

Réaliser un documentaire dans une cité permet de proposer à ses habitants de construire une représentation d'eux-mêmes et de leur environnement. La découverte des techniques audiovisuelles va de paire avec l'affirmation d'une identité face à la caméra. Puis la construction du récit qui va articuler le film fédère une communauté de ceux qui sont devant la caméra (les acteurs), puis des spectateurs qui verront le film dans la salle et échangeront ensemble à ce sujet lors du débat à l'issue de la projection. La communauté s'élargit et les représentations sociales se nuancent en s'éloignant des stéréotypes. Enfin, affirmant une identité territoriale dans une approche compréhensive, l'expérience artistique ainsi proposée lie les participants et permet l'acquisition d'un « savoir vivant » sur la vie au quotidien dans ces cités.

Les images télévisuelles si facilement consommées au quotidien peuvent servir de références communes pour des jeunes de cités. En les racontant ou en mettant des mots dessus, ces jeunes amorcent les prémises d'une réflexion en portant un regard critique. Ils créent ainsi des références qui constituent à leur tour les bases d'une nouvelle communauté en construction. La dimension sociale que prennent ces images va de paire avec le processus de création qui est proposé : réaliser un film dans lequel ils se racontent. Cette dimension artistique s'appuie sur l'analyse des images qu'ils ont esquissé. L'esprit critique qu'elle suscite, qui devrait découler de toutes situations d'apprentissage audiovisuel (Porcher, 2006), constitue une manière d'analyser notre société selon le principe des « *mediacultures* » (Maigret et Macé, 2003).

Tout cela constitue un véritable dispositif au sens où Giorgio Agamben (2006) l'entend, l'humain restant au cœur de ce dispositif. Il questionne une pratique sociale liée à la consommation d'images, en proposant un processus de transformation qui se met en place en créant une représentation. Il permet d'entrer en action par la constitution d'un récit qui témoigne de la manière d'habiter un territoire particulier tel que celui des cités. Le spectateur en bout de chaîne, comme témoin de ce processus, va pouvoir également questionner ces images qu'il vient de partager avec les autres personnes dans la salle lors du débat qui suit la projection, élargissant ainsi cette nouvelle communauté en construction. De l'analyse critique d'images, on en vient à la création d'un nouvel espace public (Habermas, 1997).

Ce processus correspond à la méthode du documentaire de création qui permet de passer des images consommées que les jeunes ont tendance à imiter dans un premier temps, pour les prolonger ou les détourner par la suite afin d'entrer eux-mêmes en action. Passer ainsi de la *mimésis* au *kairos* (Aristote, Magnien, 1990) en expérimentant l'acte de création aide à mieux se positionner au sein de la société. L'analyse d'images consommées se propose comme les prémises d'un processus de création qui aide à s'affirmer à titre individuel et collectif en même temps. Les dimensions sociales et artistiques se croisent et s'affirment en même temps.

Les techniques audiovisuelles : analyses et critiques pour composer un récit

L'exemple des films réalisés et projetés dans le cadre de la série documentaire « *Habiter le territoire* », qui regroupe pour l'instant les villes de La Seyne-sur-Mer, Brignoles, et La Ciotat, permet d'appréhender de manière sensible des espaces souvent stigmatisés sous les termes de « *ghettos* », « *zones de non droits* » ou autres « *cités* » (Avenel, 2005). Les habitants témoignent toujours de leur peine face aux représentations qu'en donnent les médias télévisuels. Ces clichés (Moscovici, 1984), dénoncés dès le début de la rencontre comme étant à dépasser aussi par les habitants eux-mêmes, permettent de les décrypter pour comprendre comment construire une autre représentation : celle d'eux-mêmes au sein de cet environnement à travers

la réalisation de films documentaires. Le lien entre « *média et culture afin d'en trouver le point d'intersection des pratiques de construction de sens, pour décloisonner études des médias, de la culture et des représentations* » (Maigret et Macé, 2005 : 10) est vécu au quotidien par les habitants des cités. La composition d'un récit et l'articulation d'une pensée vont de paire avec la prise en main du matériel audiovisuel.

