

L'hétérotope *Du « film guérilla »*

Emna Mrabet & Cécile Sorin

J

En France, le terme de « film guérilla » désigne des fictions autoproduites et non agréées par le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). Contrairement à l'usage anglo-américain, ce mot évoque plus spécifiquement – notamment dans la critique et dans les discours des réalisateurs eux-mêmes – les films français autoproduits dont les concepteurs se considèrent comme en guerre contre une branche du cinéma français souffrant de son « entre-soi bourgeois blanc, devant et derrière la caméra¹ ». C'est ce qu'exprime sans ambiguïté la réalisatrice Keira Maameri : « certes, ce terme évoque l'idée d'une revendication mais aussi d'une certaine forme de satisfaction à être contre un système² ». Ces films se situent dans la lignée de ceux réalisés par des cinéastes franco-maghrébins et des films de banlieue attachés à la description des périphéries urbaines – prenant en général pour objet de représentation des personnages issus des marges urbaines, culturelles et sociales – tels qu'*Hexagone* (1994) de Malik Chibane et *Wesh Wesh qu'est ce qui se passe ?* (2001) de Rabah Ameur-Zaïmeche. Autoproduits et reposant sur des organisations singulières du travail créatif au regard de ce qui se pratique dans l'industrie du cinéma, ces derniers peuvent être considérés comme des prototypes de « films guérilla ». *Hexagone* a ainsi été réalisé grâce à l'aide d'une association de quartier et *Wesh Wesh qu'est ce qui se passe ?* en s'appuyant sur la solidarité familiale³. Les « films guérilla » se caractériseraient donc par l'articulation entre une forme d'indépendance économique et un positionnement marginal sur le marché du film. Celui-ci traduit le décentrement de ces réalisateurs face au monde du cinéma professionnel mais aussi leur ressenti social ou territorial. Les « films guérilla » peuvent en cela être compris à la façon d'un hétérotope.

¹ Serge Kaganski, « Brooklyn », *Les Inrockuptibles*, 23 septembre 2015.

² Thomas Baurez, « Cinéma guérilla. Circulez y'a tout à voir », *Studio Ciné live*, n° 90, juillet 2017, p. 68.

³ Rabah Ameur-Zaïmeche, entretien par Jacques Morice, « Touche pas à ma cité ! », *Télérama*, 30 avril 2002.

Dès sa première utilisation en 1967, Michel Foucault a associé la notion d'hétérotopie au champ cinématographique par le biais de la salle de cinéma, lors de la conférence « Des espaces autres » donnée au Cercle d'études architecturales, à l'occasion de laquelle le philosophe appréhendait le rapport à l'espace de la société qui lui était contemporaine en un « ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables⁴ ». Foucault conçoit alors comme hétérotopes les espaces qui sont situés en marge de la vie collective : il s'agit de « sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables », des lieux « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent ». La notion d'hétérotopie, en ce qu'elle désigne des rapports à l'espace singuliers et marginaux, peut venir nourrir la compréhension de phénomènes spatiaux, économiques, sociaux, culturels, symboliques articulés les uns aux autres et est donc propice à l'appréhension des relations d'interdépendance entre ces phénomènes. À la suite de cette conférence séminale, la notion a ainsi servi d'outil d'analyse et de description du cinéma à de multiples reprises⁵ et a, entre-autres, été mobilisée concernant le cinéma de banlieue⁶. Quand bien même cet ancrage périurbain ne constitue pas la caractéristique première des « films guérilla » à la française, les films désignés sous cette bannière, et qui font référence, ont tous été conçus dans le nord parisien. Par ailleurs, cette même notion a été mobilisée pour appréhender la production cinématographique indépendante, entre autres par Joachim Lepastier, critique aux *Cahiers du cinéma*, lors de son intervention au séminaire « Des lieux d'hétérotopies sur les écrans d'aujourd'hui⁷ ».

Dans le cadre de cet article qui se saisit du bagage notionnel foucauldien pour enrichir l'analyse des « films guérilla », nous nous appuyons principalement sur le cas de trois objets : *Donoma* (2011) de Djinn Carrénard, *Rengaine* (2012) de Rachid Djaidani et *Brooklyn* (2015) de Pascal Tessaud. Or, ces trois films, qui ont bénéficié d'une reconnaissance institutionnelle, se distinguent par leur procédé de fabrication singulier et par l'organisation des pratiques créatives qu'il a généré. Ces derniers ont également en commun de dépasser, en termes de représentation des catégories populaires et des minorités ethniques, les films de banlieue et les films franco-maghrébins, si bien que notre étude se situe au croisement de l'observation des pratiques de création collective et de la compréhension de formes hétérotopiques. Les processus d'élaboration des

⁴ Ce texte a été publié dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 1984, p. 46-49.

