

Interactions entre les différents protagonistes d'un documentaire et affirmations d'identités territoriales

Natacha CYRULNIK¹
Maître de conférences HDR,
Aix-Marseille Université – CNRS, UMR Prism
natacha.cyrulnik@univ-amu.fr

Résumé : La méthode du documentaire en lien avec les interactions possibles entre ses protagonistes (filmeur, filmé et spectateur) va dans un premier temps aider à définir les identités de ces participants à la construction du film documentaire. Puis, ce sont les diverses formes d'identités territoriales qui permettront de mieux cerner l'appréhension des territoires filmés. Ainsi, le lien entre ces protagonistes et le lieu qui se tisse révélera l'apport du cinéma documentaire pour aider à mieux appréhender un territoire dans un registre plus sensible.

Mots-clés : identité, documentaire, territoire, interactions, représentations

Abstract: *Interactions between the various protagonists of a documentary and assertions of territorial identities*

The method of the documentary in connection with the possible interactions between its protagonists (filmmaker, filmed and spectator) is, at first, going to help to define the identities of these participants in the construction of the documentary movie. Then, are the diverse forms of territorial identities that will allow to encircle better the apprehension of the filmed territories. So, the link between these protagonists and the place which weaves will reveal the contribution of the documentary cinema to help to understand better a territory in a more sensitive registration.

Key words: identity, documentary movie, territory, interactions, representations

Le documentaire naît étymologiquement du latin *documentum* qui se décline selon le Robert de « *exemple, modèle* » jusqu'à « *leçon, enseignement, démonstration* » (Niney, 2009). Cela voudrait dire qu'il présente une situation en tant qu'exemple pour en acquérir au final une connaissance, ce qui le place d'emblée dans une logique pédagogique. Pour autant, cet apprentissage ne s'opère pas de celui qui sait vers celui qui apprend, mais plutôt à travers l'expérience que le film documentaire propose d'une situation particulière. L'expérience artistique (Dewey, 1915) que propose le film documentaire rend sensible au spectateur l'appréhension d'un sujet. C'est-à-dire que, par l'expérience qui en est faite au tournage ou lors de la projection, nous passons de

¹ Natacha Cyrulnik est documentariste, maître de conférences HDR à l'Université d'Aix-Marseille, et responsable de la spécialité « Production et réalisation » au département SATIS (Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son) à Aubagne. Elle est la responsable de l'axe 2 « Créations, pratiques et explorations artistiques » au sein de l'UMR (FRE 2006) PRISM (Perception, Représentations, Image, Son, Musique). Ses travaux de recherche portent d'une manière générale sur les représentations des territoires par le biais du film documentaire.

l'intention du réalisateur de témoigner d'une réalité à la réception du spectateur. C'est sur la base de la relation qui se tisse entre ces deux protagonistes que le documentaire existe. D'autant plus que ce genre cinématographique se caractérise par le contrat tacite entre eux deux qui se fonde sur le fait que le réalisateur affirme implicitement au spectateur qu'il témoigne d'une réalité, et le spectateur en entrant dans la salle décide d'y croire (Lioult, 2004). Leurs relations aident donc à définir le cinéma documentaire. Si l'on ajoute à cela le lien qui se tisse entre le réalisateur et l'acteur (celui qui entre en action face à la caméra) afin que ce dernier témoigne au mieux de la réalité filmée, une forme d'« *esthétique relationnelle* » (Bourriaud, 2001) se met en place.

C'est ce que nous avons expérimenté durant quinze ans, notamment les cinq dernières années dans la série documentaire « *Habiter le territoire* » qui relate, à travers neuf films au total, la vie au quotidien dans quatre cités du sud de la France². Celles-ci sont prises comme des espaces urbains français caractéristiques qui correspondent à des grands ensembles où sont souvent regroupés aujourd'hui des enfants d'immigrés et où l'emploi manque, et dont les médias parlent trop souvent avec des images de jets de pierres et de voitures qui brûlent en ouverture des journaux télévisés. Cette présentation un peu trop caricaturale vise à être nuancée à travers ce que les habitants eux-mêmes choisissent d'en dire. L'exemple, comme une étude de cas, de cette série que j'ai pu réaliser ces dernières années (qui regroupe les cités des villes de La Seyne-sur-Mer, Brignoles, La Ciotat et Marseille) permet d'appréhender de manière sensible des espaces souvent stigmatisés sous les termes de « *ghettos* », « *zones de non droits* » (Avenel, 2005) où évoluerait une « *racaille* »³ qu'il faudrait « *nettoyer au karcher* ». Les habitants témoignent toujours de leur peine face aux représentations qu'en donnent les médias, principalement la télévision. Ces stéréotypes (Moscovici, 1984) dénoncés dès le premier contact (Cyrulnik, 2008 : 198 – 199) comme étant à dépasser aussi par les habitants eux-mêmes, permettent de les décrypter pour comprendre comment construire une autre représentation d'eux-mêmes au sein de cet environnement par le biais de la réalisation de films documentaires (Cyrulnik, 2015). « *La spatialisation des problèmes sociaux* » (Tissot & Poupeau, 2005), encore plus dans les cités, affirme la dimension sociale d'un espace. Les représentations étaient filmiques et médiatiques, elles sont aussi sociales maintenant. Les banlieues révèlent ces interactions. C'est donc à travers la parole des habitants, leurs récits et leurs discours, que ces quartiers sont décrits dans cette série documentaire pour témoigner de l'évolution urbaine et humaine de ces cités. Cette