L'appréhension de la caméra commence par les images télévisuelles qu'elle évoque et par l'image des cités qu'elle a suscitée en tant que représentation sociale. Le fait de pouvoir s'approprier cet objet donne la possibilité aux participants de nuancer ce regard. En participant à la réalisation d'un film, ils découvrent les techniques cinématographiques et son langage. Ils acquièrent ces connaissances en même temps qu'ils les expérimentent. Ce « *savoir vivant* » (Meirieu et Stengers, 2003¹) leur offre la possibilité de construire une représentation filmique à partir de ce qu'ils souhaitent raconter d'eux-mêmes et de leur environnement. Ils acquièrent un savoir, ils composent un récit d'eux-mêmes, et ils s'affirment en même temps. Les techniques se mettent au service du scénario, de l'idée à véhiculer. Cette situation qui s'installe à partir de la seule présence de la caméra au début, fait de cet objet numérique un outil pour appréhender les techniques audiovisuelles au service du récit à composer.

Cette caméra catalyse aussi les comportements. Un jeune s'avance vers elle en roulant des mécaniques pour frimer, un autre se réfugie derrière sa capuche et son pull qu'il tire pour cacher son visage se référant ainsi à ce qu'ils nomment « *les Kaira*² », un adulte vient se positionner à coté de la caméra pour signifier qu'en tant que personne responsable il vient nuancer les propos que les jeunes tiennent devant la caméra, une femme refuse qu'on la filme pour des raisons religieuses, une autre veut de l'argent pour être filmée prenant la caméra pour l'objet qui lui permettra d'accéder à la fortune et la gloire comme lui montre la télé-réalité presque tous les jours, etc... Toutes ces rencontres sont à chaque fois mises en scène par ces acteurs eux-mêmes qui pensent déjà au futur spectateur que cet outil audiovisuel suggère. Se tenir un peu plus droit, articuler un peu plus, formuler une idée intéressante, etc. sont autant de postures que la caméra exacerbe. Celle-ci suscite les prémices d'une représentation de soi, verbale et non verbale. Reste à développer un récit qui articule une représentation de l'environnement fort dans lequel nous sommes, et qui participe de l'explication de cette représentation de soi, de manière individuelle et collective à la fois. Alors que la personne commençait d'abord par parler des images télévisuelles auxquelles la caméra lui faisait penser quand ils étaient spectateur, il entre maintenant en action face à la caméra, et devient acteur de sa propre représentation, mentale et filmique. Un dispositif socio-technique se met véritablement en place. Il détermine une méthode, celle du documentaire de création.

Le genre cinématographique documentaire permet d'entrer en contact avec les habitants dans une approche compréhensive (Paillé et Mucchielli, 2005). Le documentaire de création place la compréhension comme une de ses priorités, associé à l'action (Niney, 2002³) et à la création d'une représentation du monde. Il est un médium pour rendre compte d'une certaine réalité. En expérimentant cette approche compréhensive, les habitants vont apprendre à se raconter les uns les autres, à décrire leur vécu pour en extraire le sujet de leur film, à tenter d'explicitier le sens qu'ils souhaitent véhiculer. En tentant d'« *explicitier le sens que le monde objectif des réalités a pour nous (tous les hommes) dans notre expérience (partageable)* »

¹ Philippe Meirieu et Isabelle Stengers (2007) parlent de « *savoir vivant* » basé sur l'appréhension de toute connaissance comme étant rattachée à la vie quotidienne de celui qui est en train d'apprendre.

² En référence au terme de « *racaille* » dont Nicolas Sarkozy avait affublé les jeunes des cités, et qui est devenu un terme clairement référencé même s'il est un peu détourné en verlan.

³ « *Il s'agit d'activer, par les puissances du cinéma, une nouvelle manière de voir mais aussi d'éprouver notre appartenance au monde : "comprendre", c'est "prendre avec soi" et aussi "embrasser" ; "poïein", c'est "faire", "faire avec" et aussi "faire comme si" ...* » (Niney, 2002 : 1).