⁵ Dork Zabunyan et Patrice Maniglier, *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, 2011.

⁶ David Alexandre Wagner, *De la banlieue stigmatisée à la cité démythifiée*, Berlin, Peter Lang, 2011.

⁷ Joachim Lepastier, « Les hétérotopies du cinéma indépendant » ; intervention au séminaire « Des lieux d'hétérotopies sur les écrans d'aujourd'hui », organisé par Claire Allouche et Théo Esparon, École normale supérieure, 16 février 2017.

« films guérilla » rendent difficile la collecte de données, puisque, contrairement aux autres modes de productions indépendants, ils ne possèdent pas de dossier ou d'archives de production, ni même d'éléments de contractualisation relatifs à leur production. On s'appuie ici sur les nombreux entretiens donnés à la sortie des films mais également sur ceux menés avec les réalisateurs dans le cadre d'un projet de recherche « Cluster 93 » dont l'objectif était de cartographier et d'analyser les possibilités de coopérations et d'intégrations accrues entre le cluster audiovisuel et le milieu artistique local sur le territoire nord parisien.

Marges urbaines, sociales, cinématographiques

Les « films guérilla » français placent la marge en leur centre. Tel que précisé précédemment, ces derniers sont en général tournés dans le nord parisien et cherchent à représenter cet espace fortement connoté comme marge urbaine et sociale. Pascal Tessaud revendique la nécessité d'offrir une représentation autre que celle proposée par les médias dominants des catégories sociales populaires habitant à la périphérie de Paris. Le personnage principal de *Brooklyn* est ainsi incarné par une jeune rappeuse à la peau noire qui évolue dans un milieu masculin sur le territoire de Saint-Denis. De même, *Rengaine* raconte l'histoire de Dorcy, acteur en devenir, originaire d'Afrique subsaharienne qui est sur le point d'épouser Sabrina, jeune fille musulmane d'origine maghrébine. Il est ici question des stéréotypes accolés aux populations considérées comme « minorités urbaines » ; mais aussi du racisme sous-tendant les rapports entre différentes communautés qui se confrontent à des questions identitaires intracommunautaires.

Donoma conte plusieurs histoires : celle d'Analia, professeur d'espagnol qui vit une relation ambiguë avec Dacio, un élève perturbateur ; celle d'une jeune photographe qui décide de vivre une histoire avec le premier venu et lui impose de communiquer sans paroles et enfin celle de Salma, petite amie de Dacio qui s'occupe de sa sœur atteinte de leucémie. Le film fait l'éloge de la mixité, de l'entrecroisement et de la circulation entre les différentes communautés. Plus encore, il semble rompre avec toute idée de racine et d'appartenance, brouillant ainsi tous les liens de filiation et les logiques identitaires supposées aller de soi. C'est sans doute aussi en cela que le film revêt toute sa dimension politique : représenter des communautés et des milieux sociaux peu visibles, voire inexistantes dans le cinéma français et faire

en sorte que ces personnages apparaissent de façon « accidentelle⁸ » pour reprendre le terme du cinéaste Djinn Carrénard. Ce dernier confirme ainsi, sans ostentation, la présence de certaines minorités culturelles et urbaines comme une composante indéniable de la société française, sans pour autant ignorer les rapports de pouvoir et de domination qui en régissent les relations.



Donoma, 2011.

Ainsi le manque de visibilité de ces communautés minoritaires et l'absence de ces voix périphériques dans le cinéma français justifient-elles la prise en charge de cette représentation par les habitants eux-mêmes de ces territoires : « nous voulions montrer un Paris qu'on ne voit pas, donner à entendre des mots qu'on ne dit pas » clame Rachid Djaïdani⁹. Mis à part de rares réalisateurs grand public comme Djamel Bensalah (*le Ciel, les oiseaux et ...ta mère*, 1998), ces habitants du nord parisien doivent, *de facto*, produire leurs films en dehors du système cinématographique dominant qui les exclut. Faute de quoi, ils demeurent absents des représentations médiatiques. Le corpus guérilla dénonce ce constat unanimement partagé par ces réalisateurs. Il dresse un miroir permettant un retour réflexif et constructif sur soi¹⁰. Ces partis pris représentatifs sont appuyés dans les films qui ne cherchent pas pour autant à

⁸ Nicolas Azalbert et Joachim Lepastier, « Les gens de cinéma ne prennent pas assez le métro, Entretien avec Djinn Carrénard », *Cahiers du cinéma*, n° 672, novembre, 2011, p. 51.