² Nous aurions pu choisir aussi l'ensemble de la filmographie de Natacha Cyrulnik qui traite finalement presque toujours du lien entre le cinéma documentaire et le territoire, comme par exemple la série « *Les traces algériennes* » au sujet des liens entre la France et l'Algérie dans un registre intime (trois documentaires en trois ans), ou plusieurs autres documentaires : la fermeture des chantiers navals de La Seyne-sur-mer qui faisaient vivre 11 000 personnes durant 150 ans et qui ont fermé pour laisser la place à des projections intimes de ces travailleurs durant les dix années où leur ancien lieu de travail est resté en friche sans qu'aucun projet urbain ne sorte de terre (« *La Navale vivra ... autrement !* », 2006, 51') ; ou bien en accompagnant durant une année l'arrivée de primo-arrivants en France dans une classe particulière pour les 16 – 20 ans qui avaient donc un an pour apprendre le français, découvrir cette nouvelle culture, s'intégrer dans leur quartier, aider leurs parents à s'intégrer dans leur quartier, régler leurs papiers et choisir un métier (« *Un autre chemin d'écoliers* », 2006, 61') ; ou encore en racontant le monde entier à travers les propos des hyérois qui viennent d'origines diverses, en n'inscrivant ces paroles exclusivement sur des images de la ville d'Hyères-les-palmiers, par exemple (« *Une ville... Le monde* », 2003, 24') ; etc. Voir la filmographie complète de Natacha Cyrulnik sur le site : <http://www.lacompagniedesembruns.com/index.php/docu-realizations/films-docu>

³ Ces termes sont tellement ancrés dans le quotidien des jeunes des cités qu'ils en viennent eux-mêmes à se faire appeler des « *Kairas* », venant du verlan de « *racailles* » prononcé par Nicolas Sarkozy et auxquels les habitants se réfèrent encore...

appréhension est phénoménologique⁴ et subjective, elle n'en demeure pas moins en lien avec la réalité de ces territoires. Ceux-ci sont caractérisés selon des approches géographiques, urbaines, sociales, et comportementales réellement identifiables (c'est peut-être pour cela qu'ils sont caricaturés d'ailleurs !). Ces spécificités témoignent aussi de formes d'identités territoriales fortes. Il s'agit donc de construire une représentation filmique d'une réalité facilement caricaturée : cette représentation du monde construite par le biais du cinéma documentaire va aussi permettre de faire évoluer les représentations sociales des cités en général. Le documentaire devient une méthode pour faire évoluer les clichés par une meilleure appréhension et compréhension de ces espaces tellement stigmatisés. Ainsi, c'est une vision de notre société qui se nuance. La représentation par le documentaire change les représentations sociales.

Les différentes manières de raconter par le film documentaire des modes de vie au quotidien sur des territoires particuliers, deviennent un appui pour analyser les différents modes de représentations d'espaces vécus. Une approche phénoménologique se mêle à la forme documentaire et aux interactions des différents protagonistes (filmeur, filmé et spectateur).

La méthode du documentaire (Cyrulnik, 2008) en lien avec les interactions possibles entre ses protagonistes, va dans un premier temps aider à définir les identités de ces participants à la construction du film documentaire. Puis, ce sont les diverses formes d'identités territoriales qui permettront de mieux cerner l'appréhension des territoires filmés. Ainsi, le lien entre ces protagonistes et le lieu qui se tisse révélera l'apport du cinéma documentaire pour aider à mieux appréhender un territoire dans un registre plus sensible.

1 – Une méthode du documentaire et ses interactions

- Une méthode du film documentaire pour favoriser les interactions

Pour réaliser un film documentaire, une méthode s'invente à l'occasion de chaque réalité à capter. Elle découle de la situation à filmer, et des interactions qui se mettent en place entre les différents protagonistes du film. Et le documentaire va permettre au spectateur d'acquérir une meilleure connaissance de ce qu'il se passe sur un terrain particulier. Une approche compréhensive va aider à cela. François Niney (2000 et 2002) en vient même à définir le documentaire à travers ces deux mots, « *connaissance* » et « *compréhension* ».

Cette ***approche compréhensive*** « *est un positionnement intellectuel (une prise de position épistémologique) qui postule d'abord la radicale hétérogénéité entre les faits humains ou sociaux et les faits de sciences naturelles et physiques (...)* » (Mucchielli, 2004 : 24). Ainsi, dans une démarche qualitative correspondant à tout travail artistique, le simple fait d'aller vers les habitants d'un territoire pour essayer de cerner au mieux leur vie quotidienne avec une caméra suscite une meilleure compréhension de la situation.

Dans cette même logique, l'immersion nécessaire pour un documentariste qui s'associe le plus souvent à une ***observation participante*** (Winkin, 2001 : 156-165), permet en même temps d'affirmer une interprétation de la réalité à travers le parti-pris du réalisateur : si d'un point de vue éthique il est important de ne montrer que ce qui est issue de la réalité, le simple fait de poser sa caméra face à une situation implique déjà un point de vue et un rapport au monde qui témoigne du positionnement du réalisateur. De

⁴ La phénoménologie est une « *méthode qui consiste à dépouiller les choses ou phénomènes, à partir d'un effort volontaire du regard et de la sensibilité, de tout prédicat ou habillage superflu, afin de parvenir à leur essence, à leur sens humain le plus profond* » (Di Méo, 2014 : 607).

la même manière, la personne qui est filmée et qui se met en scène face à l'objectif révèle sa propre réalité. Elle se tient plus droite, articule un peu plus, cherche à rendre ses propos les plus intéressants possibles ou bien présente ses idées avec humour pour aider à ce qu'ils puissent être entendus, par exemple. Cette auto-mise en scène va de paire avec la position du réalisateur qui est en face de lui avec sa caméra. Les nombreuses interviews des jeunes des cités dans la série « *Habiter le territoire* » révèlent toujours des formes marquantes de prises de contacts. Leurs propos s'affirment à travers leurs *intentions de communications* captées : qu'ils soient virulents, humoristiques, sensibles ou profonds. Ces témoins cherchent aussi à se faire entendre autrement que dans les reportages souvent caricaturaux diffusés à la télévision, en essayant de composer un récit le plus juste possible au sujet de leur vie au quotidien dans ces cités afin de sortir de ces stigmates audiovisuels. Le documentaire offre justement cela. Cette autre forme audiovisuelle prend le temps d'aller à la rencontre des habitants, alors qu'un reportage doit souvent être diffusé rapidement allant ainsi à l'essentiel, voire au plus spectaculaire, pour avoir rapidement quelque chose à raconter. Ce rapport au temps insuffle alors la possibilité d'instaurer un autre type de relation entre le filmeur et le filmé qui fait toute la différence en termes de fond et de forme. Cette forme audiovisuelle se développe dans un autre rapport aux médias, et en se basant sur les relations humaines qui s'installent. Mais, sur la base de ces *interactions* fondatrices, Les notions de *parti pris et de point de vue* sont nécessaires aussi bien pour réaliser un film que pour se positionner socialement ou intimement (Ghaninéjadi Ahari, 2004), pour le filmeur comme pour le filmé. Elles participent à la définition du documentaire de création. C'est le travail de l'auteur qui est convoqué à travers son parti pris. C'est sa manière de porter un regard sur le monde qui détermine son « *style* ». Elle détermine un angle de vision sur une réalité ; elle en devient une forme d'esthétique (Cyrulnik, 2008 : 428), tout en témoignant d'une réalité ! Du statut de l'auteur que représente le réalisateur, nous en venons à la part de création aussi de l'acteur. En analysant la méthode pour réaliser ces documentaires, c'est le processus de création basée sur les interactions humaines et les affirmations identitaires en lien avec le statut d'auteur qui se dévoilent.