(Paillé et Mucchielli, 2005 : 14), nous expérimentons des réalités pour construire des représentations.

Les débats semi-directifs (Paillé et Mucchielli, 2005) se font dans une logique d'observation participante (Winkin, 2001). Cette logique de communication audiovisuelle soulève particulièrement le souci de la définition de cette *scène* sur laquelle se joue une situation avec des acteurs dans un lieu et à un moment précis. Le contexte n'est pas posé comme une donnée seulement observable. La participation du réalisateur se manifeste aussi bien dans son engagement au niveau des interactions et des actions de groupe. Même si sa volonté est de valoriser les capacités d'écoute et de création des membres de cette communauté, son immersion est nécessaire. D'abord parce que les codes dans la cité sont tellement marqués qu'aucune complicité ne s'établira sans leur intégration, même partielle ; ensuite parce que l'événement que suscite la caméra doit nécessairement être temporisé par une empathie affichée d'office. Il ne s'agit pas de remplir des conditions indispensables à l'échange, mais de montrer insidieusement que l'on en a conscience, qu'elles sont prises en compte et comprises et que la distance nécessaire à toute observation est intimement liée à une immersion. Cette situation est probablement due à ce clivage entre l'intérieur et l'extérieur de la cité. Peut-être est-elle liée à cette *image* que l'on doit toujours travailler dans un sens ou dans un autre pour répondre aux critères d'une communauté (liée elle-même aux images globalisantes de la télévision en tant qu'ouverture vers l'extérieur) ? Un registre d'échange se met en place selon ce principe.

Aborder la cité selon cette approche permet de développer l'intérêt anthropologique du travail audiovisuel dans le cadre des médiacultures. L'immersion associée à l'observation participante est particulièrement adaptée au travail d'un documentariste en même temps qu'elle devient un prolongement de ce processus de compréhension. Face à cela, les habitants s'approprient à leur tour cette méthode qui favorisera alors les relations entre eux. La réalisation d'un film devient la construction d'un sens commun par le biais d'une représentation. Les interactions, les enjeux, les différentes étapes du spectateur qui devient acteur à son tour (Boal, 1977 ; Bellour, 2009), la méthode et les résultats témoignent de l'importance du décryptage des sciences de l'information et de la communication dans la construction du récit qui est fait dans le film et lors du débat public au final. Cette méthode propose un dispositif audiovisuel qui associe à la fois technique, création artistique et dimension sociale.

La création d'une communauté : la dimension sociale

De cette méthode naît un processus qui favorise le passage du spectateur qui consomme des images à celui de l'acteur qui entre dans une dynamique de création. C'est ce qu'Augusto Boal (1977) appelle le « *spect'acteur* » quand il veut sortir la personne de sa passivité pour entrer en action et s'affirmer en tant que citoyen. Cette forme d'engagement favorise une affirmation identitaire, à la fois de manière individuelle et collective. Quand un récit s'articule à partir des propos tenus par les habitants au sujet de l'évolution urbaine et humaine de leur territoire, c'est toute une analyse des enjeux territoriaux et identitaires qui se construit. Une représentation sociale s'affirme en même temps que la représentation filmique se crée. Que ce soit lors du tournage avec les personnes filmées qui cherchent à articuler leur discours au mieux, ou lors du débat qui suit la projection où les spectateurs prennent à leur tour la parole sur le sujet évoqué dans le film, ces échanges favorisent la construction d'une nouvelle communauté. Les références télévisuelles constituaient un premier repère sur lequel cette communauté se rencontrait. Les échanges qui suivent fédèrent encore plus ces participants. Alors que les habitants des cités sont souvent issues de l'immigration, ils passent de ce que Dominique Wolton (2003) appelle « *l'identité – refuge* » en lien avec leur pays d'origine, à une « *identité – relation* » qui s'affirme avec ces échanges. Cette nouvelle communauté de spectateurs développe ainsi une dimension sociale. Le documentaire permet aussi cela.

