



HAL
open science

Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté

Natacha Cyrulnik

► To cite this version:

Natacha Cyrulnik. Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 2015, Les recherches sur les publics en Sciences de l'Information et de la Communication, 7, <http://rfsic.revues.org/1744>. hal-01267047

HAL Id: hal-01267047

<https://hal.science/hal-01267047>

Submitted on 3 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le documentaire, un espace de liberté pour une nouvelle communauté

Natacha Cyrulnik est maitre de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université d'Aix-Marseille, au S.A.T.I.S (Sciences, Arts, Techniques de l'Image et du Son) à Aubagne. Elle est membre du laboratoire ASTRAM.
natacha.cyrulnik@wanadoo.fr

Résumé

Le film documentaire se définit par la compréhension et la connaissance qu'il apporte d'une situation (Niney, 2000). En cela, il a déjà une dimension politique puisqu'il permet par la représentation qu'il offre du monde d'interagir avec lui, plaçant ainsi l'homme au sein de sa cité comme une question centrale.

La série documentaire "Habiter le territoire" sur laquelle je travaille depuis de nombreuses années dans quatre cités différentes du sud de la France, va montrer que les formes situationnelles que propose le documentaire (tournage, montage, projection et débat) favorisent les interactions entre les protagonistes (réalisateur, acteurs et spectateurs). Elles fédèrent ceux qui y participent. Une nouvelle communauté se crée à partir de ces relations qui se tissent sur la base de l'approche compréhensive initiée dans les films et qui se propose comme une forme esthétique, une « esthétique relationnelle » (Bourriaud, 2001). Elles aident aussi chacun à s'affirmer individuellement et collectivement à la fois, personnellement et politiquement en même temps, proposant ainsi de nouveaux espaces de prise de paroles, de nouveaux espaces de libertés.

Mots-clefs

Documentaire, connaissance, compréhension, interactions, reconnaissance, communauté

Abstract

The documentary movie defines itself by the understanding and the knowledge which it brings of a situation (Niney, on 2000). In that respect, it already has a political dimension because it allows by the representation that it offers of the world to interact with him, so placing the man within his city as a central question.

The documentary series " Live in the territory " on which I work for several years in 4 different cities from the South of France, is going to show that the situational forms which proposes the documentary (shooting, editing, projection and debate) favor the interactions between the protagonists (director, actors and spectators). They federate those who participate in it. A new community builds up itself from these relations which weave on the basis of the comprehensive approach introduced in movies and which proposes as an esthetic shape, a " relational esthetics " (Bourriaud, on 2001). They also help each to assert themselves individually and collectively at the same time, personally and politically, so proposing new spaces of voicing of opinions, new spaces of liberties.

Keywords

Documentary, knowledge, understanding, interactions, recognition, community

Introduction

Le genre documentaire se définit par la compréhension et la connaissance qu'il apporte d'une situation (Niney, 2000). Le documentaire de création, plus précisément, témoigne ou est la trace d'une situation, donnant la parole à l'acteur (celui qui est devant la caméra) en interaction avec le réalisateur. Et le spectateur au final reformulera tout ce qui était dans le film avec les autres personnes dans la salle lors du débat qui suit la projection, comme c'est souvent le cas pour ce genre filmique. Toutes ces situations, que ce soit au tournage, au montage, lors de la projection ou du débat, suscitent des interactions et des reformulations entre tous ces protagonistes (acteurs, réalisateur et spectateurs). En cela, il a déjà une dimension politique puisqu'il permet par la représentation qu'il offre du monde d'interagir avec lui (Cyrulnik, 2008), plaçant ainsi l'homme au sein de sa cité comme une question centrale. Les prises de paroles lors de ces différentes situations sont fondatrices.

La série documentaire « Habiter le territoire »¹ témoigne de la vie au quotidien au sein de quatre cités du Sud de la France : la cité Berthe de La Seyne-sur-mer, le quartier Le Carami à Brignoles, l'ensemble des quartiers de La Ciotat et Le quartier Air Bel à Marseille. L'idée consiste à partir à la rencontre des habitants pour leur demander ce qu'ils pensent de leur cité et ce qu'il s'y passe (souvent des travaux dans ces quartiers en pleine mutation) ou ce qu'ils voudraient voir évoluer. La réflexion que suscite ces questions s'inscrit sur plusieurs mois, voire années (15 ans à La Seyne, 4 ans à Brignoles, 2 ans à La Ciotat et 1 an à Marseille pour l'instant). Ce travail audiovisuel sur le long terme permet une lecture de ces espaces particuliers dans leurs diversités afin d'acquérir une connaissance plus fine de la vie au quotidien dans ces quartiers à travers la dizaine de films documentaires qui existent déjà pour cette série.