Cette approche compréhensive associée à cette observation participante du documentaire se prolonge également avec le spectateur qui se sent à son tour impliqué à travers le personnage - relais qu'il découvre à l'écran, et au sujet duquel il pourra nuancer les propos lors du débat à l'issue de la projection (ce qui caractérise souvent le cinéma documentaire en France). Ce sont donc les interactions entre le filmeur et le filmé, et l'approche compréhensive inscrite dans leur relation, qui vont se prolonger dans la salle.

Le passage de l'analyse induite de l'acteur qui témoigne devant la caméra, à une analyse comprise de l'acteur, du réalisateur et du spectateur également, se fait par le biais de ces différentes situations de « *reformulations phénoménologiques* » (Paillé & Mucchielli, 2005 : 72-75), au tournage comme lors du débat. Le point de vue des acteurs va s'affirmer et le film témoignera de cela, avec toutes les intentions, intuitions, volonté, manipulation, schématisation, structuration, dénonciation, etc. qu'il traversera par le biais de reformulations phénoménologiques. Puis, ce sera au tour des spectateurs à l'occasion du débat à l'issue de la projection de mettre des mots sur ce qu'ils viennent de voir et d'entendre. C'est dans le recul et l'analyse des échanges nécessaires à l'écriture d'un film, lors du tournage et au montage, et dans l'échange suite à sa réception, que la reformulation phénoménologique se développe. Elle apparaît dans une synthèse du vécu des acteurs, et dans le questionnement compréhensif qui l'accompagne (Paillé & Mucchielli, 2005 : 72-75). Ces étapes définissent une méthode du

documentaire (Cyrulnik, 2008) et vont aider à nuancer les représentations sociales des territoires filmés.

Ainsi, de l'approche du réalisateur sur un territoire et de la relation qu'il installe avec la personne qu'il filme, naît un documentaire dont le spectateur lui-même pourra s'emparer à sa manière lors du débat. Ces interactions entre les protagonistes participent à la méthode pour réaliser un documentaire tout en stimulant le processus de création du film.

- Des interactions aux collaborations pour un documentaire

Ces situations d'échanges permettent de co-construire une représentation urbaine (le territoire apparaît aussi à travers ce que les participants en racontent), filmique (le documentaire), sociale (l'approche compréhensive permet de sortir des stigmates sur les cités), et de soi (le filmé catalyse son comportement) en même temps (Cyurulnik, 2016). Tous ces niveaux de représentations attestent des différents apports du documentaire. Par ce jeu de représentations, le filmé, en collaborant par son témoignage, participe finalement aussi à la création du film : il la nourrit, il la pense aussi en témoignant de son quotidien, il raconte sa cité en faisant transparaître toute sa part de subjectivité et la part de romance qui va avec, il s'auto-met en scène face à la caméra, etc. Quand un jeune s'avance vers la caméra en se cachant derrière une capuche et en « roulant les mécaniques »⁵, il s'enferme dans les clichés dans lesquels il se sent lui-même prisonnier, reproduisant les codes télévisuels de la « *racaille qu'il faudrait nettoyer au karcher* ». Mais, au bout de quelques minutes d'échanges, il finit toujours par baisser sa capuche et se met à raconter sa vie et ses (res-)sentiments⁶ dans un registre plus intime. Une part de création émane de lui à travers sa manière d'être face à la caméra. C'est la valorisation⁷ de celle-ci qui rendra le film d'autant plus intéressant et touchera le spectateur, l'incitant ainsi à se sentir concerné à son tour. L'approche intuitive au début, devient de plus en plus analysée et comprise (Paillé & Mucchielli, 2005) pour le filmeur, pour le filmé, et pour le spectateur qui recevra tout cela. L'émergence des propos accompagnée par cette auto-mise en scène du filmé, le récit qui se compose en direct face à la caméra, la résonance des propos récoltés les uns avec les autres au montage, et celle que va en avoir le spectateur au final, proposent des étapes de collaborations qui naissent des interactions possibles entre les différents protagonistes du film.

Dans le cadre de la réalisation d'un film documentaire, le réalisateur reste le chef d'orchestre de tout cela : ce sont les relations qu'il sait établir qui témoigneront le mieux de la vie au quotidien dans les cités. Sans se positionner donc forcément tous en tant qu'auteur, ce jeu d'interactions favorise la construction de plusieurs niveaux de représentations.

Finalement la part de subjectivité (voir de fiction ou de romance à travers ces formes d'auto-mises en scène) qui se révèle dans le documentaire s'inscrit dans un processus de création qui naît de la collaboration. Toutes ces interactions possibles engagent donc l'ensemble des protagonistes dans un processus de création forcément participatif. Des protocoles de création nous en venons au processus de transformation de la personne

⁵ Cela correspond à mettre les épaules en avant comme pour se donner une contenance devant la caméra.

⁶ Séquence visible, puisque c'est une pratique relativement courante qui témoigne de l'importance des « *médiacultures* » (Maigret & Macé, 2005), dans « *La revendication d'un regard* » (2008, 39') et dans « *Ceux qui pensent le projet urbain, ceux qui le vivent* » (2011, 80') notamment.