⁹ Jean Roy, Entretien avec Rachid Djaïdani, *L'Humanité*, 14 novembre 2012.

¹⁰ Emmanuel Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations*, n° 14, 2015, p. 147-161.

prononcer de jugement à proprement parler politique sur les exclusions à l'œuvre dans la société française. L'existence même de ces films étant la preuve d'une lutte et des insuffisances du système, tout discours devient superflu. C'est ainsi que dans ces productions – certes truffées de piques critiques à l'égard des fonctionnements sociétaux – il n'y a pas de propos militant explicite alors même que Rabah Ameur-Zäïmeche, par exemple, pratique une analyse ouvertement idéologique dans les entretiens qu'il donne aux journalistes.

Le principe même du « film guérilla » repose sur l'indépendance économique et financière qui constitue un symptôme de l'exclusion de ces cinéastes, volontaire ou non de la profession : Pascal Tessaud a ainsi tenté pendant quatre ans de s'insérer dans le système de production du cinéma français avant de décider de s'auto-financer. Les réalisateurs issus de cette mouvance n'ont, à part Pascal Tessaud, pas suivi de formation aux métiers du cinéma, et le développement de leurs projets en marge des circuits traditionnels fait partie intégrante de la genèse de leurs œuvres. De la sorte, l'originalité de la démarche des cinéastes se décèle déjà dans l'atypisme de leurs parcours artistiques. Djinn Carrénard, qui n'avait aucune expérience dans le domaine du cinéma, évoque ainsi son parcours d'autodidacte comme une donnée essentielle lui permettant de pouvoir perpétuer son apprentissage du métier de cinéaste. C'est dans cette optique qu'il décide de créer, avec sa société Donoma Guérilla, un collectif organisé autour de l'apprentissage permanent. Pour sa part, Rachid Djaïdani a été maçon, écrivain, comédien et boxeur avant de passer à la réalisation. Pascal Tessaud revendique, quant à lui, ses origines ouvrières et l'influence de la culture hip-hop sur sa construction personnelle, artistique, politique et littéraire. C'est néanmoins celui qui a eu le parcours le plus classique ayant réalisé des courts métrages avant son premier long métrage de fiction.

Une économie de la débrouille

Concernant les modalités économiques de conception des films, très souvent l'écriture et le tournage démarrent sans structure de portage et c'est au fil des besoins que sont créées des associations ou des sociétés. Donoma Guérilla – société par actions simplifiées et ayant un capital social de 150 euros – a été créée pour les besoins de la distribution. L'épouse de Rachid Djaïdani est quant à elle la gérante de Sabrazaï Films, société à responsabilité limitée, créée également alors que le tournage de *Rengaine* était achevé. Enfin, Pascal Tessaud est le seul à avoir anticipé l'utilité d'une structure accompagnant la production puisque l'association Les Enfants de la dalle a été créée avant le début du tournage de *Brooklyn*, sa société à responsabilité limitée, Cypher films,

étant quant à elle gérée par son épouse. La prise en charge de ces structures par le noyau familial est en soi symptomatique de la construction sociale qui préside à l'élaboration des « films guérilla » : il s'agit de collectifs portés par des valeurs de solidarité et d'entraide bien plus que par des affinités professionnelles.