Il permet surtout différentes étapes de prises de paroles (tournage et débat), qui favorisent à leur tour des espaces de rencontres et d'échanges afin de mettre des mots sur une vie au quotidien qui est très souvent stigmatisée par les médias. Apporter une caméra dans ces cités, c'est créer un événement qui va inciter à l'échange et au lien (Lamizet, 2006), c'est obliger les protagonistes en entrant en contact et réfléchir aux actions possibles, c'est susciter un processus de transformation chez ces personnes à partir de leurs propos qu'ils nuancent ensemble, c'est offrir une situation qui aide à la construction d'un nouvel espace de paroles et de liberté, qui va lui-même

¹ Plus d'infos sur <http://www.lacompagniedesembruns.com/index.php/docu-realizations/habiter-le-territoire>.

participer à l'inscription de ces personnes au sein de cette nouvelle communauté qui se forme.

A travers cet exemple de série documentaire portée sur des territoires si caricaturés médiatiquement, la nécessité de la création de ces espaces de paroles, et ce qu'ils engagent à leur tour, offre une alternative aux clichés véhiculés (Moscovici, 1984). Ces terrains donnent un cadre fort à resituer entre les termes de « banlieues », « ghettos », « zones de non- droit » ou de « cités » qui lui sont souvent accolés. Des interactions entre les protagonistes, nous en venons à traiter des espaces de liberté médiatique et des alternatives possibles, ce qui d'autant plus utile pour ces espaces si cloisonnés. Cette série devient un bon exemple pour traiter de la nécessité de sortir des caricatures perpétrées. Des interactions entre des individus, nous en venons à resituer une forme d'engagement politique par rapport à cette forme artistique qu'est le documentaire. Celui-ci se propose comme un dispositif (Aggamben, 2006) sociotechnique au service de l'engagement citoyen et de la politique. C'est par les interactions suscitées dans ces différentes situations qu'un espace de liberté prend corps. Les prises de paroles, les reformulations phénoménologiques lors des échanges (Paillé et Mucchielli, 2005), deviennent des situations qui favorisent l'émancipation (Rancière, 2008).

Nous allons pour cela préciser dans un premier temps les différentes formes situationnelles que propose un film documentaire, de sa réalisation aux réactions du public. Puis c'est sa forme d'un point de vue esthétique cette fois qui sera appréhendée toujours sous l'angle des relations qui se tissent. Ainsi, petit à petit, les différentes prises de paroles qu'offre le documentaire témoigneront d'une forme d'engagement social et politique qui posera précisément ce genre filmique comme un nouvel espace de liberté.

Les formes situationnelles du documentaire : les étapes méthodologiques et ses interactions

Ces formes situationnelles deviennent des étapes méthodologiques basées sur les interactions entre les différents protagonistes. Au moment du tournage, la personne (l'acteur), devant la caméra et le réalisateur, se donne à voir et articule sa pensée au mieux. Puis le réalisateur compose le récit de l'ensemble de ces témoignages lors du montage. Et enfin le débat prolonge dans la salle l'approche compréhensive initié lors du tournage, offre un nouvel espace de paroles et fédère une communauté de spectateurs qui se constitue ainsi.

Tournage

Lors du tournage, c'est par une approche compréhensive (Paillé et Mucchielli, 2005) lors d'échanges semi-directifs (Paillé et Mucchielli, 2005) et dans le cadre d'une observation participante (Winkin, 2001) que les interactions s'engagent et qu'une réflexion se construit entre les deux protagonistes. Cette méthode (Cyrulnik, 2008) propose ainsi un cadre d'analyse précis.

La (re-)construction d'ensembles signifiants (Paillé et Mucchielli, 2005) prend corps à ce moment-là et se prolonge au montage. Une habitante d'une cité affirme face caméra qu'elle n'en peut plus des travaux qui l'obligent à « pousser sa poussette dans la poussière depuis trois ans », et ce sont trois autres personnes qui la rejoignent pour faire part de leur accord. En s'affichant ensemble face à la caméra et en essayant de formuler au mieux la description de ce quotidien, elles définissent ce qui fait sens pour elles ; elles nuancent leurs propos pour tenter d'être le plus juste ou pour faire entendre au mieux leur situation ; elles se fédèrent. En faisant cela, une reformulation phénoménologique (Paillé et Mucchielli, 2005) se met également en place. Elle aide à solidariser ces femmes entre elles ; elle permet de mettre des mots en commun pour définir au mieux une vie au quotidien dans cette cité. Nous verrons plus loin que les interactions entre l'auteur et l'acteur s'inscrivent dans un registre de communication qui va se poursuivre par la suite pour le spectateur.