⁷ Le filmeur, derrière la caméra, signifie directement par ses gestes et mimiques pendant la prise, que ce qu'il raconte le filmé est intéressant, afin de l'inciter à développer son idée. Une relation se tisse ; elle valorise le filmé. C'est en tout cas ce qu'il se passe la plupart du temps pour les prises qui seront retenues au montage...

qui s'implique. Cette expérimentation par l'art (Dewey, 1915) oblige à s'affirmer et à trouver une place au sein de cette communauté créative (filmeur et filmé), de la société (en pensant au futur spectateur qui prendra la parole à son tour), d'« être-au-monde » (Schaeffer, 1999). L'engagement artistique dans ces réalisations devient de plus en plus politique et existentiel.

2 – Identités territoriales et documentaire

Dans la mesure où tous les films cités traitent du lien avec un territoire (que ce soit dans un registre géographique, urbain, social, politique ou intime), la définition des différentes formes d'identités territoriales témoigne aussi des interactions entre une personne et son environnement. Ce que les géographes définissent comme la reconnaissance de phénomènes biologiques et culturels d'« appartenance » à un territoire, correspond à la notion de territorialité. En cherchant maintenant à définir les différentes formes d'identités en lien avec un territoire, nous allons analyser les modes de représentation d'un lieu possible selon les personnes. C'est-à-dire qu'en cherchant à mesurer la part de subjectivité d'une personne pour décrire son espace vécu, différents niveaux de représentations vont entrer en jeu. Toujours dans l'approche phénoménologique citée plus haut, une affirmation identitaire des différents protagonistes va aider à nuancer les représentations possibles, qu'elles soient filmiques (comme le reportage ou le documentaire déjà cité), sociales (à travers les représentations des cités à nuancer), médiaculturelles (dans la mesure où, comme l'expliquent Eric Maigret et Eric Macé, le croisement entre ce qui est véhiculé sur un territoire par les médias et la culture va permettre de nuancer les représentations), individuelles ou collectives (puisque les interactions déjà énoncées favorisent l'affirmation identitaires des protagonistes du film en se positionnant publiquement lors du tournage - où de nombreux spectateurs sont déjà suggérés par la caméra - ou lors du débat dans la salle).

Pour commencer donc à cerner les liens entre identités et territoire, une lecture distanciée et objective d'un lieu correspond à celle effectuée en physiographie. La lecture du paysage se fait elle de manière plus personnelle et subjective ; elle devient inséparable de la lecture de l'habitant éminemment culturelle, qui est celle de la territorialité (Ferrier, 2013 : 89). Nous passons ainsi d'une volonté de savoir à la première lecture, à celle du goût, pour en arriver aux valeurs et à l'esprit de responsabilité. Cette approche du monde à travers la lecture de l'espace place l'individu au centre, et annonce déjà l'importance du récit qui va être formulé dans le film. Nous pouvons dire alors que nous passons d'une volonté de définir le plus objectivement possible un territoire, à toute sa subjectivité et la responsabilisation, voire l'éthique, qu'elle implique.

La question identitaire face à un territoire doit donc être précisée puisque c'est ce qu'en dit et/ou fait l'homme qui le définit. Le lien entre l'homme et son territoire situe différents niveaux d'identité (d'un territoire, territoriale et de territorialité).

- Identité d'un territoire

L'identité d'un territoire se compose à partir de l'objet spatial, avec une forme d'objectivation pour définir la caractérisation, la singularité de cet objet spatial (Fourny, 2008 : 106). Cette approche identitaire dans un registre politique afin de déterminer l'identité d'un territoire (en lien avec ses choix d'aménagements) dans un premier temps, va être de plus en plus personnalisée par la suite.

Les hommes au sein de leur territoire sont alors pensés en termes de “*publics*”, “*habitants*”, “*populations*”, “*électeurs*” et “*citoyens*”. Les acteurs sont les collectivités territoriales et les élus, les décideurs des projets urbains, les architectes, les associations, et les habitants ou citoyens qui peuvent s’engager pour faire évoluer ces espaces. Cette démarche est encore plus visible ou sensible par rapport aux mutations urbaines au sein des cités en tant que quartiers qui sont le cœur du sujet des films de la série, et qui se font d’autant plus présentes à l’échelle d’un espace relativement cloisonné. L’évolution urbaine et humaine a été filmée durant quinze années dans le cadre d’ateliers de pratiques cinématographiques dans un premier temps, puis dans le cadre de la série « *Habiter le territoire* ». Il s’agissait d’abord de proposer aux habitants de porter un regard sur leur environnement quotidien en s’emparant d’une caméra dans le but de réaliser un film d’atelier, puis de témoigner dans la série documentaire en tant qu’habitant de ces lieux pour faire entendre au mieux cette parole⁸.

La définition de l’espace du point de vue des médias et de ce qu’ils impliquent d’un point de vue territorial révèle la manière de favoriser la création (ou non) de l’identité d’un territoire. Les volontés politiques sont donc impliquées. La radio et la télévision se sont développées en région selon des objectifs de visibilité de l’Etat et de ses actions, sans pour autant prendre en compte les spécificités territoriales (Gadras & Pailliar, 2013 : 32). Les réseaux sociaux offrent maintenant une alternative qui peut valoriser cela. Si l’accès au réseau internet reste encore inégal en France, les prises de paroles sur la toile permettent de mieux mesurer une identité territoriale locale, et avec elle l’identité d’un territoire. « *Ce n’est (...) pas le caractère local (des) médias (zone de diffusion localisé, organisation territoriale des rubriques entre centre-ville et agglomération, mise en visibilité des acteurs locaux, agenda des activités sportives...) qui contribue à la construction de débats et de questionnements portant par exemple sur les transformations urbaines* » (Gadras & Pailliar, 2013 : 32), comme c’est le cas dans les films documentaires étudiés. Pourtant, au moment des violences urbaines en 2005, le *Bondy Blog* a été un exemple significatif de l’utilisation possible des médias, notamment d’internet, pour faire entendre une autre voie. Ce sont des journalistes suisses qui créent ce blog pour relater la vie des habitants de ce quartier de la banlieue parisienne. « *C’est la « position d’extériorité » de ce blog « qui lui confère du crédit et lui apporte des soutiens (Sedel, 2011 : 129) »* (cité par Gadras & Pailliar, 2013 : 35). L’appui des réseaux sociaux prend donc une dimension plus universelle, en tout cas internationale, quand les jeunes des banlieues s’emparent de cet outil. C’est comme si le territoire local se légitimait parce qu’il est pris en compte à l’international. L’identité d’un territoire s’appréhende manière plus globale cette fois. « *Internet a fourni aux jeunes des banlieues un accès au débat public les concernant alors même qu’ils n’ont pas été explicitement invités par les principaux médias à participer à ce débat.* » (Tonnevold, 2009 : 97). Le blog offre donc une alternative médiatique et territoriale en même temps, tout comme le font les films documentaires cités. Les scènes filmées, les témoignages et les acteurs qui entrent en jeu « *participent à la médiatisation et par là même à la production des territoires rassemblés sur ce seul et même espace numérique que constitue le blog* » (Blanchard, 2013 : 272). Si l’on associe à cela la spontanéité et l’affectivité des propos, une nouvelle dimension à cette appréhension du territoire