Ces cinéastes recourent au système de la débrouillardise pour la fabrication de leurs films. Djinn Carrénard utilise par exemple une caméra numérique empruntée et bricolée pour pouvoir y adapter des objectifs d'appareils photo. Pour *Donoma* et *Brooklyn*, les cinéastes ont eu recours à des financements provenant de processus de *crowdfunding* pour la phase de la distribution. Ce type de financement participatif permet ici comme dans d'autres cas de toucher, dès la phase de production, des spectateurs potentiels et de fédérer une communauté active dans la promotion du film. Le projet de financement participatif de *Donoma* a échoué puisque la somme escomptée n'a pas été atteinte ; toutefois, cette campagne de *crowdfunding* a eu des retombées positives puisqu'elle a fait activement parler du film. En outre, elle marque un pas supplémentaire dans l'affirmation d'une forme ultime d'indépendance économique, associant de façon cohérente et systématique les choix économiques de la guérilla cinématographique à leur dimension symbolique. *Rengaine* ne procède pas autrement en revendiquant explicitement sa situation de film marginal dans le générique de fin : « nous avons réalisé ceci sans argent, sans subvention ; nous occupons la marge de la production française ». Une nouvelle fois, la réalisation du film repose sur un système d'entraide et de solidarité. Dans une même veine, Djinn Carrénard met en place un système de troc. Il se fait prêter les costumes du film par un couturier parisien ; en contrepartie le cinéaste filme gratuitement le défilé de ce même couturier. Il obtient de la même manière les services d'un coiffeur pour lequel il réalise, en échange, les photos du site internet. Cherchant en vain un distributeur qui soit en adéquation avec sa vision de franc-tireur, Djinn Carrénard finit par s'associer à la société Commune Image Media située à Saint-Ouen qui soutient les créations de jeunes cinéastes.

De la même manière, le projet de *Brooklyn* de Pascal Tessaud s'appuie sur l'énergie et la vitalité de quarante personnes qui participent bénévolement à la réalisation du film¹¹. Selon Pascal Tessaud, qui reprend à son compte une expression québécoise, cette vaste chaîne de solidarité qui ne peut être budgétée, constitue « le Produit intérieur doux » : « c'est cette chaîne d'entraides, de bénévoles, d'enthousiasme et de réseaux amicaux qui rendent

¹¹ Régis Dubois, « Le “cinéma guérilla” selon Pascal Tessaud : entretien », 10 janvier 2014, *Le sens des Images*. Dernière consultation le 20 janvier 2020. [En ligne]. URL : <http://lesensdesimages.com/2014/01/10/le-cinema-guerilla-selon-pascal-tessaud-entretien/>.

le projet 100% hip-hop dans la plus pure tradition de débrouillardise¹² ». C'est également sur la base du bénévolat que Djinn Carrénard parvient à finaliser le projet de *Donoma* en occupant lui-même les postes techniques (l'image, le son et le montage). Les acteurs participent gratuitement au tournage et vont jusqu'à assurer eux-mêmes le marketing du film en organisant des happenings dans le métro parisien et des flashs mob dans les bibliothèques universitaires. À la façon d'une troupe de théâtre itinérante, ils effectuent une tournée en autocar à travers la France afin de garantir la promotion du film et s'appuient sur les réseaux sociaux pour communiquer autour de l'œuvre et créer un vivier de spectateurs, notamment la création d'une communauté sur internet qui suit les différentes étapes d'avancement du film. Conscients de la nécessité de constituer un contre-marché et des espaces de rencontres avec un public partageant d'autres valeurs que celles du système marchand¹³, ils rejoignent en cela la pratique du « *Do it yourself* » (DIY) du mouvement punk.

Modèles musicaux et fonctionnements collectifs

Cette relation à la culture punk a transité historiquement par de multiples canaux. On peut mentionner la dimension structurante du mouvement Rock Against Police auquel vont contribuer de futurs cinéastes issus de l'immigration et de la banlieue au début des années 1980, dont certains membres du collectif Mohamed¹⁴ ou encore Mogniss H. Abdallah, un des fondateurs de l'agence IM'média¹⁵. *Rock Against Police* entendait, par l'organisation de concerts en banlieue par les jeunes y vivant, se réapproprier l'espace urbain. Il s'inspire du nom et de la démarche du mouvement britannique *Rock Against Racism* qui organisait des concerts antiracistes portés par la scène punk rock. Le mouvement punk lui-même a pu essaimer ses modèles d'organisation et le principe du *DIY*, auprès de la scène hip-hop sur le territoire même de la Seine-Saint-Denis qui a vu l'émergence du rap français puis du « film guérilla », une conjonction parlante. À titre d'exemple, les groupes de Boucherie Production répétaient régulièrement dans les locaux de la Ligne 13, espace dionysien d'expression hip-hop. Dans cette même filiation, les cinéastes Pascal Tessaud

¹² *Ibid.*

¹³ Fabien Hein, *Do It Yourself! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012.

¹⁴ Collectif indépendant de jeunes issus de l'immigration et habitant en banlieue ayant réalisé trois courts métrages à Vitry-sur-Seine (1979-1980).