Montage

Au moment du montage, alors qu'il n'est plus question d'interactions *de visu* entre les différents protagonistes, le réalisateur s'attache à bien articuler la pensée à partir des réflexions des acteurs. Cette composition du récit relate celle des acteurs, et donne une dimension plus globale à ces discours en les articulant entre eux. Les interactions n'ont plus lieu directement entre les personnes en présence l'une de l'autre, mais à travers les propos qu'elles ont tenus. Il s'agit d'articuler une pensée entre ceux qui ont été filmés afin que le spectateur puisse s'en emparer à son tour lors du débat après la projection et les nuancer.

Les acteurs témoignaient déjà d'une forme d'engagement en exposant le mieux possible leur propos et en s'affirmant face à la caméra dans leur relation avec le réalisateur (et aux éventuelles autres personnes près de la caméra, voire au futur spectateur que la caméra suggère déjà). Ce dernier, en associant ces paroles données pour le montage, suggère une dimension qui devient plus universelle. D'une réflexion personnelle, un récit se compose de manière plus globale au sujet de ces territoires particuliers. De l'affirmation d'une personne filmée, on en vient à percevoir une forme de revendication de l'ensemble des habitants de ces cités. Ce passage d'un registre intime vers des réflexions plus universelles correspond à la définition de la dimension artistique (Mengers, 2002; Meirieu, 2003; Guénoun, 2006).

Le documentaire de création semble donc être une forme artistique qui s'inscrit dans la même logique que ce qui se joue sur ces territoires : il participe d'une affirmation identitaire. D'autant plus qu'il oblige à se poser la question du regard audiovisuel sur les cités en général souvent si caricatural ! La dimension artistique s'allie ici avec celle du témoignage. Cette association de formes d'engagements à la fois individuels et collectifs correspond aux revendications au sein des cités. Le documentaire de création va s'affirmer encore plus dans une implication politique dans la mesure où, en plus de l'acteur, il va même mettre en action pleinement le spectateur, que ce soit quand il visionne le film ou encore plus quand il échange avec les autres personnes présentes dans la salle après la projection.

Projection

Le spectateur, en bout de chaîne, est la personne pour lequel le film est entrepris. Même si chacun de ces protagonistes opère une transformation, le spectateur est placé d'office comme le récepteur. Pascal Bonitzer (1982) le décrit comme étant celui qui est le moins libre de ses choix : il n'a pas la possibilité de choisir ce qu'il regarde sur l'écran. Raymond Bellour (2009 : 47) parle de l'« hypnose » comme étant un état qui se rapproche de celui du spectateur de cinéma. Affirmant le dispositif mis en place dans un film au niveau notamment de son langage cinématographique, comme au niveau de la salle avec les rituels qu'elle impose, le spectateur accepte de participer à une forme d'hypnose individuelle et collective.

Mais le spectateur du film sait qu'il est au cinéma. Il n'est donc pas que dans le rêve. Il vit une *impression de réalité*, plus qu'une *illusion de réalité*. *A fortiori*, le fait de venir voir un film documentaire le place d'office dans un dispositif basé sur une éthique : celle du réalisateur qui affirme tacitement que ce qui est projeté est issu d'une réalité. Les paroles doivent être prises pour le témoignage d'une réalité. Même si Raymond Bellour (2009) parle d'une forme d'hypnose qui se met en place quand on s'assoit dans son siège, le documentaire pose des bases qui favorisent une réflexion sur ce qui est dit puisque c'est ancré dans notre monde. Jean - Luc Lioult insiste sur cette participation du spectateur en tant que récepteur : « Le travail du spectateur consiste en l'exploitation de multiples signaux, qui lui permettent d'inférer l'existence du réel visé et de lui conférer à son tour un sens, mais qui eux-mêmes attribuent déjà signification et valeur au monde sensible » (Lioult, 2004 : 39). Le spectateur est un personnage actif dans le sens où c'est ce qu'il en fait, ce qu'il en croit, ce qu'il identifie qui rend le film perceptible comme un documentaire. C'est l'usage que le spectateur peut faire du film qui le rend ou non fictionnel (Odin, 1984). Nous revenons ici sur l'association qui est faite entre le documentaire et sa valeur de connaissance qu'évoquait déjà François Niney (2000). C'est le plaisir de savoir qui est interpellé. Il devient la marque d'une forme distincte d'engagement social, favorisant

alors « *un effet plus fort sur notre imaginaire social et notre sentiment d'identité sociale* » (Nichols, 1991 : 178). Plus que le social, ce serait sa place existentielle qui serait interrogée. Le sujet est envisagé dans son rapport au monde et à son vécu face à l'écran (Scobchak, 1999 : 243). Deux degrés d'identification s'affirment : celui de la référence au vécu que suscite le film, et celui de la découverte d'un monde dont le spectateur n'a pas forcément conscience (Lioult, 2004 : 133). L'expérience vécue est pour beaucoup dans l'interprétation que nous pouvons faire des images. C'est aussi avec cela que se construit une connaissance.