A partir du moment où le documentaire de création se positionne comme un film qui s'articule autour des notions de connaissances et de compréhension (Niney, 2002), le débat public qui prolonge sa projection propose au spectateur un dispositif interactif qui prolonge l'expérience du spectateur et son appréhension de la situation exposée de manière sensible. Les codes d'échanges établis lors du tournage, qui s'appuient sur cette approche compréhensive (Paillé et Mucchielli, 2003), se poursuivent lors du débat à l'issue de la projection. En même temps que les propos se nuancent entre les spectateurs, de nouveaux savoirs prennent corps. L'approche compréhensive du départ donne naissance à de nouveaux « *savoirs vivants* ». La communauté initiale s'agrandit avec tous les spectateurs qui prennent la parole à leur tour. Ces instants fédérateurs développent aussi une dimension politique qui aide l'homme à trouver sa place au sein de la société, à mieux « *vivre-ensemble* ». Ce dispositif tend vers une nouvelle sociabilité des arts, grâce à la technique audiovisuelle ici.

La création artistique : l'art comme expérience individuelle et collective

La dimension artistique qu'expérimentent les habitants comme les spectateurs permet un nouveau niveau de lecture des documentaires réalisés dans ce cadre. L'expérience artistique (Dewey, 1915 ; Ardenne, 2002) participe elle aussi à cette affirmation identitaire.

Cette notion d'expérience est d'abord importante à préciser comme un moteur de l'apprentissage. Expériences et savoirs semblent liés. Dépassant la distinction habituelle des deux pôles individuels et collectifs de la moralité, John Dewey (1915) repose les questions portant sur les valeurs à leur contexte d'interaction : « *L'expérimentation morale est symétrique et solidaire de l'expérimentation sociale* ». La notion de pragmatisme apparaît alors comme pouvant être associée à l'art et au social en même temps. John Dewey insiste ici sur l'importance de « *l'Art comme expérience* » (1915). Chaque coup de pinceau donne au peintre l'occasion d'y mettre un sens et d'appréhender la réception de son œuvre. Il exerce sa pensée, en devient exigeant, et construit une représentation, soi et son environnement en même temps. Il met en relation (Dewey, 1915 : 97). La dimension artistique se réfère à l'acte de production, celle d'esthétique à l'acte de perception et de plaisir (Dewey, 1915 : 98). Ainsi, il y aurait une adéquation entre pragmatisme et esthétique. Le documentaire se trouve à ce croisement. « *Le pragmatisme s'engage dans des procédures d'observation et de contrôle expérimental des hypothèses qui constituent le noyau de la méthode scientifique. (...) L'expérience aide à constituer un noyau d'appréciation esthétique et de plaisir, comme l'expérimentation joue un rôle central dans la création et l'innovation artistique. En anglais, l'expérience désigne à la fois un événement accompli et un processus ; elle enveloppe à la fois l'instant immédiat et la durée. Elle appartient à la vie et à l'art, et elle est essentielle à l'artiste autant qu'au public* » (Shusterman, 2005 : 20-21). Selon cette logique, le film en tant qu'œuvre résultante d'une situation sera analysé en même temps que son processus de fabrication, qui d'ailleurs est souvent lisible dans le film lui-même⁴. Le voyage est déjà une source de plaisir et il nourrit la construction de la représentation. Dewey poursuit : « *Parce que l'expérience est l'accomplissement d'un organisme dans ses luttes et ses réalisations dans un monde d'objets, elle est la forme embryonnaire de l'art. Même dans ses formes rudimentaires, elle contient la promesse de cette perception exquise qu'est l'expérience esthétique* » (1915 : 55). On passe ainsi de l'homme et son environnement à l'apport de la dimension artistique grâce à l'expérience. Celle-ci offre une forme de savoir qui aide à mieux appréhender le monde. Dewey poursuit : « *L'art est la meilleure preuve de l'existence d'une union, réalisée et donc réalisable, du matériel et de l'idéal* » (1915 : 68). Le dispositif socio-technique que nous propo-

⁴ « *L'artiste élabore sa pensée au travers des moyens d'expression qualitatifs qu'il emploie, et les termes par lesquels elle s'exprime sont si proches de l'objet qu'il fabrique qu'ils viennent directement se confondre avec lui* » (Dewey, 1915 : 49).

sons avec l'aide d'une caméra correspond à cette union ; il se propose comme lien construit à partir des interactions qu'il suscite.