¹⁵ Créée en 1983, IM'média fait émerger et diffuse des vidéos produites par ceux-là même qui sont stigmatisés par les médias (les jeunes issus de l'immigration et des banlieues) dans un principe d'autoformation.

et Rabah Ameur-Zaïmeche se revendiquent de cette culture musicale : le premier le place au cœur de sa démarche créative et le second¹⁶ s'inspire de l'indépendance du rap comme un modèle économique à suivre.

Cependant, dans un secteur aussi réglementé que l'industrie du cinéma, le *DIY* ne se pratique pas sans difficulté. La non rétribution des acteurs, ainsi que l'absence de techniciens professionnels ont parfois été perçues comme un nivellement de la profession vers le bas. En témoigne le mouvement de protestation à Cannes de représentants des branches professionnelles redoutant la publicité involontaire que *Donoma* faisait du bénévolat¹⁷. Si le propos semble relativement déplacé, puisque la pratique du bénévolat touche principalement des artistes amateurs, il témoigne d'une inquiétude face à l'augmentation du nombre de films autoproduits. Ces derniers, surtout s'ils sont non agréés, apparaissent effectivement peu enclins à respecter les grilles de rémunérations officielles et pourraient nourrir le mythe d'une déflation des coûts de production. *Donoma* est, depuis, régulièrement cité lorsque sont abordées les questions du poids de la masse salariale sur le budget des films ou de l'impasse juridique du bénévolat¹⁸. Quoi qu'il en soit, le recours systématique au travail non rémunéré – parce qu'il ne respecte pas les conventions collectives – constitue un écueil à toute éventuelle recherche de subventions pour un long métrage de fiction. Les réalisateurs de ces films se trouvent par là même entraînés dans un cercle vicieux puisqu'en l'absence de subventions, ils sont contraints de recourir au système d'autoproduction et au bénévolat.

Néanmoins, une donnée essentielle demeure ici le travail collaboratif et la notion de collectif. Rachid Djaïdani observe ainsi le travail de montage de *Rengaine* comme un *workshop* en plein air¹⁹. De la même manière, Djinn Carrénard affirme son refus d'avoir une grosse équipe de tournage qui créerait,

¹⁶ « On voulait être autonomes, un peu comme dans le rap. » Voir l'entretien déjà cité de Rabah Ameur-Zaïmeche par Jacques Morice.

¹⁷ Djinn Carrénard, « J'ai fait un film avec 150 euros : mon manifeste guérilla de l'autoproduction ». Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://leplus.nouvelobs.com/contribution/210374-j-ai-fait-un-film-avec-150-euros-mon-manifeste-guerilla-de-l-auto-production.html>

¹⁸ Voir par exemple Stéphane Delorme et Jean-Philippe Tessé, « C'est dans l'annexe ! Entretien avec Aurélie Filippetti, ministre de la culture et Michel Sapin, ministre du travail », *Cahiers du cinéma*, n° 689, mai 2013, p. 35 et Brice Reveney, « Cinéma : le droit de renoncer à son salaire pour qu'un film existe », Rue89, 18 novembre 2016. Dernière consultation le 20 janvier 2020. [En ligne]. URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cinema/20130514.RUE6241/cinema-le-droit-de-renoncer-a-son-salaire-pour-qu-un-film-existe.html>.

¹⁹ Jean Roy, Entretien cité.



Donoma, 2011.

selon lui, de la pression : « ce que j'ai essayé de faire, c'est de casser cette structure-là. Déjà, en étant le seul technicien sur le tournage, je n'avais plus du tout cette pression²⁰ ». L'autre originalité de sa démarche est de procéder à des projections tests afin d'avoir de façon immédiate le retour du public et de pouvoir ainsi identifier les éléments du film qui fonctionnent et ceux qui ne fonctionnent pas, intervertir des séquences et retravailler le montage. Ce procédé de projections tests renvoie ici à celui employé par les studios hollywoodiens afin de « casser le mur entre le cinéma grand public et le cinéma d'auteur²¹ » selon les mots du cinéaste. Doté d'un prétendu budget de 150 euros et présenté comme le film le moins cher de l'histoire du cinéma français, *Donoma* bouscule ainsi les systèmes traditionnels de production mais invente également une manière inédite de diffuser et de promouvoir les œuvres cinématographiques.

À l'instar du rap ces réalisateurs se considèrent comme les chefs de file d'une contre-culture. Le fait de créer en dehors des circuits traditionnels octroie aux cinéastes guérilla une liberté totale et stimule leur créativité en favorisant les initiatives collectives qui cheminent davantage vers l'expérimentation esthétique. *Donoma* fait exploser les cadres formels de la narration. Tout se passe comme si les séquences obéissaient à un enchaînement aléatoire jouant de la multiplication des histoires, de la

²⁰ Nicolas Azalbert et Joachim Lepastier, Entretien cité.

