamben et de Michel Foucault, est largement utilisée en cinéma et dans les arts visuels depuis les années 1970 (voir à ce sujet Jean-Louis Baudry, « Le dispositif », dans *Communications*, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel, Christian Metz (dir.), n° 23, 1975, p. 56-72 et Jacques Aumont, *L'Image*, Paris, éd. Armand Colin, 1990 ; ou plus récemment, Raymond Bellour, *La querelle des dispositifs*, Paris, P.O.L., 2012 ; Aline Caillet, *Dispositifs critiques. Le documentaire, du cinéma aux arts visuels*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 et Anne-Marie Duguet, *Déjouer l'image. Créations électroniques et numériques*, Paris, Éditions Jacqueline

Chambon, 2002). Nous proposons, pour cette étude, d'employer le terme de « dispositif » afin de désigner un protocole organisationnel, technique et matériel, ainsi que l'éthique qui en découle, soit une certaine vision du monde et du cinéma qui détermine les conditions d'apparition et de réception du réel dans le cadre du projet filmique.

9. M. Foucault, « La vie des hommes infâmes », dans *Archives de l'infamie*, op. cit., p. 11-12.

10. Dominique Cabrera, « Lettre aux anciens habitants des tours murées du quartier des écrivains », publiée dans le livret du coffret DVD « Il était une fois la banlieue », op. cit.

11. Dominique Cabrera, « Leurs visages », texte écrit pour le livret du coffret DVD « Il était une fois la banlieue », op. cit.

12. Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, Peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012.

13. « Faire de l'histoire, dit Michel Foucault, c'est une activité savante, nécessairement plus ou moins académique ou universitaire. En revanche, faire passer de l'histoire, ou avoir un rapport à l'histoire, ou intensifier des régions de notre mémoire ou de notre oubli, (...) c'est ce que peut faire le cinéma. » (Michel Foucault, « Le Retour de Pierre Rivière », entretien avec Guy Gauthier, *Revue du cinéma*, n° 312, déc. 1976.)

14. La figure du plan-séquence, qui constitue l'un des points de départ formels de ce film, trouve son origine dans la vision de *Tabarka* 42-87 (1987), un film de Jean-Louis Comolli cher à Dominique Cabrera, dans lequel Jacques Pamart, avec qui la cinéaste travaille aussi pour *Chronique d'une banlieue ordinaire*, filme en plan-séquence le retour de Claude Grenié dans sa maison natale en Tunisie.

15. Ces informations techniques concernant la prise de vue proviennent d'une discussion avec Dominique Cabrera organisée par Languedoc-Roussillon Cinéma et animée par l'auteur en 2016 dans le cadre des Rencontres de l'éducation artistique aux images (<<http://www.languedoc-roussillon-cinema.fr/content/discussion-avec-la-réalisatrice-dominique-cabrera-animée-par-julie-savelli>>) [consulté le 10 avril 2018].

16. Cette comparaison avec la coquille de l'escargot provient de la réflexion de Gaston Bachelard sur l'espace et en particulier sur la maison (voir « Le nid », dans *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 92-104).

17. Jean-Louis Comolli, « Regards sur la ville », Gérard Albathe, J.-L. Comolli (dir.), Paris, éd. Centre Georges Pompidou, 1994.

18. Dominique Cabrera, *La partition de l'œuvre. Entretien avec Julie Savelli*, dans *Brefcinema.com*, mars 2017, (<<https://www.brefcinema.com/blog/dvd/il-etait-une-fois-la-banlieue.html>>) [consulté le 10 avril 2018]

19. Jean Rouch est à l'origine de la notion d'*anthropologie partagée*. Le cinéaste-anthropologue propose d'intégrer la réflexivité dans la recherche et de témoigner de l'observation réciproque qui se produit sur le terrain entre l'observateur et l'observé, fondant sur cette démarche sensible tout son dispositif cinématographique. Cette méthode, certes largement discutée et débattue dans les années 1980 (car on lui oppose l'ambiguïté d'un rapport Nord/Sud inégal), cherche à partager l'anthropologie par les moyens du cinéma sur un principe collaboratif.

20. Dominique Cabrera, « Leurs visages », texte écrit pour le livret du coffret DVD « Il était une fois la banlieue », op. cit.

21. Le psychologue autrichien Moreno est à l'origine de cette technique sociologique à vocation thérapeutique qui est mise au point dans les années 1930 : le psychodrame consiste à faire sciemment jouer à des individus leur propre rôle dans la société, ceci afin qu'ils prennent conscience de leurs frustrations, ou de leurs difficultés, et qu'ils s'en débarrassent éventuellement. Jean Rouch est l'un des premiers à s'appuyer sur ces techniques pour réaliser certaines de ses ethno-fictions, *Moi, un noir* (1958) ou *La Pyramide humaine* (1961) par exemple.

22. « Le propre de la pensée mythique, comme du bricolage sur le plan pratique, est d'élaborer des ensembles structurés, non pas directement avec d'autres ensembles structurés, mais en

utilisant des résidus et des débris d'événements : *odds and ends*, dirait l'anglais, ou en français, des bribes et des morceaux, témoins fossiles de l'histoire d'un individu ou d'une société. En un sens, le rapport entre diachronie et synchronie est donc inversé : la pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agençant des événements, ou plutôt des résidus d'événements, alors que la science, *en marche* du seul fait qu'elle s'instaure, crée, sous forme d'événements, ses moyens et ses résultats, grâce aux structures qu'elle fabrique sans trêve et qui sont ses hypothèses et ses théories. Mais ne nous y trompons pas : il ne s'agit pas de deux stades, ou de deux phases, de l'évolution du savoir, car les deux démarches sont également valides. » (Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 36.)