Entre désir et plaisir de savoir, entre engagement à partir d'un imaginaire social et d'un sentiment d'identité sociale, la place du spectateur de documentaire devient l'affirmation d'un positionnement existentiel. Cette démonstration permet d'aborder alors le spectateur comme une personne dont l'action se situe au niveau de son processus de compréhension du monde qui lui est donné à voir, en même temps que de son expérience vécue (Cyrułnik, 2012). Cette représentation du monde semble aider à trouver la place que l'on choisit d'y prendre. Il est lié au principe de construction de cette identité ; il constitue aussi la place que l'homme trouve dans la cité au sens large ; il suscite à la fois une affirmation existentielle et politique.

Débat

Le moment de la projection est pensé comme un événement. Toute proportion gardée, le fait de se déplacer pour venir assister à une projection d'un film documentaire qui sera suivi d'un débat avec le réalisateur confère un caractère exceptionnel à cette situation. L'événement naît de « ce moment où, ici et maintenant, une rupture s'opère entre une dimension singulière et collective, aidant ainsi le sujet à prendre conscience de son identité » (Lamizet, 2006). C'est la circonstance dans laquelle notre identité est soumise à notre expérience qui importe. L'événement permet ainsi de quitter le champ de la causalité pour passer dans le champ de la signification et du sens. Vient ensuite la représentation de cet événement qu'est le récit. On passe ainsi d'un moment où il survient, à son appropriation. L'imaginaire apparaît alors, avec toutes les richesses que cela suppose, et que les spectateurs sont ravis d'exposer à leur tour. Un processus de transformation s'opère doucement.

Agusto Boal, avec son principe du Théâtre-Forum (1977), souhaitait avant tout mettre en action les spectateurs afin qu'ils puissent s'affirmer comme citoyen selon les notions d'implication et de participation. Le spectateur devient acteur, « spect'acteur ». Trois protagonistes (le spectateur, l'acteur, et le joker) participent à la transformation. Le *Joker* est le liant de toutes les situations et de tous les protagonistes. Il est là pour proposer un système de

réponse à un éveil et à des besoins esthétiques et sociaux. Le but de ce théâtre est de favoriser l'action pour passer de l'art comme une contemplation (il se réfère à Aristote), à l'art qui donne une vision du monde en transformation, un art politique (plus proche de Brecht). Augusto Boal veut interpeller par l'action l'âme relationnelle du spectateur afin de l'encourager à transformer la société.

Ici la dimension politique de la situation s'affirme dans la mise en place d'un processus de transformation pour l'ensemble des protagonistes : que ce soit quand l'acteur est face à la caméra et le réalisateur, ou lors de la prise de paroles par les spectateurs eux-mêmes. Le joker comme médiateur rappelle la présence du réalisateur affiché souvent pour un débat à l'issue de la projection. Le réalisateur a ce statut un peu particulier qui lui confère la possibilité d'orienter le débat, de rappeler ce qui a été évoqué dans le film, de témoigner du hors-champ auquel les spectateurs n'ont pas pu assister lors du tournage ou des rushes qui n'ont pas été retenus au montage, de faire résonner une question ou un témoignage dans la salle à d'autres propos, ... de poursuivre avec la salle cette quête d'une réflexion sur ce qui est vécu au quotidien dans les cités dans un registre plus intime.

Le Joker-réalisateur lance le débat avec la salle. Une idée, une réflexion, ou un témoignage émerge. Un autre vient nuancer les propos et l'échange est lancé entre cette nouvelle communauté qui est en train de se constituer faite de l'ensemble des spectateurs de cette salle. Le réalisateur poursuivra alors son intervention comme un joker qui doit veiller à ce que les propos s'articulent entre eux en restant dans la réflexion proposée par le film.

Il est important de noter que la dimension artistique de son travail peut également être un moteur pour échanger. Alors que son film est un acte artistique, il suggère que c'est la créativité de tous qui est sollicitée à travers ses propos. L'aspect ludique et intellectuel d'une démarche artistique est ici favorisé. A cela s'ajoute la nécessité de reconnaissance que peut ressentir chacun des spectateurs dans une salle quand il se sent investi par la situation (Honneth, 2010). Créativité et reconnaissance sont des moteurs d'échange dans notre dispositif.