²¹ *Ibid.*

diversification des points de vue, opérant par là-même une modulation de la temporalité filmique. Dans *Rengaine*, cette sensation de liberté est également donnée par les mouvements du cadre, et par la mobilité des personnages ; ceux-ci viennent ainsi dessiner une topographie inédite de la ville et une nouvelle représentation de la société française. Parce qu'ils sont dépourvus d'agréments et d'autorisation de tournage, la caméra portée devient une nécessité afin de filmer l'espace public ; les réalisateurs, à l'instar de Djaïdani, intègrent cette contrainte pour construire une représentation de l'espace urbain qui leur est propre.

Spontanéité et improvisation constituent ainsi le socle fondamental de leur écriture et ces derniers perçoivent souvent l'entité filmique comme un tableau vivant, un processus en devenir dont attestent les quatre versions différentes de *Donoma* que Djinn Carrénard a montées, si bien que les copies qui subsistent du film ne sont pas forcément identiques. Durant le tournage, ce dernier mélange différents supports : des dialogues écrits (pour les scènes difficiles) et des schémas d'improvisation pour le reste du film. Pascal Tessaud évoque pour sa part une improvisation guidée où il donne des directives, des mots clés, des objectifs à atteindre tout en rebondissant sur le goût du verbe des rappeurs avec lesquels il travaille :

Je les guidais, parlais pendant les scènes, je donnais des mots clés ou des phrases qu'ils répétaient à la volée, du coup l'impro était cadrée et on faisait pas mal de prises, des variations. On cherchait ensemble des pistes, prenaient des risques pour atteindre une certaine liberté et une authenticité. On était tous dans un état de création à chaque seconde²² !

Il s'agit de tirer un parti positif et créatif des comédiens amateurs. Les procédés de production et de fabrication des « films guérilla » échappent ainsi à l'uniformisation, chaque cinéaste développant un système original lui permettant de mener jusqu'au bout la réalisation de son film. Pascal Tessaud s'appuie ainsi fortement sur son ancrage dans le territoire dionysien en obtenant de l'aide d'associations telles que Mains d'œuvres, le Café culturel, la MJC de Saint Denis ou encore la salle de concert La ligne 13. Il bénéficie également du sponsoring d'une marque de vêtements pour les costumes des comédiens²³.

²² Dernière consultation le 20 janvier 2020. [En ligne]. URL : <http://www.cultures-urbaines.fr/pascal-tessaud-film-brooklyn-interview/>.

²³ Régis Dubois, Entretien cité.

Hétérochronie et intégration

Cette expérimentation va de pair avec l'apprentissage de la technique et du langage cinématographique. Elle est rendue possible par l'absence de pression économique, le credo de ces réalisateurs devenant ainsi de placer l'art au-dessus de l'industrie. Les temporalités de ces « films guérilla » sont, par conséquent, souvent distinctes de celles que l'on rencontre habituellement dans la production cinématographique française. Ainsi la conception du film n'est-elle pas rythmée par les dates de passages en commissions du CNC, ou le montage par les contraintes du calendrier des festivals. Loin de la trentaine de jours de tournage qui constitue la moyenne pour un film de long métrage français, ils ne comptent pas les jours de tournage. Le temps s'étire et l'unité la plus appropriée pour appréhender la fabrication du film semble être les années : neuf années de tournage et deux de montage pour *Rengaine*, quatre pour *Donoma* alors que Pascal Tessaud consacre six mois au montage de *Brooklyn*. Le temps du tournage correspond à un temps d'autoformation et



Rengaine, 2012.

d'expérimentation, le réalisateur comme les comédiens apprennent en faisant. Et la durée, comme le numérique, leur offrent le bénéfice du retour, de la réflexion, de la répétition : « je ne pouvais pas échouer parce qu'on avait tout

notre temps. On pouvait prendre six heures pour faire la scène s'il le fallait²⁴ ». Brisant ainsi les rythmes institutionnels, qu'il s'agisse de ceux de la filière cinématographique ou des formations aux métiers du cinéma, cette hétérochronie permet la découverte de « rythmes appropriés²⁵ » tout en favorisant l'acquisition d'apprentissages.