23. Nous pensons à la figure du chiffonnier évoquée par Walter Benjamin comme métaphore de son activité d'historien qui n'amasserait que de vieux chiffons d'histoire : « Méthode de travail : montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux, ni m'approprier aucune formule spirituelle. Mais les haillons, les déchets, eux, je ne veux pas les inventorier, mais leur rendre justice de la seule façon possible : les utiliser. » (*Paris, capitale du XIX^e siècle*, 1935, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, p. 60.)

24. « Qu'une réalité puisse cumuler continuité et discontinuité, qu'une suite sans fissure soit une somme d'interruptions, que l'addition d'immobilités produise le mouvement, c'est ce dont la raison s'étonne depuis les Éléates. » (Jean Epstein, *Intelligence d'une machine*, Paris, éditions Jacques Melot, 1946, p. 260.)

25. John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], Pau, Farrago / Léo Scherrer, 2005.

26. Voir notamment *La Projection du monde* [1971], S. Cavell, Paris, Belin, 1999 et *À la recherche du bonheur* [1981], S. Cavell, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1993 ainsi que les textes réunis par M. Cerisuelo et S. Laugier dans *Stanley Cavell, Cinéma et Philosophie* (Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000) et par E. Domenach dans *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?* (Paris, Bayard, 2003).

27. « [...] voir dans le laboratoire du cinéma, écrit Stanley Cavell, la démocratisation du perfectionnisme, reconnaître ce dont nous sommes capables dans les confrontations quotidiennes, répétées, non dramatiques, sur lesquelles le cinéma attire notre attention. [...] une pensée méchante inexprimée, ou déguisée, un regard dur, une mauvaise foi délibérée [...] — les innombrables signes de notre scepticisme à l'égard de la réalité, de la séparation, de l'autre-nous font courir le risque de souffrir, ou d'endurer, des petites morts quotidiennes. » (S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, op. cit., p. 98). Cet extrait est cité dans « Qu'est-ce que le réalisme, Cavell, la philosophie, le cinéma », un article de Sandra Laugier qui éclaire remarquablement cette redéfinition philosophique du réalisme au, et par, le cinéma (dans *Critique*, « Cinéphilosophie », M. Cerisuelo et E. During (dir.), n° 692-693, Paris, Minuit, 2005).

28. Dominique Cabrera explique que ce premier journal résulte d'un article sur son précédent film de banlieue, *Une poste à la Courneuve*, qui dit que les usagers du bureau de poste sont pauvres et laids : « 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. » (Dominique Cabrera « Une chambre à soi. Entretien avec Julie Savelli », dans *Entrelacs*, « Récits de soi. Le je(u) à l'écran », dir. Claire Chatelet et Julie Savelli, n° 15, mai 2018.)

29. Tous les films autobiographiques de Dominique Cabrera ont récemment été édités dans un coffret DVD : « Les films autobiographiques de Dominique Cabrera » (Potemkine, 2014).

30. Dominique Cabrera, *La partition de l'œuvre. Entretien avec Julie Savelli*, dans *Brefcinema.com*, op. cit.

RÉSUMÉS

Certains auteurs n'ont de cesse de manifester la réalité ordinaire au, et par, le cinéma. Dominique Cabrera est de ceux-là. Pionnière d'un certain retour de l'engagement dans le documentaire français des années 1990, elle réalise, coup sur coup, cinq films consacrés à la banlieue. Dans cet essai, nous envisagerons combien le poétique participe du politique dans *Chronique d'une banlieue ordinaire* (1992), un moyen métrage dont le dispositif emblématique s'appuie tant sur le réel que sur la rêverie pour mettre en récit « l'infâme » (M. Foucault). Rien d'abominable ou de sensationnel : la cinéaste ne cherche pas à expliquer la crise des quartiers sensibles, mais bien à faire passer une mémoire commune en collaboration avec celles et ceux qui en sont les sujets et qui en deviennent les messagers à l'écran. En nous permettant d'avoir une perception sensible de notre semblable, l'expérience de ce cinéma peut dès lors nous « rendre meilleurs » (S. Cavell), ou tout au moins conscients de notre propre condition ordinaire.

Some authors are forever showing the everyday reality, at and through the cinema. Dominique Cabrera is one of them. A pioneer in the return of a certain commitment in the French documentary in the nineties, she made five films in a row about the suburbs. In this essay, we shall see how poetics and politics are mixed in *Chronique d'une banlieue ordinaire* (2012), a movie whose emblematic apparatus relies as much on the real as on daydream to give an account of “infamy” (M. Foucault). There is nothing loathsome or sensational: the director does not try to explain the crisis in problem areas but to pass on a collective memory in collaboration with those who are its subjects and become its messengers on the screen. Thus, as we get to perceive our fellow creatures in a more sensitive way, the experience of that cinema can “make us better” (S. Cavell), or at least conscious of our own ordinary condition.

AUTEUR

JULIE SAVELLI

Julie Savelli est maître de conférences en études cinématographiques à l'université Paul Valéry Montpellier 3. Ses recherches en esthétique et en histoire portent sur la création documentaire, plus particulièrement dans le cinéma engagé et l'autobiographie en images. Rédactrice pour *Bref, le magazine du court métrage*, depuis 2011, elle collabore régulièrement à la revue scientifique *Entrelacs*, a publié un ouvrage sur Gunvor Nelson (*Fictions matérielles. Films et vidéos de Gunvor Nelson*, Re:Voir, 2015) et plusieurs travaux sur la représentation des peuples (en révolte, en migration, en détresse) dans les cinémas du réel.