Ces propos nous confirment que le simple fait de vivre une expérience de cinéma est déjà porteur. La personne qui vit ces situations de cinéma va découvrir de nouveaux horizons. Elle va un peu penser le monde autrement. Non pas qu'il devienne différent, mais des portes s'ouvrent.

Des communautés se constituent lors du tournage ou au moment du débat après la projection ; des échanges et des interactions naissent entre les différents acteurs. Une esthétique participative et active (Ardenne, 2002) transforme les participants en de véritables acteurs sociaux. En construisant leur film, leur propos et leur récit commun, ils deviennent citoyens du monde. Leur engagement prend une dimension politique. Ce dispositif audiovisuel s'inscrit dans ce que Paul Ardenne (2002) décrit comme un art contextuel.

Notre dispositif se situe donc au croisement entre l'art et le social. A partir d'un objet technique tel que la caméra, des mises en relation s'affirment. Une approche médiologique se met en place « *sur ces milieux, indissociablement sociaux et techniques, qui façonnent et recyclent nos représentations symboliques, et nous permettent de tenir ensemble* » (Bougnoux, 1998 : 67). La caméra est un objet catalyseur de comportement qui devient vecteur de lien. Un esthétique relationnelle s'affirme (Bourriaud, 2001). Jacques Rancière s'y réfère quand il cherchait à analyser l'émancipation du spectateur (2004, 2008). Dans le cadre de ce dispositif socio-technique, il s'agit également de l'affirmation identitaire de l'acteur selon toutes les étapes décrites.

La situation filmée, l'objet du film, et toutes les formes d'interactions entre les personnes dans la salle créent un événement à chacune de ces étapes. C'est le lien qu'il suscite qui importe (Lamizet, 2006). Il devient alors constitutif d'une communauté en train de se créer à travers ces échanges qui prennent valeurs de repères fondateurs.

La force du documentaire de création vient de son affirmation en tant qu'acte artistique à partir d'images issues de la réalité. Les acteurs (ou les filmés), comme les spectateurs, expérimentent cette bascule entre l'intime et l'universel qui caractérise l'acte artistique (Menger, 2002 ; Meirieu, 2003). Ils font entendre des paroles à l'extérieur de la cité qui témoignent d'un vécu au quotidien à l'intérieur grâce à la caméra puis à l'écran. Une esthétique relationnelle s'affirme pour construire la représentation filmique au même rythme que les représentations sociales se nuancent pour l'ensemble des protagonistes.

Conclusion

Cette pratique et forme artistique différente investit l'espace public en permettant aux participants des formes d'engagement et de participation qui les responsabilisent (Jonas, 1990). Les films issus de ces situations offrent une forme de reconnaissance (Honneth, 2010), et incite à une plus grande solidarité. Cette reconnaissance s'affirme entre eux lors des échanges au tournage, mais aussi quand de nouveaux spectateurs entendent ces paroles et se les réapproprient à leur tour lors du débat. Le fait que ces mots soient entendus en dehors de la cité, leur permet d'« *exister* » au sens étymologique du mot (« *être en dehors* »). C'est précisément de cela dont les habitants souffrent, cette difficulté de trouver leur place à l'extérieur de la cité. La projection de ces films dans des salles de cinéma leur offre cette possibilité. Cette situation n'est pas que symbolique quand certains habitants choisissent d'accompagner les films et de venir participer aux débats. D'ailleurs cette reconnaissance est décrite par Axel Honneth comme une lutte nécessaire (2010), alors que Paul Ricoeur en parle plutôt comme un parcours (2004). Dans les deux cas, entre revendication, engagement et processus de transformation, la question de la reconnaissance se positionne comme étant un but à atteindre pour notre disposi-

tif. De considérations techniques au début lié à l'outil caméra, nous en venons à l'affirmation de processus identitaire à la fois individuel et collectif d'un point de vue social et artistique.