Enfin, le fait de reformuler et de prolonger par le débat ce qui a été vécu à l'écran ensemble va engager un peu plus le spectateur. Cette nouvelle reformulation phénoménologique participe de l'engagement citoyen du spectateur ainsi interpellé. Lors de l'échange au moment du tournage, à travers le récit qui s'articule au montage, et qui se prolonge donc dans la salle, une synthèse du vécu s'associe à un questionnement compréhensif au sujet de la situation représentée dans le film. La circulation et les intentions de discours, leur portée et leur réception s'exposent en même temps que la

production de signes et la place des corps de l'ensemble de ces protagonistes sollicités. Cela est d'autant plus lisible que les propos tenus à l'écran l'ont été dans un registre intime. Une complicité s'est tissée entre les personnes sur l'écran et le spectateur. Le lien qu'elles ont établi avec le réalisateur, et qu'elles laissent transparaître de leur relation, et la qualité des propos tenus associés à la très grande volonté de vouloir y réfléchir pour formuler au plus juste ces sentiments, a stimulé aussi le spectateur par empathie. Un type de relation vient d'exister sur l'écran auquel le spectateur a assisté. Une logique relationnelle est mise en place. Se crée une nouvelle communauté de spectateurs, ceux qui ont partagé la même expérience filmique et qui mettent des mots ensemble sur ce dont ils viennent d'avoir connaissance. Une affirmation identitaire s'appuie sur ces échanges lors du débat d'un point de vue individuel et collectif à la fois (Cyrulnik, 2012). La liberté de paroles des acteurs résonne dans celles des spectateurs ; elle agrandit le cercle de ceux qui sont en lien avec l'expérience artistique vécue (Dewey, 1915); elle fédère.

Vers une esthétique relationnelle

En interrogeant l'action et la méthode proposées par le documentaire de création, c'est l'action de toute œuvre artistique qui est aussi questionnée. L'esthétique particulière de ce type de film s'appuie sur son intention qui consiste à proposer un sens à l'œuvre. De cette manière-là, c'est aussi la place de l'art dans notre culture qui est interrogée. De l'intention d'un réalisateur au départ, notre propos s'oriente maintenant vers la place du film au sein de la société, celle de l'art au sein d'une culture, celle d'un point de vue sur le monde. Le documentaire de création est une forme d'acte politique. Et, par les situations d'interactions qu'il propose, il suscite des processus d'émancipation.

L'imaginaire et sa fonction sociale.

Le documentaire est le reflet d'une réalité, il a donc un impact social. Il témoigne également de l'imaginaire qui émerge chez chaque personne, que celui-ci soit lié à son vécu, à sa culture ou à sa capacité à rêver. L'imaginaire et sa dimension sociale sont interpellés. Si l'intention reste une grande volonté de comprendre², si l'action a une fonction stimulante pour aller vers une connaissance, si l'assemblage de formes et de modalités, d'événements et d'histoire, donnent naissance à un récit, nul doute que cet assemblage lié au documentaire de création constitue une manière d'appréhender le monde, de le représenter et d'interagir avec lui (Cyrulnik, 2008). À partir de l'imaginaire, qui révèle une part de réalité, une fonction constructive apparaît. Si les utopies peuvent révéler des règles culturelles, elles

² Dans la logique de l'approche compréhensive citée plus haut (Paillé et Mucchielli, 2005).

témoignent aussi d'une réalité. Paul Ricœur (1986) met en avant l'utopie comme une autre expression de l'imaginaire social.

Ce jeu sur l'utopie est exactement le principe de ce qui a été mis en place dans ces cités en demandant aux habitants comment ils vivent au quotidien dans ces territoires particuliers, et ce qu'ils aimeraient changer... C'est le principe de tout film documentaire qui capte une réalité empreinte de toutes les auto-mises en scène de l'interviewé, des réflexions qui échappent de la bouche des témoins, ou de celles qui surgissent à l'esprit du spectateur.

Jacques Aumont prend ce principe de l'utopie sous un autre angle de vue quand il dit que le cinéma « a surtout servi à faire rêver des mondes possibles et impossibles » (2004 : 7). Alors qu'il s'intéresse aux *voyages du spectateur*, il décrit le cinéma comme un vecteur d'imaginaire qui nous donne des réalités différentes. Peut-on en déduire que la fonction principale du cinéma est de faire rêver à la possibilité qu'il y a des mondes différents ? Si la réponse est oui (nous l'espérons encore), la fonction sociale de l'utopie serait d'accepter la différence (ce qui semble d'autant plus important quand on traite des cités) de la même manière que la relation à l'autre est un moteur pour la création (encore plus lors du tournage d'un film documentaire) (Cyrulnik, 2008). Le film s'articulerait socialement entre l'imaginaire et l'altérité. Il devient alors le prétexte pour tisser de nouveaux liens, pour fédérer l'ensemble des spectateurs dans la salle, pour créer une nouvelle communauté.