⁸ Les films d’ateliers étaient porteurs en termes de création et d’affirmation personnelle et collective, mais leurs qualités techniques dépendant de débutants n’étaient pas assez conséquentes pour que les films soient vraiment diffusés. Les films documentaires qui ont pris la relève dans le cadre de cette série l’ont été beaucoup plus, et la discussion s’est ouverte à l’ensemble des spectateurs au niveau national, voire international parfois.

émerge. Nous entrons là dans une logique qui devient plus proche de l'identité territoriale, qui se construit donc en interaction.

Augustin Berque (2010) déterminait le milieu urbain en fonction du tissu relationnel qu'il révèle. Un système symbolique se met alors en place en entrant en action de plusieurs manières : écrire, parler, représenter. La représentation d'un territoire se propose donc ici comme un moyen de passer à l'acte, et d'affirmer son identité, celle du territoire et celle de l'habitant. Du rapport entre un système technique et symbolique, avec toute cette subjectivité assumée, la relativité du milieu urbain prend corps afin de définir une réalité. Quelle réalité ?

- Identité territoriale

Si l'identité d'un territoire se définit d'un point de vue proche des politiques et de l'aménagement du territoire, l'identité territoriale devient plus sociale. Elle s'impose comme déterminante dans la sociologie urbaine, avec les modes de gouvernance, les logiques sociales de la vie urbaine et les usages et rythmes de ces habitants. C'est ce qui est abordé dans ces documentaires.

La dynamique du système identité / action / territoire est donc analysée selon ce dispositif socio-technique qu'offre le documentaire⁹. Cela est particulièrement adapté pour ces cités qui sont en pleine mutation au niveau national. L'évolution des territorialités se fait donc au niveau des discours politiques d'aménagement d'une part, et territorialités et identités d'autre part. Ajoutons à cela que les entités spatiales sont à redéfinir avec la dissolution des grandes références identitaires qu'étaient la nation, la religion, le travail ou l'idéologie. Celles-ci restent des appuis indéniables pour la définition, la construction et l'évolution d'une identité territoriale. Mais elles sont souvent plus difficiles à cerner, même si les religions ou idéologies offrent un cadre très lisible. La nation est mouvante selon les origines, notamment dans les cités où le post-colonialisme est très présent et révélateur de fonctionnements interculturels, sociaux, et spatiaux liés à cette histoire (Apparaduräi, 2001) ; et le travail fait souvent défaut, marginalisant un peu plus la population, et principalement les jeunes.

Des actions publiques s'associent à une forme de construction identitaire. Les changements spatiaux plus ou moins rapides selon les personnes¹⁰ suscitent de toute façon pour tous des mutations. Ainsi l'identité territoriale se construit dans le temps, souvent long d'ailleurs. Le traditionalisme et le conservatisme évoquent une résistance au changement, alors que le temps suggère un rapport au patrimoine qui importe en termes de représentation territoriale (Fourny, 2008). Mais les mutations rapides des territoires de nos jours ne sont pas les mêmes selon que l'on soit un urbaniste, un décideur ou un habitant. La perception n'est pas la même selon qu'on la vive au quotidien ou pas. Ce rapport au temps fluctue selon la manière de venir dans les lieux. Comment alors prendre en compte l'ensemble de ces expériences pour faire évoluer ces territoires ? Est-ce que le système de transformation des identités et des organisations

⁹ Le documentaire se propose comme un dispositif socio-technique qui donne la parole et la fait entendre de manière sensible. Le terme de « *dispositif* » est pris ici selon les propos de Giorgio Agamben : « (...) *J'appelle dispositif tout ce qui a d'une manière ou une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants* » (2007 : 31). C'est la transformation qui s'opère chez l'homme qui importe dans ce dispositif. « *J'appelle sujet ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs* » (Agamben, 2007 : 32). Ces précisions insistent sur la place de l'humain (du sujet) et sur ses évolutions possibles.

¹⁰ Architectes et habitants n'ont pas la même appréhension du temps : les uns passant par de nombreuses étapes de réflexions et de validations pour seulement commencer à construire des bâtiments, les autres attendant désespérément la fin de travaux, pour le dire vite...

territoriales peut se faire par la médiation de l'action des politiques d'aménagements ? Comment prendre en compte pleinement la vie au quotidien des habitants d'un quartier pour penser les évolutions urbaines et humaines ? Ce sont précisément à ces questions que la série « *Habiter le territoire* » souhaite répondre. Elle participe à faire se croiser, dans les films et dans les salles, les décideurs de ces mutations urbaines avec les habitants en tant qu'usagers (Cyrulnik, 2016). Ainsi, dans « *Un monde meilleur est possible* » (2012, 62') par exemple, les femmes interrogées sur les mutations urbaines se plaignaient notamment de devoir faire rouler leur poussette dans la poussière depuis trois ans. Elles n'en revenaient pas d'apprendre en réponse que les travaux dureraient encore de nombreuses années. Les tranches de travaux planifiées effectivement par le maître d'ouvrage s'échelonnent sur un temps qui peut sembler très long pour le petit enfant assis dans cette poussette... Gageons même qu'il en sera sorti depuis longtemps quand les travaux de l'ensemble de cette grande cité qui concerne 16 000 habitants seront finis !