L'intégration de ces réalisateurs au monde du septième art passe par des réseaux alternatifs à l'instar des Pépites du cinéma, festival de films indépendants créé en 2007 qui, se déroulant sur une semaine à Paris et à La Courneuve entend favoriser la production et la diffusion d'une nouvelle génération de cinéastes issus de cultures métissées. Or, cet espace parallèle a permis à Pascal Tessaud et à Rachid Djaidani d'accéder à un nouveau milieu d'entraide et de rencontres. Le rôle de structures telles que l'ACID (Association du cinéma indépendant pour sa diffusion) a également été déterminant dans le parcours de ces trois films qui ont ensuite intégré des modes de valorisation traditionnels. *Donoma* est ainsi acheté par la chaîne Arte et reçoit le Prix Louis-Delluc. *Rengaine*, présenté à la Quinzaine des Réalisateurs, remporte le prix de la critique internationale et *Brooklyn* participe à la sélection ACID du Festival de Cannes.

Conclusion

La force et la dynamique octroyées par l'organisation collective semble ainsi aller de pair avec l'un des projets majeurs de ces cinéastes guérilla : redonner corps et visibilité à des catégories sociales quasi absentes des représentations cinématographiques. Marginalisés par le système de financement traditionnel, contrôlé selon Pascal Tessaud par des personnes issues du même milieu social, la constitution de collectifs solidaires devient une alternative possible en vue de la construction d'un cinéma représentatif des minorités. Le DIY et les stratégies de la débrouille entreraient ainsi en corrélation avec la possibilité de donner vie à des œuvres singulières, s'éloignant des visions stéréotypées, notamment véhiculées par le cinéma commercial traditionnel et les médias de masse, sur le territoire de la banlieue et les minorités urbaines. Comme le souligne Pascal Tessaud :

Si une seule culture parisienne domine tout, les autres regards, les autres minorités n'auront aucune possibilité d'exister dans ce même système élitiste et ethnocentriste. Les producteurs viennent pour la plupart des mêmes milieux sociaux, ils ont une vision tronquée voire exotique de la banlieue, soit ils

²⁴ Nicolas Azalbert et Joachim Lepastier, Entretien cité.

²⁵ Emmanuel Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *art. cit.*

cherchent à faire un max d'oseille avec des comédies style *De l'autre côté du Périph*, *Les Kaïras*, soit ils ont une vision misérabiliste TF1 de la violence, de la drogue etc. Entre les deux pas trop de possibilité pour faire des œuvres singulières²⁶.

L'autoproclamation « film guérilla » devient ainsi l'étendard, souvent revendiqué par ces réalisateurs, sous lequel se réunissent un ensemble d'artistes constituant un système de résistance contre un cinéma dominant, le « château » pour reprendre le terme de Pascal Tessaud, dont il est difficile de pénétrer les rouages et les fortifications. Héritiers du cinéma de banlieue et du cinéma franco-maghrébin associatif – qui s'attachaient déjà à représenter les minorités urbaines –, ils sont à l'origine d'un cinéma autre, d'un circuit parallèle qui contourne les procédés habituels de production et de fabrication des films.



Rengaine, 2012.

Le « film guérilla » se distingue ainsi des autres films autoproduits et non agréés. Il possède un ancrage territorial : le nord parisien et les espaces périurbains. Il se caractérise par des fonctionnements économiques singuliers, assume une charge symbolique déterminante et entretient une relation au temps que l'on peut aisément qualifier d'hétérochronie. L'indépendance économique, la liberté dans le choix de la forme et des discours va de pair avec une forme d'utopie : il s'agit ici de construire une fratrie créative qui échapperait aux dictats de la profession et ouvrirait des espaces d'expérimentation. Bien que reposant sur la force du collectif, les films sont en

²⁶ Régis Dubois, Entretien cité.

général orchestrés par une seule personne assumant les arbitrages narratifs, de mise en scène et de montage. Ces utopies renvoient en retour un portrait en creux sur les insuffisances des modes de soutien et de formation au cinéma, sur la frilosité ainsi que sur la reproduction sociale et culturelle qui anime le monde du cinéma. Le « film guérilla », à sa façon, constitue bien une forme d'hétérotopie dans la mesure où ces films se construisent, par nécessité comme par refus, en marge des normes économiques, sociales, esthétiques et techniques du cinéma. Leur dimension symbolique est donc intimement liée aux facteurs économiques, territoriaux ou organisationnels. C'est ici que la notion d'hétérotopie prend tout son sens et se justifie pleinement.