Esthétique, politique et éthique

L'intention esthétique est prise en charge dans un premier temps par le réalisateur. « Que cherchent les réalisateurs ? Veulent-ils décrire, constater, représenter, informer, alerter, dénoncer, expliquer, émouvoir, surprendre, capturer ou même se faire plaisir ? Attirer l'attention « sur » quelque chose, certainement, mais aussi attirer l'attention sur la manière de l'envisager. Car, pour eux, il ne fait guère de doute que la fonction du documentaire n'est pas tant de refléter le réel que de nouer avec lui une relation créative » (Colleyn, 1994 : 106). Cette considération esthétique est également valable pour le spectateur dans la mesure où la fonction immanente du film est d'abord d'ordre esthétique (Schaeffer, 1999 : 327). La visée esthétique d'un film est la condition du travail d'auteur qui est proposée au premier degré. Elle devient ensuite engagée dans une relation esthétique qui consiste à se demander « dans quels contextes ces œuvres sont-elles créées et consommées ? » (Schaeffer, 1999 : 328).

Au théâtre, des propositions ont été faites à partir de l'intention de ne pas refléter le réel, mais de s'y référer, de le penser, surtout politiquement. En voulant lutter contre le monde, le changer politiquement, des auteurs comme Bertold Brecht et Vsevolod Meyerhold ont proposé une nouvelle esthétique

qui amplifiait le principe de la théâtralité dans son refus d'incarner des personnages, d'imiter une réalité par les décors, etc... Cette nouvelle esthétique était basée principalement sur un engagement politique qui consistait à tout repenser pour changer la vie. Cette démarche particulière illustre le fait que tout travail artistique s'envisage dans son rapport à une certaine culture que l'on veut donner à voir, ou dénoncer dans ce cas précis (Abirached, 2005). Cette intention permet de construire de nouveaux rapports au spectateur. C'est la qualité de l'échange qui s'appuie sur cette esthétique, qui permet qu'une perspective s'ouvre.

Le film documentaire, bien qu'il s'appuie constamment sur la réalité, entre dans cette logique. L'esthétique du film se place en fonction de la culture. Paul Rasse (2006 : 270-274) propose, en traitant des différentes cultures qui communiquent entre elles, de favoriser des moments de véritables rencontres afin qu'ils deviennent des lieux de résistances où l'échange perdure. Le film documentaire se propose comme l'un de ces espaces possibles. Face aux médias qui caricaturent les cités, la construction de la représentation de cette réalité qui s'inscrit dans le temps à travers les documentaires offre des lieux alternatifs pour prendre ou faire entendre la(es) parole(s) à laquelle nous ne sommes pas forcément habitués. Par toutes ces interactions, de nouvelles communautés apparaissent. Si l'on se réfère à Aristote qui voyait se réunir les grecs au théâtre pour discuter à propos de leur société, la place de l'art s'avère être indispensable pour favoriser l'échange et s'impliquer en tant que citoyen.

Finalement, poursuit Jean-Paul Colleyn, « Le goût du documentaire, comme des autres productions artistiques, résulte presque toujours d'une démarche initiatique : il procède d'un rapport au monde culturellement construit » (1994 : 110). L'esthétique du film documentaire réside avant tout dans sa capacité à s'ouvrir au monde. La compréhension et la connaissance (Niney, 2002) deviennent une vision du monde sous un aspect existentiel et politique. En s'appuyant sur une esthétique particulière, le réalisateur établit une communication dans le but de mieux faire voir.

L'esthétique du documentaire de création s'envisage en même temps qu'une éthique du réalisateur vis-à-vis du spectateur. « Des critiques, surtout français de Bazin à Daney, en passant par Truffaut, Godard, Rivette, Comolli et Bergala (font) appel à une vérité, à une croyance de la représentation à travers une pensée éthique, et politique, qu'induit une représentation fondée sur l'existence des êtres et des choses réelles » : Jean-Michel Frodon (2003) place l'éthique comme la valeur qui valide le contrat tacite entre le réalisateur, l'acteur et le spectateur. Une forme de vérité, finalement, ne résiderait que dans l'éthique que s'est fixée le réalisateur au départ à propos du respect qu'il a de son intention et de sa mise en œuvre pour la

communiquer au spectateur et dans la confiance que le spectateur lui accorde. Le réalisateur demande tacitement au spectateur de le croire ; et celui-là l'accepte tacitement. Une relation implicite s'installe d'emblée entre eux dans le cadre de la projection d'un film documentaire. Si les images sont données pour vraies, elles doivent être reçues comme telles. Et si le partage du temps présent dans la salle se fait sentir en plus, c'est l'impression de réalité qui se démultiplie. La problématique ici devient la même en fiction qu'en documentaire. « Non seulement le cinéma « donne à voir » ce qui n'est pas vu ou ne peut pas être vu ou peut-être même n'a jamais été vu, mais de célébration devenant création, il ressuscite en quelque sorte, il « sauve » par le regard ce qui est sous nos yeux et que nous ne voyons pas ou plus, il retient par le regard ce qui est en train de ne plus être sous nos yeux, ou qui n'y a jamais été » (Comolli, 1994 : 50). Le partage du temps présent est alors aussi le partage d'un espace et de ce qui s'y trouve. Attester, témoigner, sont, pour le documentaire, un partage d'éléments spatio-temporels dont le film peut être la trace. Filmer impose que l'on soit dans le présent de cette situation. Le film documentaire est souvent assimilé à un travail historique, sans doute parce qu'il atteste d'un instant dont il garde la mémoire, parce qu'il devient une trace. Et ce travail de mémoire est également basé sur une vérité issue du témoignage, avec tout ce que la charge affective peut déformer (Cyrulnik, 2008). Peut-il alors avoir valeur de vérité ? Il ne s'agit pas d'être suspicieux, il s'agit de décider d'y croire ou pas.