Cette série documentaire se veut donc comme un témoignage des mutations urbaines et humaines des cités. Ces transformations révèlent ou extrapolent des identités territoriales. Un ajustement de l'identité s'opère de manière à la fois spontanée et progressive sur un temps long (Anderson, 1983) ; mais des processus d'infléchissements peuvent impacter sur un temps court également. Quand la plupart des espaces viables sont transformés en parking dans le cadre du processus de résidentialisation de la cité Berthe de la Seyne-sur-mer par exemple, les pieds des tours sont encore plus, et très rapidement, investis comme les derniers lieux de rencontres possibles par les jeunes. Ces comportements sont l'expression des identités et des intentionnalités. Ils deviennent des manifestations identitaires discursives et symboliques, en fonction des manifestations historiques et autres opérations patrimoniales (Dupin, 2004), puisque ces bâtiments détruits ou réhabilités constituent précisément leur histoire et leur patrimoine. De nouvelles formes de légitimation politique deviennent alors nécessaires. Une affirmation territoriale à prendre en compte est liée à des artefacts à vocation symbolique, ou bien a recours à l'histoire pour authentifier l'existence d'un collectif par l'édification d'un récit sur le territoire. Cela aide à créer une figure unitaire et cohérente de l'espace. Cette association entre les dimensions symboliques, collectives et discursives témoigne d'une quête de sens et d'affirmation existentielle. Ces trois dimensions définissent alors un territoire dans sa globalité. Elles correspondent aussi aux films documentaires de notre série puisqu'ils sont une représentation symbolique et artistique, qui se construit à partir des paroles récoltées au tournage, articulées au montage et reformulées lors du débat ; et qu'ainsi un récit se compose sur ces réalités territoriales. L'expression des identités et des intentionnalités par cette dimension artistique donne corps à une réalité vécue (sur le terrain, comme dans la salle).

Il faut ajouter à cela la prise en compte des nouveaux référentiels liés à la mondialisation (Appadurai, 2001) qui nuancent les propos pour mieux cerner ces espaces. Le positionnement des territoires se détermine aussi face à ces nouveaux enjeux planétaires. Le choix pour développer des spécificités spatiales se fait par rapport à l'environnement à la fois proche et lointain pour positionner un territoire. L'imaginaire qui lui est attaché apporte une plus-value symbolique aux productions et confère de la valeur à l'implantation (Fourny, 2008). Ainsi, l'affirmation de l'existence d'un territoire et l'attestation de son « authenticité » peut prendre une valeur commerciale déterminante. La recomposition territoriale affirme une dimension existentielle en lien avec des idéologies et un discours. Le récit d'un territoire valorise

l'identité territoriale aussi d'un point de vue financier. Les facteurs d'ordre utilitaire et économique sont également déterminants.

L'identité territoriale considère donc le territoire en tant qu'objet spatial porteur de signes culturels et de sens pour le sujet et la collectivité. Il est la conscience d'une singularité collective, à partir du sujet social : « *L'identité territoriale (...) a pour objet l'individu ou le groupe dans la manière dont ils construisent leur propre identité sociale ou personnelle à partir du territoire* » (Fourny, 2008 : 106). Aux procédures d'attachements s'associent les procédures de symbolisation (Paul-Lévy & Ségaud, 1983; Bonnemaïson *et alii*, 1999). Les documentaires réalisés dans les cités se proposent au croisement de cela.

- Territorialité

La territorialité peut être comprise à la manière d'un animal qui protège son territoire, à son appréhension d'un espace qui serait sien. Cette approche éthologique, assez intuitive, relativise le sentiment d'appartenance de l'homme à un territoire. La territorialité se trouverait alors à l'intersection entre l'identité et le territoire. Elle dépendrait d'un processus d'identification qui serait la caractérisation de ce territoire dans un registre existentialiste. Edmond Marc Lipiansky (1992) parle même de personnification qui correspond à l'expression d'une identité collective. Le territoire acquiert une forme :

[...] d'individualité humaine : unité, cohésion, continuité dans le temps, etc. On lui attribue aussi des traits de caractères propres : sympathie, amabilité, dynamisme, froideur, etc. Cette modalité marque la saisie d'un espace dans sa dimension sensible, dans les émotions qu'il peut procurer, dans la subjectivité d'un ressenti. Elle constitue de ce point de vue la reconnaissance d'un rapport sensible à un espace, de sentiments et de vécus personnels. (Fourny, 2008 : 107).

C'est la synthèse de ses traits particuliers qui lui donne une cohérence favorisant cette territorialité.

Les discours identitaires participent donc au dynamisme de l'identité territoriale. Il s'inscrit dans une aptitude à participer à la modernité politique. La transformation des supports de l'identité, qui deviennent virtuels ou symboliques, change le monde. Le documentaire se propose comme un outil au croisement de ces identités virtuelles et symboliques qui, s'il est moins flagrant *à priori* pour aborder un territoire, s'appuie tout de même sur ces nouvelles dimensions. La transformation de la dynamique du système politique, avec un aménagement fondateur du territoire, correspond à la fois à une réalité contemporaine des mutations territoriales actuelles et au questionnement de cette série documentaire. Par ce biais, de nouveaux enjeux à la production de spécificités et de valeurs existentielles réactualisent la valeur identitaire du territoire. En donnant la parole aux habitants, ces films les font entrer en action en même temps qu'ils entrent dans un mouvement social qui fait sens politiquement. Les idéologies, au sens de figures, de croyances, d'imaginaires ou de représentations des espaces, conduisent à une définition partagée de ce que le territoire peut et doit être. Les films documentaires de cette série, comme les actions publiques qui engagent le citoyen, offrent la création d'un cadre de référence commun. Ce sentiment d'appartenance est susceptible de produire du lien social, ce qui est d'autant plus fort dans les cités ! L'identité naît des expressions, discours et récits sur l'objet. Les idées partagées sur l'espace en jeu permettent d'instaurer des distinctions, et donc d'inventer de nouveaux territoires. Au moment où les mutations urbaines des cités sont une réponse donnée classiquement par les

décideurs politiques aux classes sociales défavorisées qui habitent ces espaces, le fait de démontrer que l'identité d'un territoire et le sentiment d'appartenance qui va avec influencent la territorialité permet de revendiquer le documentaire sur un territoire trop facilement marginalisé comme le moyen pour trouver une solution qui va vers une plus grande cohésion sociale. Ici, la création artistique et sociale du documentaire aide à l'affirmation d'une territorialité.