Le documentaire de création constitue ainsi un dispositif socio-technique qui s'offre comme une alternative pour témoigner et penser le monde. Si internet est un support pour affirmer cela, la projection dans la salle de cinéma donne une dimension sociale en plus liée à la présence des protagonistes au débat. Ce nouvel espace public lié au dispositif qu'offre le documentaire de création participe d'une forme d'engagement politique de l'homme au sein de la société. Jean-Marie Schaeffer (1999) dit même qu'il aide à « être-au-monde » à travers la dimension du récit qui se compose ensemble. Il offre ainsi une reconfiguration de la société par la culture grâce à cette pratique artistique.

Bibliographie

- Agamben G. (2006), *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris, Rivages Poches, Petite bibliothèque
- Ardenne P. (2002), *Un art contextuel*, Paris, Coll. Champs, Flammarion.
- Aristote (vers -335 Av. J.C.), (Magnien P., 1990) *Poétique*, Paris, Classiques de Poches.
- Avenel C. (2005), *Sociologie des « quartiers sensibles »*, A. Colin.
- Boal A. (1977), *Théâtre de l'opprimé*, Paris, Ed. La Découverte Poches, 1996.
- Bounoux D. (1998), *Introduction aux sciences de la communication*, Ed. la Découverte, 2001.
- Bourriaud N. (2001), *l'esthétique relationnelle*, Coll. Documents sur l'art, Ed. Les presses du réel.
- Bellour R. (2009), *Le corps du cinéma, hypnosés, émotions, animalités*, Ed. P.O.L Trafic.
- Dewey J. (1915), *L'art comme expérience*, Paris, Coll. Folio Essais, Gallimard, 2005.
- Habermas J. (1997), *L'espace public*, coll. Critique de la politique, Payot.
- Honneth A. (2010), *La lutte pour la reconnaissance*, Coll. passages, Ed. Cerf
- Jonas H. (1990), *Le principe responsabilité*, coll. Champs Essai, Flammarion
- Lamizet B. (2006), *Sémiotique de l'évènement*, Paris, Lavoisier.
- Menger P. M. (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur – Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Ed. Le Seuil.
- Meirieu P. (2003), *Libre parole*, Entretien réalisé par Jean-Pierre Daniel dans le cadre des journées de Porquerolles, DVD-Carnet de route de l'Alhambra Cinémarseille.
- Meirieu P. et Stengers I., consulté le 26. 04.2007, <http://www.meirieu.com/POLEMIQUES/stengersmeirieu.pdf>.
- Moscovici S. (1984), *sous la dir.de, Psychologie sociale*, coll. Quadrige manuels, PUF
- Maigret E. et Mace E. (2005), *Penser les médiacultures – Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin/INA.
- Niney F. (2002), *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Deuxième édition, De Boeck Université, Bruxelles, 347 pages.
- Paillé P. et Mucchielli A. (2005), *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, A. Colin.
- Porcher L. (2006), *Les médias entre éducation et communication*. Paris, Ed. Vuibert/INA.
- Ranciere J. (2004), *Le maître ignorant*, Coll. 10/18, Fayard.

- Ranciere J. (2008), *Le spectateur émancipé*, La fabrique éditions
- Ricoeur P. (2004), *Parcours de la reconnaissance*, Folio Essais, Gallimard.
- Schaeffer J.M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- Shusterman R. (2005), Préface à « *l'art comme expérience* » de John Dewey, 1915.
- Winkin Y. (2001), *Anthropologie de la communication – de la théorie au terrain*, Paris, Ed. Le Seuil.