L'éthique est une exigence subjective que s'approprie chacun de ces protagonistes à leur manière. « L'éthique se manifeste à nous, de façon impérative, comme exigence morale. Son impératif naît d'une source intérieure à l'individu, qui ressent en son esprit l'injonction d'un devoir. Il provient aussi d'une source extérieure: la culture, les croyances, les normes d'une communauté ». (Morin, 2004: 13). L'éthique est basée sur des croyances individuelles et collectives en même temps. Elle fait appel à la culture ; mais elle responsabilise aussi la personne. Elle est une valeur sur laquelle se fonde cette fameuse relation entre les protagonistes. Celle du réalisateur est un repère personnel à partir duquel s'établit une relation liée à une représentation. Un lien entre la connaissance (savoir) et l'éthique (devoir) apparaît dès que l'on considère l'insertion de cet acte moral dans le monde (Morin, 2004: 39). L'homme affirme mieux sa place au sein de cette nouvelle communauté de spectateurs qui se fédère lors du débat. Un espace alternatif est en train de naître ; il devient un théâtre d'Épidaure contemporain ; le dispositif sociotechnique qu'offre le documentaire de création prend une dimension politique.

Ainsi, ces différentes approches situationnelles du documentaire favorisent des moments d'émancipation pour les différents protagonistes par la prise de

parole basée sur ce que Nicolas Bourriaud appelle « une esthétique relationnelle » (2001) et auquel Jacques Rancière se réfère quand il veut favoriser l'émancipation du spectateur (2008). Une affirmation de soi est mise en avant individuellement et collectivement. Tous les spectateurs ont assisté à cette proposition relationnelle ensemble. Ils ont vécu cette expérience commune qui les fédère. Sur cette base de discussion, avec ce registre d'échange expérimenté communément lors de la projection du film, le sujet de l'évolution de ces cités peut alors être discuté. Le débat favorise un processus de transformation basé sur ces interactions qui deviennent émancipatrices à travers toutes ces prises de paroles : dans les cités, à l'écran, puis dans la salle.

Conclusion

En abordant le documentaire de création et les différentes situations qu'il génère, c'est toute la société et le monde politique qui sont interpellés. Les interactions entre ceux que nous avons appelés les protagonistes suscitent engagements, responsabilisation, regroupement au sein d'une communauté en création. Le documentaire offre un processus de transformation par le biais d'interactions pour favoriser l'émancipation. Cette forme d'esthétique relationnelle suscite des situations qui émancipent. Les différentes situations d'interactions deviennent alors des espaces de libertés à travers les paroles qui émergent. La réalisation du film documentaire est allée de pair avec la construction de soi et d'une communauté de spectateurs. Les relations qui se tissent définissent également ces espaces de libertés.

« La fiction nous donne la possibilité de continuer à enrichir, à remodeler, à réadapter tout au long de notre existence le socle cognitif et affectif originaire grâce auquel nous avons accédé à l'identité personnelle et à notre être-au-monde » (Schaeffer, 1999 : 327). La force du documentaire est de placée encore plus son action dans le fait d'aider la personne quel qu'elle soit à trouver sa place face à cet objet (caméra ou film) selon sa culture. Ce souci d'« être-au-monde » soulève des interrogations existentielles qui déterminent une certaine esthétique selon Jean-Marie Schaeffer, tant auprès du réalisateur comme auteur, de l'acteur qui choisit de se mettre en scène, que du spectateur qui reçoit l'œuvre et se l'approprie à son tour.

Finalement, par la relation, c'est l'implication et la responsabilisation qui restent le moteur de ce type de productions artistiques. Paul Ricœur conclut que « c'est (...) le souci de donner un sens à l'engagement d'un citoyen à la fois raisonnable et responsable qui exige que nous soyons aussi attentif à l'intersection entre éthique et politique qu'à leur inéluctable différence » (1986: 448). La transfiguration de l'individu s'opère au même rythme que celle de sa culture. C'est en le responsabilisant qu'il trouve un sens à son

engagement comme citoyen au sein de sa société. Nous militons pour une affirmation identitaire dont l'art serait un moteur.