Conclusion

Le travail au sein de la série « *Habiter le territoire* » est pris comme l'appréhension d'une méthode et de ces enjeux pour mieux saisir ces espaces particuliers que sont les cités. Il est abordé de manière sensible plus que descriptive. Le paysage lu par l'homme qui s'approche du géographe¹¹ insuffle une approche territoriale qui ne dit pas ce qu'il est mais comment on peut le percevoir, pour mieux se le représenter par la suite dans un film. Ce choix s'impose au vu du sujet qui traite de la représentation par le documentaire d'un territoire. Un autre texte aurait pu être écrit pour relater les données qui émergent des films. La description de cette vie au quotidien dans les cités avec les questions de voisinage, de présence policière, de gestion des travaux, et autres usages du territoire d'un point de vue plus pratique apparaît au fil des documentaires.

Finalement, c'est plus le paysage que le territoire qui est abordé, tant l'homme est présent dans le dispositif de ces films. La place de l'homme sur son territoire semble primordiale pour déterminer celui-ci, avec toute la subjectivité liée à l'interprétation que cela implique. Une démarche artistique peut donc être porteuse en poussant cette réflexion plus loin. L'ensemble de ces interactions évoquées ici place donc le point de vue, la prise de parole, l'articulation d'une pensée et la composition d'un récit comme des partis-pris importants pour aborder un territoire.

Les méthodes d'observations et d'analyses aident à construire cette série « *Habiter le territoire* ». Les disciplines s'emmêlent et s'entraident pour aborder un paysage et le donner à voir. L'approche ethnographique permet d'aller au plus près afin d'essayer de faire comprendre le mieux possible ce que c'est que la vie au quotidien dans ces cités. La définition anthropologique ou sociologique du territoire qui nous occupe par le biais du film oblige les habitants de ces cités à se demander quelle est l'image qu'ils renvoient d'eux et celle qu'il voudrait donner, tout en favorisant l'esprit critique face aux images médiatiques. Les représentations de ces territoires se construisent par la force des choses d'un point de vue personnel, collectif et médiatique. La question de l'interprétation se pose alors, avec celle de la place de l'homme face à une réalité. L'importance du vécu de ces espaces et de la sensibilité pour en témoigner permettent de s'appuyer particulièrement sur ces disciplines, tout en révélant une méthode qui s'affine. L'affirmation d'un point de vue pour définir un paysage, comme pour réaliser un documentaire, oblige l'homme à se positionner dans l'espace, comme dans la vie. Il choisit sa place face à une réalité, et cela devient essentiel pour en construire une représentation, à *fortiori* documentaire. La dimension culturelle apporte une lecture du territoire par le biais d'une nouvelle discipline en même temps qu'elle lie le tout. La

¹¹ Jean-Paul Ferrier donne une définition géographique du territoire : c'est « *une notion qui désigne toute portion de surface terrestre dont l'apparence sensible est le paysage* » (2013 : VI). Peut-être que les termes de « *paysage* » ou de « *milieu* » seraient plus adaptés à notre réflexion, tant la délimitation d'un espace est difficile à cerner de manière précise. En tout cas, à partir du moment où l'on envisage le monde et sa manière de l'habiter, nous sommes tous un peu géographe (Ferrier, 2013 : VI). Le paysage est l'un des termes qui rend compte d'un territoire, parce qu'il englobe la question de l'interface entre culture et nature, la territorialité, l'habitant, les structures anthropologiques, etc. Tous ces mots témoignent des approches possibles d'un territoire selon différents points de vue. C'est dans cette logique qu'un réalisateur choisira de placer sa caméra à un endroit pour porter un regard sur notre monde.

culture est prise comme un élément de mise de relation de toutes ces disciplines. Elle favorise la transdisciplinarité. On pourrait s'amuser à dire qu'elle pourrait même en être une représentation. L'apport social et artistique compris dans la culture place le documentaire comme un genre adapté à notre question sur le territoire. L'importance de la culture se mesure ici à tous les sens du terme. Parler de territoire devient une forme de plaidoyer pour la culture. Le documentaire ou n'importe quel acte artistique devient une solution possible pour représenter un territoire.

De considérations d'ordre politique liées à l'aménagement des territoires, à un sentiment d'appartenance qui s'affirme, en passant par une approche plus sociale, le territoire devient indéniablement un support pour une appréhension du territoire dans un registre plus existentialiste. En cherchant à cerner les pourtours d'un territoire par le film, c'est finalement à travers ce qu'en dit ou ce qu'en fait l'homme qu'il se dessine le mieux. Les considérations sont devenues de plus en plus humaines, et même de plus en plus artistiques. Et l'identification d'un territoire se dresse. Le vécu et l'identité territoriale deviennent de plus en plus nécessaires pour un sentiment d'appartenance qui aide à la fois individuellement et collectivement à une vie en société. Les formes de discours qui peuvent être faites au sujet d'un territoire sont révélatrices de ces interactions.

Au croisement entre le social, l'urbanisme et le cinéma, ces différentes expériences par l'art (Dewey, 1915) ont offert des situations de concertations, d'échanges, d'écoutes, et de co-construction de films documentaires.

Ainsi de nouvelles formes de sociabilités sont inventées à l'occasion de ces situations cinématographiques puisque l'acte de création s'inscrit dans la relation qui se tisse entre les participants : une forme d'« *esthétique relationnelle* » (Bourriaud, 2001) se développe. La question de l'esthétique se déplace dans la mesure où c'est ce qui se joue entre les différents protagonistes qui importe. Pierre Lemarquis parle de la force de « *L'empathie esthétique* » (2015). L'approche compréhensive est mise en œuvre en tant que méthode pour ces documentaires qui sont forcément collaboratifs dans la mesure où ils ne naissent que de ce qu'en font ou disent les habitants des cités (Ricoeur, 1986). Elle suggère dès les premiers contacts un type de relation qui va se développer tout au long de la vie du documentaire ; jusqu'à cette femme qui est venue offrir le couscous à sa voisine, alors qu'elles ne se parlaient plus depuis des mois, au lendemain de la première projection aux habitants d'« *Air Bel, une ville dans la ville* » (2015, 59'), pour prolonger à leur manière le débat après la projection dans un registre plus intime, toutes les deux, ensemble. Ces interactions font partie intégrante du processus de création dans la mesure où c'est la participation, l'implication, l'engagement des protagonistes du film qui va les transformer tous un peu, nuancant ainsi par la même occasion les représentations sociales sur ces espaces publics si stigmatisés. L'enjeu est finalement plus rhétorique (Soulez, 2011) que seulement esthétique, puisque le contexte tout entier est intégré dans le sujet du film comme dans sa création quand la collaboration s'en mêle à ce point-là.