L'hétérotopie imbrique en effet différentes strates. D'abord, elle désigne des marges sociales et géographiques se caractérisant par des fonctionnements sociaux distincts. Outre l'enracinement de ces films dans un espace périurbain et nord parisien, on peut également entendre l'hétérotopie comme un territoire en marge de l'institution cinématographique tant du point de vue des représentations que des fonctionnements économiques. Ensuite, cet espace est composé d'une superposition d'espaces qui ont eux-mêmes des modes de fonctionnement singuliers : il n'y a pas d'uniformité dans les modes de production et de fabrication des films, ni mots d'ordre ou manifeste artistique. L'hétérochronie marque une césure avec les temporalités de la production cinématographique dite traditionnelle. Les « films guérilla », par nécessité, se faisant parfois sur plusieurs années, offrent également un refuge où créer en marge du rythme frénétique de notre société de l'immédiateté, du flux des images aussitôt fabriquées, aussitôt diffusées. Cette temporalité correspond également à la possibilité de tester, de se former et de construire un projet artistique nécessairement évolutif. Enfin, cet espace revêt une dimension symbolique forte : il incarne à la fois un milieu propice à l'expérimentation formelle jusque dans la configuration même du tournage, mais également un espace depuis lequel on peut parler de ce qui échappe à un cinéma institutionnel : les minorités ethniques, les marges sociales, les cultures urbaines... C'est ici que la notion même de « film guérilla » fait mouche, elle ne désigne pas uniquement un cinéma autoproduit comme ce peut être le cas aux États-Unis mais également un cinéma de lutte qui s'invente un espace de création à sa mesure.

Bibliographie

- AZALBERT Nicolas et LEPASTIER Joachim, « Les gens de cinéma ne prennent pas assez le métro – Entretien avec Djinn Carrénard », *Cahiers du cinéma* n° 672, novembre 2011.
- BAUREZ Thomas, « Cinéma guérilla. Circulez y a tout à voir », dans *Studio Ciné Live* n° 90, juillet 2017.
- BOSSÉNO Christian (coord. par), « Cinémas de l'émigration n° 3 », *CinemAction* n° 24, janvier 1983.
- DELORME Stéphane et TESSÉ Jean-Philippe, « C'est dans l'annexe ! Entretien avec Aurélie Filippetti, ministre de la culture et Michel Sapin, ministre du travail », *Cahiers du cinéma* n° 689, mai 2013.
- DIAO Claire, *Double vague. Le nouveau souffle du cinéma français*, Vauvert, Au Diable Vauvert, 2017.
- DUBOIS Régis, « Le “cinéma guérilla” selon Pascal Tessaud : entretien », 10/01/2014, *Le sens des Images*. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://lesensdesimages.com/2014/01/10/le-cinema-guerilla-selon-pascal-tessaud-entretien/>
- HEIN Fabien, *Do it yourself! Autodétermination et culture punk*, Paris, Le passager clandestin, 2012.
- CHALU Marie-Julie, « Rengaine : génération guérilla », dans *Africultures* n° 97, 2014/1, p. 180-183.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits : 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.
- KAGANSKI Serge, « Brooklyn », *Les Inrockuptibles*, 23/09/2015.
- LEPASTIER Joachim, « L'heure de la sortie », *Cahiers du cinéma* n° 672, novembre, 2011.
- MANIGLIER Patrice et ZABUNYAN Dork, *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, 2011.
- MOGNISS H. Abdallah, *Rengainez, on arrive !*, Paris, Libertalia, 2012.
- MORICE Jacques, « Touche pas à ma cité ! », *Télérama*, 30 avril 2002.
- NAL Emmanuel, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation », *Recherches & éducations*, 14 | 2015, p. 147-161.
- REVENÉY Brice, « Cinéma : le droit de renoncer à son salaire pour qu'un film existe », Rue89, 18 novembre 2016. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-cinema/20130514.RUE6241/cinema-le-droit-de-renoncer-a-son-salaire-pour-qu-un-film-existe.html>.
- ROY Jean, « Entretien », *L'Humanité*, 14 novembre 2012.

TESSAUD Pascal, « Entretien », *Cultures urbaines*. Dernière consultation le 2 décembre 2021. [En ligne]. URL : <http://www.cultures-urbaines.fr/pascal-tessaud-film-brooklyn-interview/>

WAGNER David-Alexandre, *De la banlieue stigmatisée à la cité démystifiée*, Berne, Peter Lang, 2011.