A partir de situations de prises de paroles devant la caméra dans un premier temps, puis après le film dans un deuxième, c'est la liberté d'expression associée à la recherche de l'articulation d'une pensée qui a permis la création d'une nouvelle communauté. Mais cet espace de liberté pourrait paraître restreint parce qu'il touche finalement juste les spectateurs d'une séance ... C'est justement parce que la relation se fait *de visu* dans la salle que la situation fédère et construit d'autant plus ! Cela détermine la force de la salle de cinéma en tant qu'espace de liberté. Avec ce processus de transformation par l'approche compréhensive et l'acquisition d'une connaissance partagée, c'est un processus de reconnaissance qui se met en place aussi. Les acteurs, les habitants des cités, se sentent reconnus d'une certaine manière parce que leur propos ont été relayés et entendus... tout comme le spectateur ensuite dans la salle ! Ces espaces de reconnaissance (Ricoeur, 2004; Honneth, 2010) peuvent même devenir des espaces de résistances ! Et le webdocumentaire, qui a finalement rarement à voir avec le documentaire mais plus souvent avec le reportage, s'appelle peut-être ainsi parce qu'il propose lui un autre espace de liberté pour échanger qu'est le web, une autre alternative, un autre espace de liberté !

Bibliographie

ABIRACHEB Robert, *Le Théâtre et le Prince II – Un système fatigué 1993-2004*, Arles, Actes Sud, 2005.

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Payot, Rivages poches, petite bibliothèque, 2007, 50p.

AUMONT Jacques (dir.), *Les voyages du spectateur, de l'imaginaire au cinéma*, Ed. Léo Scheer, Cinémathèque française, 2004.

BELLOUR Raymond, *Le corps de cinéma, hypnoses, émotions, animalités*, Coll. Trafic, Ed. POL, 2009, 637p.

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Ed. La Découverte Poches, 1977.

BONITZER Pascal, *Le champ aveugle, essai sur le réalisme au cinéma*, Paris, Les Cahiers du Cinéma, 1982.

BOURIAUD Nicolas, *l'esthétique relationnelle*, Paris, Ed. Les presses du réel, 2001.

COMOLLI Jean-Louis et ALTHABE Gérard, *Regards sur la ville*, Paris, Ed. Centre Georges Pompidou, 1994.

CYRULNIK Natacha, *Représenter le monde et agir avec lui, la méthode du documentaire de création*, Thèse de doctorat, Université de Toulon, 2008.

CYRULNIK Natacha, *Les enjeux du débat à l'issue de la projection de documentaire de création*, Actes du colloque « le débat en science de l'information et de la communication, Rennes 30 mai - 1^{er} juin, Congrès Sfsic 2012.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1915.

FRODON Jean-Michel, Un palmarès international salue un festival de haut niveau, *Le Monde*, 23/05/2000.

GUENOUN Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, Penser le théâtre, 2006.

HONNETH Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Ed. Cerf, Coll.passages, 2010.

LAMIZET Bernard, *Sémiotique de l'évènement*, Paris, Lavoisier, 2006.

LIOULT Jean-Luc, *A l'enseigne du réel, penser le documentaire*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2004.

MENGER Pierre-Michel, *Portrait de l'artiste en travailleur – Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Ed. Le Seuil, 2002.

MEIRIEU Philippe, *Libre parole*, Entretien réalisé par Jean-Pierre Daniel dans le cadre des journées de Porquerolles, DVD-Carnet de route de l'Alhambra Cinémarseille, 2003.

MORIN Edgar, *La méthode 6, Ethique*, Ed. Le Seuil, 2004.

MOSCOVICI Serge, *Psychologie sociale*, sous la dir.de, Ed. PUF, Quadrige, Manuels, 1984.

NICHOLS Bernard, *Representing Reality*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

NINEY François, *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck Université, 2000.

ODIN Roger (dir.), *Cinéma et réalités* (CIEREC, Travaux n°XLI), Saint-Etienne, Université de Saint Etienne, 1984.

PAILLE Pierre et MUCCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin, 2005.

RANCIERE Jacques, *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions, 2008.

RASSE Paul, *La rencontre des mondes – diversité culturelle et communication*, Paris, A. Colin, 2006.

RICOEUR Paul, *Du texte à l'action, Essais d'herméneutique II*, Paris, Ed. Le Seuil, 1986.

RICOEUR Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Gallimard, Folio Essais, 2004.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Ed. Le Seuil, 1999.

SOBCHACK Vivian, *Towards a phenomenology of nonfiction film experience*, in Gaines, Jane M. & Renov, Michael (Ed.), Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 1999.

WINKIN Yves, *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil, 2001.