Bibliographie

- Anderson, B. (1983). *L'imaginaire national, Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris, La découverte (1996).
- Agamben, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Rivages Poches, Petite bibliothèque
- Appadurai, A. (2001). *Après le colonialisme – les conséquences culturelles de la globalisation*. Barcelone, Petite Bibliothèque Payot / Rivages (2005).
- Avenel, C. (2005). *Sociologie des « quartiers sensibles »*, A. Colin.

- Bonnemaison, J., Crambezy, L., Quinty-Bourgeois, L., (ed.) (1999). *Le territoire, lien ou frontière. Tome 1 : Les territoires de l'identité*. Paris, L'Harmattan.
- Berque, A. (2010). *Ecoumène, introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin.
- Blanchard, G. (2013). L'usage de son blog par un comité de quartier roubaisien : un exemple de la manifestation de la production de territoires (enchevêtrés), in *Médias et territoires, l'espace public entre communication et imaginaire territorial*, sous la dir. de Noyer J., Raoul B., Paillart I., Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Bourriaud, N. (2001). *L'esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les presses du réel.
- Cyrulnik, N. (2008). *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, sous la dir. de P. Dumas et F. Renucci, Université du Sud - Toulon Var.
- Cyrulnik, N. (2015). Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté, in *Revue Française des Sciences de l'Information et de la Communication* n°7, dirigé par Gino Gramaccia.
- Cyrulnik, N. (2016), Rénovations urbaines mises en récit pour de nouvelles représentations des cités, in *Engagement entrepreneurial et territoires*, coordonné par Claudine Batazzi et Patrizia Laudati, *Revue Communication et Organisations* n°50, Décembre 2016.
- Dewey, J. (1915). *L'art comme expérience*, Paris, Coll. Folio Essais, Gallimard, 2005.
- Di Méo G. (2014). Espace acteur et « drame paysager » : le cinéma de Michelangelo Antonioni, in *Annales de géographie* 2014/1 (n°695-696), p. 605-625.
- Dupin, E. (2004). *L'hystérie identitaire*, Paris, Le cherche-midi.
- Ferrier, J. P. (2013). *La beauté géographique ou la métamorphose des lieux*, *Antée* 3, Coll. Economica, Anthropos.
- Fourny, M.C. (2008). « Modes de production et figures de l'identité de territoires dans les recompositions spatiales », In « *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine* », sous la dir. de Nemery J.C., Rautenberge M., et Thuriot F., Coll. Administration et aménagement du territoire, L'Harmattan.
- Gadras, S. & Paillart, I. (2013). Les territoires et les médias dans la conception de l'espace public, in *Médias et territoires, l'espace public entre communication et imaginaire territorial*, sous la dir. de Noyer J., Raoul B., Paillart I., Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- Ghaninejadi Ahari, L. (2004). *Le rôle et la place du documentaire aujourd'hui*, Lyon, août 2004 (consulté le 19.07.07), <http://www.net4image.com/magazine/articles/33.htm>.
- Lemarquis, P. (2015). *L'empathie esthétique, entre Mozart et Michel-Ange*, Odile Jacob, Paris.
- Lioult, J.-L. (2004). *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Marseille, Publications de l'Université de Provence.
- Lipiancki, E. M. (1992). *Identité et communication*, Paris, PUF.
- Maigret, E. & Mace, E. (2005). *Penser les médiacultures – Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : A. Colin/INA.
- Moscovici, S. (Director) (1984). *La psychologie sociale*, Quadrige (2^e édition) Manuels, PUF (2011).
- Mucchielli, A. (dir.) (2004). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*, Paris, A. Colin.
- Niney, F. (2002). *La poétique documentaire comme forme de connaissance*, *Etats généraux du film documentaire*, (consulté le 20/07/07), http://www.lussasdoc.com/etatsgeneraux/2002/sem_poetique.php4.

- Niney, F. (2000). *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Deuxième édition, De Boeck Université, Bruxelles, 347 pages.
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, Paris.
- Paillé, P. & Mucchielli, A. (2005). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, A. Colin.
- Paul-Levy, F. & Segou, M. (1983). *L'anthropologie de l'espace*, coll. Alors : , Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou.
- Ricœur, P. (1986). *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Ed. Le Seuil, 1998.
- Schaeffer, J.M. (1999). *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Soulez, G. (2011). *Quand le film nous parle, Rhétorique, Cinéma, télévision*, PUF, Coll. Lignes d'art.
- Tissot, S. & Poupeau, F. (2005). La spatialisation des problèmes sociaux, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°159, P.4 – 9.
- Tonnevold, C. (2009). The internet in the paris riots of 2005, in *Javnost n°1*, vol.16, p.87-100.
- Winkin, Y. (2001). *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil.

Filmographie

- « *La Navale vivra ... autrement !* », Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2006).
- « *Un autre chemin d'écoliers* », Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2006).
- « *Une ville... Le monde* », Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2003).
- « *La revendication d'un regard* » Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2008).

Dans la série « *Habiter le territoire* » :

- à La Seyne-sur-mer

"[Ceux qui pensent le projet urbain, ceux qui le vivent](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2011).

"[Un monde meilleur est possible](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2012).

"[Les ouvriers, la zermi et la médiathèque](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2013).

"[Adieu Berthe !](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2015).

- à Brignoles

"[Le quartier, la ville et nous](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2012)

"[Bienvenue au Carami](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2013).

"[Fin de chantier au Carami](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2015)

- à La Ciotat

"[Ensemble dans les quartiers](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2013).

à Marseille

"[Air Bel, une ville dans la ville](#)", Natacha Cyrulnik, dir. (La Compagnie des Embruns, 2015).

Plus d'informations sur : www.lacompagniedesembruns.com